

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ КИНОИСКУССТВА

Серия  
"ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНО В ДОКУМЕНТАХ"

# ЗАПРЕЩЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

Документы. Свидетельства. Комментарии.

"Полка". Вып. 2



Москва  
1993

К 100-ЛЕТИЮ КИНО

Редактор-составитель  
В.П.Михайлов

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
КИНОИСКУССТВА  
ЗАПРЕЩЕННЫЕ ФИЛЬМЫ (Полка). Вып. 2.—М.:фирма “НТ-  
Центр”, 1993.— 192 с.

Эта книга является вторым выпуском серии “Полка”, посвященной судьбам невыпущенных в свое время на экран картин.

Авторы сборника, привлекая обширный уникальный архивный материал и документальные свидетельства самих кинематографистов, рассказывают об истории запрещения таких известных картин, как: “Андрей Рублев”, “Тризна”, “Лес”, “Иванов катер”, “Любить” и др.

© НИИ киноискусства, 1993

## УЗНИКИ КИНОГУЛАГА

В богатом и красочном кинематографическом жаргоне, пожалуй, не было и нет слова более страшного и безнадежного, чем “полка”... “Полка” — это “вышка”, высшая мера наказания в советском кино, гражданская казнь фильма, его официальный запрет...

Что побудило кинематографистов поименовать столь обыденно-безобидным словосочетанием, как “лечь на полку”, процедуру жестокой расправы над неугодным режиму фильмом? Когда впервые вошло в жизнь это отнюдь не крылатое выражение?

Для большинства авторов данного сборника страшноватый смысл невинного словца “полка” открылся в 60-е годы, когда на наших глазах один за другим были подвергнуты запрету многие самые дерзкие и необычные ленты тех лет — “Мне 20 лет”, “Андрей Рублев”, “Комиссар”, “Асино счастье”... Позднее выяснилось, что “полка” — отнюдь не изобретение 60-х. Слово-топор, увы, было слишком хорошо известно всем поколениям советских кинематографистов, начиная с пионеров и первопроходцев. “Полочная” тюрьма никогда не пустовала — ее планомерно и заботливо пополняли на всех этапах того крутого маршрута”, который довелось пройти советскому кино.

В этом смысле запрещенные в разные годы фильмы составляют не просто важную часть истории отечественной киномузы, но, вероятно, ее центральное нервное сплетение. Видимо, только эта теневая сторона кинопроцесса, прежде тщательно камуфлируемая или стыдливо незамечаемая, и сможет по-настоящему полно и глубоко позволить нам понять смысл и масштаб пережитой нашим кинематографом трагедии.

Хотя репрессии против фильмов; пытавшихся так или иначе выбиться из общей соцреалистической киношеренги, носили постоянный характер, сам механизм запретительства в разные годы работал неодинаково. В ходе разгрома кинематографа, рожденного хрущевской “оттепелью”, машина партийно-государственной инквизиции стала работать более мягко и почти бесшумно. Режим как будто подобрали коготки.

Но хотя и стелили мягко, положение картин, угодивших “на полку”, и их авторов ничуть не облегчалось. Когда у режиссера грубо и беспардонно вырывали из рук фильм, работе над которым был отдан



не один год жизни, он получал такую страшную и жестокую травму, от которой нередко уже не мог оправиться до конца своей жизни.

А ведь драма каждого “полочного” фильма акцией запрещения отнюдь не завершалась. По-настоящему она только-только начиналась. Начиналась казнь небытием, глухим замалчиванием, всеобщей немотой. Запрещенный фильм нельзя было показывать даже кинематографистам и критикам. О нем нельзя было писать или даже упоминать. Любые сведения о нем старательно вымарывались даже в специальных справочных изданиях закрытого типа.

С другой стороны, самому автору, угодившему на “полку”, отныне уже не давали забыть о его “грехопадении”. Начиналась казнь N 2 — отлучение от работы. Автор предлагал один сценарий, второй, третий — их бесцеремонно заворачивали назад. Отбрасывалась всякая тема, любой предлагаемый сюжет или материал. Под первым повернувшимся под руку предлогом. А чаще — и вовсе без оного. Подчас совсем молодых, талантливейших людей, полных жажды работать, демонстративно изводили вынужденным бездельем. Пытка продолжалась годами...

Когда же после многолетнего “карантина” режиссера-“отступника” все же выпускали на съемочную площадку, то устанавливали над ним столь жесткий и неусыпный контроль, что ни о какой нормальной творческой работе уже не могло быть и речи.

Впрочем, режиму надо было не просто сломать самых непокорных и непокладистых, но важно было преподнести на их примере урок тем, кто готов был ступить на ту же опасную дорожку. Поломанные и изувеченные судьбы авторов “полочных” картин были у всех на виду... Когда какой-нибудь “не в меру” принципиальный режиссер при сдаче картины начальству слишком уж упирался, отказываясь вносить цензурные поправки, ему прозрачно намекали: на “полке” еще не все места заняты... И многие ли были способны выдержать подобные угрозы?

Появление на “полке” очередного фильма означало не только то, что этот фильм напрочь вычеркивался из биографии автора, — беспощадно ломалась сама эта биография. То, что запрещалось в данном фильме, являлось запретным и для всего кинематографа. Нельзя так показывать революцию, как это сделал А.Аскольдов в “Комиссаре”. Недопустимо так “очернять” историю народа, как это позволил себе А.Тарковский в “Андрее Рублеве”. Никому не позволено так “приносить” ратный подвиг советских людей в Отечественной войне, как это допустил А.Герман в “Проверке на дорогах”. И пусть попро-

бует кто-нибудь еще так изображать родной советский образ жизни, как до того додумалась К.Муратова в “Долгих проводах”!..

В итоге личные трагедии авторов “полочных” картин оборачивались общей трагедией отечественного кинематографа, потому что каждый очередной фильм, отправляемый на “полку”, множил и множил число тех глухих запретов, в мертвой петле которых уже и без того задыхалось “важнейшее из искусств”.

Не счесть всех фильмов, живо погребенных в братской могиле “полочного” кинематографа. Не счесть хотя бы потому, что до сих пор открываются все новые тайные захоронения и жертвы деспотии. НИИ киноискусства уже подготовил и выпустил специальный сборник материалов о фильмах, запрещенных в годы застоя\*. Но, увы, оказалось, что тема не только не исчерпана, но едва-едва приоткрыта. Обнаружилась масса новых и важных документов и свидетельств, проливающих свет на историю создания и запрещения многих других интереснейших лент, “казненных” в годы брежневской эпохи. Нам поневоле пришлось продолжить свою невеселую, но необходимую, как нам кажется, работу. С ее итогами мы и знакомим читателя на страницах данного исследования.

\*\*\*

Настоящий сборник составлен сотрудниками НИИ киноискусства по документам Центрального архива Госкино СССР, Центрального государственного архива литературы и искусства СССР, архивов киностудий: “Мосфильм”, имени М.Горького и “Ленфильм”. При подготовке книги авторами публикаций были записаны интервью со многими режиссерами бывших “полочных” фильмов, рассказавших об истории создания и обстоятельствах запрета их картин (материалы звукозаписей хранятся в секторе истории кино НИИ киноискусства).

Автор вступительной статьи — В.Фомин. Публикации по фильмам для сборника подготовили: “Андрей Рублев”, “Любить”, “Интервенция”, “Тризна” — В.Фомин; “Иванов катер” — В.Михайлов; “Заячий заповедник”, “Вторая попытка Виктора Крохина”, “Ошибки юности” — Е.Марголит. История “полочных” картин приводится по

\* Фомин В. Полка. М., ВНИИК, 1992.



хронологии их производства. Фильмография “полочных” картин составлена Е.Марголитом.

Составители выражают благодарность режиссерам — авторам “полочных” картин и всем работникам архивов за помощь, оказанную в подготовке настоящего сборника.

## I. ФИЛЬМЫ

### “АНДРЕЙ РУБЛЕВ”

---

#### Пролог

“Во всей истории первой картины Андрея Тарковского поражает еще темп, быстрота событий. Фильм снят за пять месяцев.

Запущено 1 августа 1961 года. Снято с экономией в 24 тысячи рублей. 11 августа 1962 года подписан акт о приемке, выпуске в свет. Первая категория, которой удостоиваются мастера. Тираж более 1500 копий. Август — Венецианский кинофестиваль.

Специальным приказом от 23 сентября 1962 года министр культуры Е.Фурцева поздравила студию с большой победой.

Огни Дворца кино на Венецианском острове Лидо. В парадном смокинге, веселый, смеющийся, со своей черноглазой “звездой” Валей Малявиной, исполнительницей роли Маши, Тарковский выходит на эстраду. В руках лауреата крылатый “Золотой лев” св.Марка (“Хватит всему кино на золотые коронки”, — шутил призер в Москве).

Золото Акапулько. Золото Сан-Франциско. Обширная пресса.

Золотые счастливые дни. Прекрасное начало.

Замыслы теснятся в Андрее Тарковском. На территории советского кино словно забил мощный нефтяной фонтан. Только и качай ценнейшее топливо. Помню, как один за другим рассказывал он новые и новые фильмы, уже поставленные в его воображении. Осенью того же 1962 года у него с Андреем Кончаловским был готов первый вариант сценария “Страсти по Андрею” — будущий “Андрей Рублев”.

Но здесь, в этом пункте, безоблачная весна творческой биографии Тарковского кончается. Открывается тернистый, трагический путь творца...”\*

ГС”

---

\* Зоркая Н. Начало. — В кн: Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991, с.35-36.



И в самом деле, на фоне сказочно стремительного, триумфального взлета "Иванова детства" трагическая, поистине мученическая судьба следующего фильма Андрея Тарковского выглядит как-то особенно контрастно и жутковато. О многом говорят уже сами даты невероятной биографии этого фильма. Сценарий написан в 1962-м. Фильм снят в 1966-м. Выпущен на экраны в 1971-м. Десять лет! Целая эпоха пролегла между крайними датами — "Рублев" задуман еще в годы цветущей "оттепели", а увидел свет уже в эпоху, именуемую сегодня "застоем".

В столь протяженной, полной ярчайших событий и неожиданных зигзагов истории фильма и сегодня многое остается не совсем ясным и понятным. Версии событий, излагаемые разными участниками, оценки, которые они дают, подчас резко расходятся друг с другом. Сохранился, правда, достаточно обширный комплекс документов, связанных с творческой биографией фильма. Но и они не дают исчерпывающего объяснения, не покрывают собой все пространство этой драматичнейшей и достаточно загадочной истории.

Пожалуй, особенно туманной и затруднительной для объяснения является предфинальная и финальная часть творческой биографии фильма - акция запрета и долгая и упорная борьба за его освобождение. Сложность заключается в том, что главные участники событий тех лет раскрываются как бы диаметрально противоположным образом. От тех, кто защищал картину Тарковского, активно боролся за ее спасение, осталось множество реальных следов - официальных документов, личных писем, дневниковых записей. Те же, кто так или иначе приложил руку к акции запрета, как бы ушли в тень, не оставив, как говорится, отпечатков пальцев. С покаянными заявлениями никто из них пока что не выступил и, похоже, не выступит. Однако если одни из "запретителей" сегодня помалкивают о своем былом прегрешении в надежде, что за давностью лет истинную картину случившегося восстановить все равно никому не удастся, то другие поспевают с заявлениями и публикациями, в коих "рыцарски" возлагают заслуги запретительства на других лиц, всячески отмежевываются от них, а то и вовсе выставляют себя в роли чуть ли не самых активных защитников фильма. Не буду сейчас называть имена. По ходу изложения это прояснится само собой...

"Не было в те годы такого пессимизма и безверия..."

В.Баскаков, работавший в те годы первым заместителем председателя Комитета по кинематографии, принимавший в судьбе фильма Тарковского самое непосредственное участие, считает, что катастрофа с "Рублевым" (как, впрочем, и с другими "полочными" картинами) разразилась будто бы совершенно неожиданно. Мол, все шло гладко и распрекрасно до той поры, пока уже законченный и практически принятый Комитетом фильм не попался на глаза ценителям прекрасного из брежневского Политбюро, вызвав у них страшный гнев и раздражение.

Увы, дело, кажется, обстоит сложнее!

Я менее всего склонен как-либо преуменьшать истинные заслуги палачей-инквизиторов из ЦК КПСС, по настоянию которых и была учинена дикая расправа над самым, пожалуй, значительным фильмом 60-х годов, ставшим кульминационной точкой мощного взлета кинематографа, рожденного "оттепелью". Но и принять романтическую версию В.Баскакова, по которой вся вина за изуродованную судьбу фильма и его автора возлагается исключительно на партийных царедворцев, тоже не представляется возможным.

Сохранившиеся архивные документы говорят о другом: катастрофа отнюдь не была неожиданной. Более того, она назревала в течение нескольких лет и в значительной степени была подготовлена в стенах самого Кинокомитета.

Уже сам по себе дерзкий и необычный замысел Тарковского поверг в полное смятение служителей комитетской редактур - строительство будущего эшафота началось буквально с того самого момента, как в Малом Гнездиновском переулке подержали в руках еще только самые первые варианты литературного сценария.

Вот характерное тому подтверждение - обсуждение литературного сценария "Начала и пути", состоявшееся в Главной сценарно-редакционной коллегии 10 апреля 1964 года. На какие мысли навел тружеников ГСРК сценарий, над которым А.Тарковский и А.Михалков-Кончаловский успели напряженно поработать уже в течение двух лет?

Мысль первая: опаснейший крен в религиозность! Действие все время крутится вокруг церквей и монастырей. Сплошные монахи в рясах. Отливают церковный колокол. Да и сам-то Рублев не ревлакаты пишет, а иконы! Скользкий матерьяльчик! Не ровен час, можно



подзалететь совсем не туда... И некто Г.Бровман, литературный критик, по совместительству страстно защищающий соцреализм в штате ГСРК, делится с коллегами своими сомнениями: "У меня есть некоторые опасения. Надо найти ключ к тому, чтобы икона не была символом религиозного мракобесия. Здесь есть тревожные признаки того, что авторы не всегда это чувствуют. Вопросы борьбы с религией и мистицизмом будут еще очень актуальны. А мы всегда должны быть воинствующими безбожниками. Нужно помнить, что русское декадентство всегда широко пользовалось иконописью".

Г.Бровман в своих опасениях не одинок. Э.Ошеверова вопрошает: "Очень мне жаль, что девушка, изнасилованная татарами, — блаженная. Это снимает трагедийность ситуации. Русское юродство как форма внутреннего сопротивления правомерно. Но эта блаженная отражает и форму — форму приспособления религией всех этих блаженненьких духом. Зачем это вам?"

Тогдашний предводитель ГСРК А.Дымшиц не столь прямолинеен, как его подшефные. Но и он наставительно напоминает авторам сценария о художнике-иконописце: "Монашеская ряса людей творческих входила в противоречие с церковными канонами. По сути дела, это был ранний атеизм, выступавший в рясах монахов..."

Итак, одна стратегическая задача перед авторами поставлена ребром: "Рублев должен стать стихийным атеистом..."

Что еще?

"Меня смущает, — делится своей неподдельной тревогой один из обсуждающих А.Бакуринский, — вопрос о том, на что этот сценарий работает? Это не биографический, не исторический, не искусствоведческий фильм. Я не во всем согласен с представлением объединения. Тема народа не всегда ярко воплощается в сценарии. Ведь в те времена были сильны силы сопротивления. А в сценарии не нашел себе места образ пахаря с мечом за поясом, возделывающего свое поле. Нет образа пахаря, защищающего свою землю. Есть образ мужика с дубиной, отнявшего у Рублева монастырскую казну. Но и он уходит с поля боя в языческую деревню, к любовным утехам. Так пропадает и эта тема..."

Есть! Схвачено! И уже следующий оратор (А.Сегеди) железной хваткой берет быка за рога: "С того дня, как Сергей Радонежский предрек победу русского оружия, Русью овладела идея неизбежности победы над татарами. Дух сопротивления рос год от года. И не было в те годы такого пессимизма и неверия, как это явствует из сценария.

К сожалению, идеи равенства и сопротивления не оплодотворили этот сценарий. Необходимо, чтобы социальные приметы народной непримиримости и дух сопротивления ярче проступали в этом сценарии /.../ Пока что преобладают эпизоды с темами растерянности и пессимизма".

Еще залп: "Действительность вокруг Андрея такова, что закономерно было бы, если бы он писал, как Феофан. Гармония же "Троицы" в этом смысле несколько неожиданна. Вообще, погружение в дисгармонию жизни закономерно. Но так же необходимо, чтобы было ясно, что гармония "Троицы" — не чудо, посланное богом, а то, к чему приходит Рублев в результате поисков" (Э.Ошеверова).

Приметы дегероизации обнаруживаются повсюду: "Сейчас есть нотки неврастеничности, не всегда оправданной. Так, несколько неврастенично записана первая сцена со скоморохом. Этот образ потенциально очень богатый. Ведь скоморохи — явление социальное, явление протеста. Они аккумулировали и духовное здоровье народа и дух сопротивления насилию и злу. За это и батогами били, и в яму сажали. А в этой сцене скоморох, скорее, кликушествует..."

Вывод: "Это был век консолидации сил и веры в освобождение. А в сценарии есть монотонность рассказа о народе-страдальце..." (А.Скрипицын).

Так, конечно, дело не пойдет! Фильм о Рублеве должен стать пламенным гимном героической борьбе русского народа с распроклятой ордой.

Распроклятой?

Тут тонкий и диалектичный ум предводителя комитетской редакции А.Дымшица заранее предвидит уже другую опасность: "Проблема татар. Мы живем в многонациональной стране. Поэтому надо быть очень точным, чтобы не обидеть другие народы. Борьба с татарами должна выглядеть как борьба против насилия, против цивилизации, канувшей в Лету..."

Все ли тревоги?

Ах, если бы! Наметанный редакторский глаз точнехонько обнаруживает в сценарии еще один опаснейший риф: "Хочется, чтобы сцена в соборе не превращалась в сцену ужасов" (Э.Ошеверова). "Художнику помимо мыслей и чувств нет нужды оснащать сценарий неврастеничностью и пугать зрителя гиньолем. Надо очень аккуратно пользоваться такого рода материалом. Вот тут-то особенно необходимо чувство меры и такта" (А.Скрипицын).



“Смакование жестокости”... Постановка фильма — еще впереди. Впереди — драма его закрытия, но Тарковский уже уличен в грехе, в коем обвинят его и будущие запретители...

И еще криминал. Кто-то из обсуждавших закручинился, что-де язык несколько модернизируется. Последовало мгновенное уточнение: “Модернизуется не только язык-форма, но и содержание — проблемы и идеи”. Караул, аллюзии!

Тяжкий разговор. Да и какие штампованные словеса, какие убогие понятия используют в “анализе” совершенно уникального, столь нового и программно уходящего от всех стандартов замысла! “Тема Рублева — тема художника и его ответственности перед народом. Борьба религии и реализма”... “Его воспринимаешь под знаком высказывания Энгельса...”

Тарковский присутствует при этом разговоре, терпеливо выслушивает весь этот нескончаемый бред. Он полон сил и надежд. Да и нервы, видно, еще выдерживают: “Мы благодарим вас за эту беседу. Она заставила нас еще раз подумать о сценарии...”

“Образ русского народа хотелось бы видеть в истинном свете...”

Наконец, долгая, бесконечная полоса рассмотрения и утверждения литературного сценария в инстанциях разного уровня была завершена. 26 мая 1964 года Тарковский получил соизволение начальства приступить к режиссерской разработке. 24 августа худсовет объединения писателей и киноработников благополучно утвердил режиссерский сценарий и направил его в Комитет по кинематографии.

В конце сентября главный редактор ГСРК А. Дымщиц отреагировал на режиссерскую версию сценария редакционным заключением, скрепленным не его личной подписью, а подписью одного из своих сотрудников. Но в отдельном послании на студию он к этому отзыву как бы присоединялся.

Чем же порадовали А. Тарковского спецы из сценарно-редакционного Генштаба?

“ к Иск. N 1/1303  
29.09.64 г.

Главному редактору киностудии  
“Мосфильм”  
тов. Рекемчуку А. Е.

### Заключение по режиссерскому сценарию “Андрей Рублев”

По прочтении режиссерского сценария представляется необходимым высказать два основных пожелания.

Во-первых, в образе Андрея Рублева хотелось бы видеть не только художника, сознающего свой талант и с “отверстыми глазами” созерцающего мир, но и художника, наделенного помимо чуткого, тонкого восприятия активным отношением к окружающей жизни и происходящим событиям.

Во-вторых, собирательный образ народа русского, складывающийся из совокупности всех народных персонажей, хотелось бы видеть в истинном свете, как образ народа непокоренного, изготовившегося к великому историческому подвигу — одолению татарского ига.

Отдельные замечания по сценарию:

1. Представляется наивной символика образа блаженной, в родовых муках искупающей позор татарского насилия, ибо в муках этих обретает она осмысление жизни, а “татаренок” принимается в “племя русское”.

2. Представляется нежелательным эпизод разрушения и опустошения Владимира татарами вкупе с русскими дружинниками, бьющимися под татарскими флагами и зверствующими пуще самих татар.

3. Хотелось бы посоветовать отказаться от эпизода с дозорными русских дружин, которые странным образом выражают свою беспечность в противовес вероломству татарской рати.

4. Нам представляется нарочитым неоднократное подчеркивание позорного бессилия русского воинства, погранную честь которого искупают жены своим “пострижением”; нарочит и эпизод позорного “заголения” женщин.

5. Нам представляется, что иллюстрация противоположных по пониманию нравственных проблем монологов Феофана и Рублева изображением крестного пути Христа выглядит наивно и искажает характер идейно-творческого спора художников, связанных прочной



пуповиной традиции, но по-разному видящих и осмысляющих добро и зло.

Член Сценарной редакционной коллегии З.Куторга"  
(ЦГАЛИ СССР, ф.2944, оп.4, ед.хр. 793, л.28-29).

Инструкции автору будущего фильма были даны. Полагая, видимо, что они уж никак не могут быть проигнорированы, сценарий "Начала и пути" был запущен в производство. Под приказом стоит дата — 26 апреля 1965 года. К 1 апреля 1966 года Тарковский должен был сдать готовый фильм.

### "Страсти по Андрею". Превращение

Съемки фильма, сам процесс превращения литературного сценария "Начала и пути" в плоть экранных образов — это роман в романе. Нет, наверное, такого фильма, в ходе съемок которого не приключались бы какие-то невероятные события, счастливые находки и неожиданные потери. В этом отношении съемки "Рублева" — сплошное приключение от начала и до конца. Чего стоит только один выбор на роль Андрея Рублева никому не ведомого тогда Анатолия Солоницына, молодого человека из Свердловска, который прочитав сценарий, опубликованный в журнале "Искусство кино", загорелся желанием во что бы то ни стало сняться в этом фильме, без всякого вызова на пробы сам прикатил в Москву и разыскал Тарковского.

Роковые неожиданности, невероятные стечения странных обстоятельств поджидали съемочную группу буквально на каждом шагу. В ходе съемок загорелся знаменитый Успенский собор. Общество защиты животных написало гневную жалобу на Тарковского за якобы жестокое обращение с животными. Сам режиссер, вникавший во все детали подготовки к съемкам и все испытывавший своими руками, на себе, однажды едва не погиб. "Он надумал проверить, что за лошади отобраны для съемки, — рассказывает директор фильма Н.Огородникова.

— Лошадь оказалась горячей, понесла, сбросила его. Мы оцепенели от ужаса. Выглядел он ужасно кошмарно — весь в крови, бледный, как смерть. Но съемки не отменил, сколько мы его не уговарива-

ли, ни за что, — стали снимать. Потом прямо со съемочной площадки отвезли его в больницу...""\*

Впрочем, столь же неожиданно, непредсказуемо, драматично протекал и сам творческий процесс. Тут тоже обнаружились свои "объезженные лошадки"...

Л.Лазарев, взявший на себя по просьбе А.Тарковского обязанности редактора фильма, вспоминает: "По правде говоря, я считал, что обязанности редактора "Рублева" не потребуют много времени, не будут обременительными. Сценарий, на мой взгляд, не нуждается в мало-мальски существенных переделках. Иные эпизоды не всем удовлетворяли Тарковского; мы, подробно обсудив их, выяснили, что в них "дребезжит" и как их нужно исправить, чтобы избавиться от фальшивых мест. Два или три раза встречались, все обговорив в деталях. А затем группа отправилась в экспедицию — турные съемки шли во Владимире, Суздале и их окрестностях. Чуть ли не какое-то время позвонил из Владимира Андрей и попросил приехать, чтобы посмотреть отснятый материал." А об остальном, — что он и сейчас не знает, — я не понял, — мы поговорим здесь."

После того, как мы посмотрели материал "Рублева" в публичном зале кинотеатра, Тарковский заговорил о том, что заставило его приехать в Владимир. "Сложилась довольно трудная ситуация," — сказал он. Если продолжать снимать так, как снят только что увиденный мной материал, он убежден, что только так удастся насыщения ее подробностями он нащупал правильно, то метража, тановленного для двухсерийного фильма, никак не хватит. Выяснилось, что один — сокращать сценарий. Остановить для этого съемки нельзя. План, смета, уходящая натура. И просто купюрами тут не обойтись. Можно искалечить фильм, надо будет некоторые эпизоды переписать, объединять, вместо двух или трех найти один, вбирающий в себя смысл.

Этим мы и стали заниматься...""\*\*

Уже по ходу съемок сценарий претерпевает серьезнейшие трансформации. Но надо сказать, что у тех, кто принимал участие

\* Искусство кино, 1989, N 10, с.53.

\*\* Лазарев Л. На съемках и после съемок. — Искусство кино, 1989, N 10, с.52-54.



работе над фильмом, сами объяснения причин, потребовавших многое в сценарии изменить, значительно расходятся. Редактор фильма Л.Лазарев, полагает, что сам по себе сценарий был выстроен идеально и только иная степень детализации во время съемок подвигла режиссера к вынужденным сокращениям.

Андрон Михалков-Кончаловский, один из авторов сценария, дает иную трактовку: "Сценарий "Андрея Рублева", возможно, был талантливым, буйным исполнением воображения, но он был непрофессиональным. Он не влезал ни в какие параметры драматургической формы. В нем было двести пятьдесят страниц, которые при нормальной, принятой для съемок записи превратились бы в добрых четыреста. Когда Андрей начал снимать, метраж пополз, как тесто из квашни... Потому что это был не сценарий, а поэма о Рублеве..."\*

Так или иначе, последовали изменения. Какие? Л.Нехорошев, специально исследовавший этот процесс переделок, отмечает: "При сравнении сценария и фильма сразу обнаруживается существенное уменьшение глав (было пятнадцать; в фильме теперь, включая пролог и эпилог, — десять) и разрушение хитроумно сплетенной фабульной сети, на смену которой пришел новый способ построения сюжета.

Одни линии оказались удаленными совсем, другие — сильно усеченными, в третьих — исчезли элементы интриги. Вместе с тем отголоски опущенных фабульных линий и целых эпизодов мы встречаем в картине постоянно".

Среди других существенных изменений — композиционная замена пролога. Сценарий начинался эпизодом Куликовской битвы. Вместо него в прологе появляется эпизод полета мужика на воздушном шаре. О самой Куликовской битве в фильме не остается даже мало-мальского упоминания.

Впрочем, решительная перекройка сценария не исчерпывается сокращениями и композиционной перестановкой некоторых эпизодов. Параллельно осуществляются и более глубокие трансформации: "В сценарии преобладающими мотивами в обрисовке народа были мотивы

социальные, а порой и вульгарно социологизированные. Те Тарковского они почти не интересуют. Он сосредоточивает свое внимание на другом — на духовном состоянии народа".\*

Еще одна существеннейшая метаморфоза: известно, что практически не сохранилось конкретных биографических сведений о леве. Снимая фильм, Тарковский выбивает даже эти немногие оные реалии. Он "сознательно изгоняет те сведения об исторических событиях, которые дали основания В.Т.Пашуто (историку, консультировавшему группу. — В.Ф.) отнести сценарий к виду художественной историографии".\*\*

Трансформируются и образы "врагов": "В картине уже нет сказа Даниила Черного об осаде татарами Москвы и всей ретроспективной линии русских женщин, отдавших татарам волосы за спасение осады со столицы.

В сценарии ордынцы появлялись во многих эпизодах, в фильме — всего в двух. Первый из них — "Набег. 1408 год".

И примечательно здесь, что в страшном горе, обрушившемся на жителей Владимира, виноваты прежде всего свои же, русские и соотечественники и единоверцы не менее, а пожалуй, и более жестокие, чем татары.

Тарковский переносит акцент с беды внешней на беду внутреннюю. Конечно, когда объединенное войско ворвалось в город, то по старой привычке раздался крик ужаса: "Татары! Бегите! Татары-ы!" Но крикнувшего рубит саблей не ордынец, а русский князь. И если блаженную в сценарии изнасиловал татарин, то в фильме насилует русский воин".\*\*\*

Существенно меняется на пути от сценария к фильму и облик самого Рублева. Но и это еще не все! Похоже, что по ходу съёмки фильма меняется во многом и сам Тарковский. Напряженная, более сложная по сравнению с первым его фильмом работа подталкивает молодого режиссера не просто многое уточнить в своих взглядах на конкретные аспекты искусства кинорежиссуры, но и задумать

\* Михалков-Кончаловский А. Мне снится Андрей. — В кн.: О Тарковском. М., 1989, с.227.

\* Нехорошев Л. "Андрей Рублев": спасение души. — В кн.: Мир Андрея Тарковского. М., 1991, с.44.

\*\* Там же, с.47.

\*\*\* Там же., с.47.



вопросам куда более общего свойства... Смена многих ориентиров, глубокие перемены в трактовке ключевых образов сценария выдают и не менее глубокие изменения в воззрениях молодого художника, интенсивность его духовной работы над собой. Не случайно весь этот процесс завершается конфликтом и последующим расхождением с А. Михалковым-Кончаловским — близким другом, соавтором сценария.

Конфликт носил не житейский, а сугубо творческий и принципиальный характер. Вот как его объясняет сам А. Михалков-Кончаловский: “Тарковский был пленником своего таланта. Его картины — мучительный поиск чего-то, словами не выразимого, невнятного, как мычание. Может быть, это и делает их столь привлекательными /.../

Наше расхождение началось на “Рублеве”. Я стал ощущать ложность пути, которым он идет. И главная причина этой ложности — чрезмерность значения, придаваемого себе как режиссеру.

Поясню. Снимая сцену, я стремлюсь быть очень жестким ко всему, что снимаю. Сейчас в этом стремлении я еще более ужесточился. Мне всегда хотелось делать сцену максимально выразительной за счет сокращения. Андрей добивался того же за счет удлинения. В его позиции была непреклонность, доходящая до самоубийственности. Его мало интересовало, как воспринимается сцена зрителем, — он все мерил тем, как она действует на него самого.

Он часто повторял бунинскую фразу: “Я не золотой рубль, чтобы всем нравиться”. Я же не считал, что облегчить зрителю восприятие — означает сделать ему уступку /.../

Первым толчком к расхождению стало появившееся у меня сомнение в том, что он правильно работает с актерами. На съемках “Рублева” он так заталдычил им головы рассуждениями, что они перестали понимать, что и как играть /.../

Своими разговорами он был способен довести любого актера до полного изнеможения. Происходило это, я думаю, потому, что склад его ума был не аналитический, а интуитивный. Потому ему было так трудно объяснить желаемое актеру, равно как и сценаристу.

Работая над сценарием “Рублева”, мы поехали с ним в Грузию. Помню, как ночью, разговаривая, шли по дороге, и он все повторял: “Вот хотелось бы как-то эти лепесточки, эти листики, понимаешь, клейкие... И вот эти гуси летят...” — “Что же он хочет? — спрашивал я себя. — Давай говорить конкретнее. Давай подумаем о драматургии”. А он все лепетал про лепесточки и листики, среди которых бродила его душа. Но писать-то надо было действие /.../

Известная сцена разговора Кирилла с Феофаном Греком, в которой он упрашивает его взять к себе в подмастерья, кажется мне в фильме не сделанной. Не сделанной именно актерски. Потерялось ради чего нами (во всяком случае мной) она писалась. А делали мы под откровенным влиянием Достоевского. Между характерами, между авторами и персонажами, а именно между ними существовало напряжение почти мистическое. То напряжение, которое порой стигает таких поразительных высот у Куросавы, у Бергмана. А в Брессона подобного нет — он напряжение сознательно убирает. ненавидит актеров — это его собственные слова! — играющих чувом. Сцена, лишившись боли, которая была в сценарии, утерала меня смысл.

Я сказал об этом Андрею, как только увидел материал. Он мной категорически не согласился, он был уверен, что все сделал, надо, не хотел ничего переснимать, как я его ни уговаривал. Видно, уже тогда он отдался влечению интуиции, что вскоре и стало главным качеством его картины. Членораздельная речь в них стала уступать место мычанию. Мы пикировались с ним в статьях. Андрей писал искренности как о важнейшем качестве фильма, на что я ответил: “Корова мычит тоже искренне, но кто знает, о чем она мычит? /.../

Когда “Рублев” был закончен, он показался мне необыкновенно длинным, о чем я сказал Тарковскому со всей прямоотой. Он ответил, что меня “подослали”. Госкино требовало сокращений, и мои слова были восприняты им как капитуляция перед начальством. Я пытаюсь объяснить, что вырезать надо не то, что от него требуют. Вырезать надо лишь то, от чего можно безболезненно отказаться. Картина, может, и гениальна, но слишком длинна. Ее надо сделать короче. отвечал: “Ты ничего не понимаешь. Весь смысл в этом”.\*

Я специально привел здесь эту непомерно длинную цитату того, чтобы показать, в сколь трудном положении оказался Тарковский, снимая “Рублева”. Его уже подчас не понимали, с ним не соглашались еще совсем недавно достаточно близкие люди, профессионалы из профессионалов, первейшие фигуры в отечественном кинематографе.

Впрочем, не понимали не только иные из кинематографистов

\* Михалков-Кончаловский А. Мне снится Андрей, с. 225-227.



“Нельзя так топтать нашу историю...”

Несколько забегаая вперед, надо сказать, что фильм Тарковского категорически не приняли и некоторые другие известные художники, писатели, ученые. Конечно, можно было бы отмахнуться от их резких критических оценок, если бы они принадлежали только таким творческим личностям, как, скажем, преподобный Илья Глазунов. Но дело в том, что самым негативным образом восприняли “Андрея Рублева” и некоторые истинно выдающиеся фигуры, чей гражданский и художнический авторитет вне всякого сомнения.

Вот один их таких отзывов. Я намеренно не буду называть имени его написавшего, дабы оно не давило на читателя уже одной своей всемирно-легендарной славой. Вчитаемся и вдумаемся в сам смысл жестких обвинений, предъявляемых автору “Андрея Рублева”:

“/.../ Публика смотрела в изрядном недоумении. И что только одно с несомненностью посильно ей было вывести: какая же дикая, жестокая страна, эта извечная Россия, и как неизменны ее инстинкты.

Да и в Советской России удостоенные первые зрители этим выводом и обогащались: “Ну да, в России и в с е г д а так было”.

Но э т о т вывод авторы сценария (Тарковский и Кончаловский) и режиссер Тарковский обязаны были предвидеть, когда затевали свою, не ими впервые придуманную и не одними ими использованную подцензурную попытку: излить негодование советской действительностью косвенно, в одеждах русской древней истории или в символах из нее.

За два последних десятилетия это уже целое течение в советском искусстве: осмелиться на критику режима не прямо, а дальним-дальним крюком, через глубину русской истории или самовольной интерпретацией русской классической литературы: подать ее тенденциозно, с акцентами, перераспределением пропорций, даже прямым искажением, но тем самым более выпукло намекнуть на сегодняшнюю действительность. Такой прием не только нельзя назвать достойным, уважительным к предшествующей истории и предшествующей литературе. Такой прием порочен и по внутреннему смыслу искусства /.../

Выбирая персонажем двухсерийного трехчасового фильма иконописца Рублева, православного и монаха, авторы должны были понимать еще до составления сценария: что ни собственно православия,

ни смысла иконописи выше простой живописи и ни, прежде всего, Христа и смысла христианства — им не дадут выразить. Что эти три часа ни одному православному не разрешат даже переститься полностью и истово, четырьмя касаниями /.../

Приняв такие жесткие ограничения, сдачу наперед, Тарковский обрек себя не подняться до купола духовной жизни избранного персонажа XV века — и ту высоту духовного зренья, христианского умиротворенности, светлого созерцательного миростояния, которым обладал Рублев, — подменить самодельными слепотычными (и временный манер) поисками простейших и даже банальных моральных истин, зато понятных ущербно-интеллигентному зрителю советской эпохи. Или плоских (но намекающих) сентенций: Русь — “все она, родная, терпит, все вытерпит... Долго ли так будет “Вечно”.

Подменена и вся атмосфера уже 400 лет народно-настойчивой Руси христианства — та атмосфера благой доброжелательности и мудрой мудрости жизненного опыта, которую воспитывала в людях христианская вера /.../ Вместо того протянута цепь уродливых жестокостей. Если искать общую характеристику фильма в одном слове — это будет, пожалуй, несердечность.

Братся показывать главным персонажем великого художника — надо же этого художника в фильме проявить — и проявить в вершинах его мироощущения и в напряженные моменты творчества. Но Рублев в фильме — это переодетый сегодняшний “творчески интеллигент”, отделенный от дикой толпы и разочарованный ею. Мировоззрение Рублева опрощено до современных гуманистических идеологий: “я для них, для людей, делал”, — а они, неблагодарные, не оценили. Здесь фальшь, потому что сокровенный иконописец “делал” в основном и высшем — для Бога, икона — свидетельство веры, и такое неприятие не сразило бы Рублева. (А неприятия и не было: Рублев был высоко оценен и понят церковными иерархами, и молитвенно-жизненною паствой, еще при жизни вошел в легенду и в ореол праведности).

Весь творческий стержень иконописной работы Рублева — не в том, чем и снижаемся мы от заголовка фильма. Художник-режиссер именно этой сути своего художника-персонажа не занялся. Со своим в неожиданных радостных колоритах — безмятежную ласковую и чистое чувство вселенского покоя, свет доброты и любви, даже уделит свет Фаворский, и через икону таинственно нас соединит с миром, которого мы не видели. Не передав из этого ничего — режиссер к обезглавливает своего героя”.



Суровое обвинение? Да, уж куда суровей!.. Впрочем, список "прегрешений" автора "Рублева" этим только открывается...

"Но, полно, 15-й ли именно это век? Это ни из чего не следует. Нам показана "вообще Древняя Русь", извечная темная Русь — нечто до Петра I, и только, а по буйному празднованию Ивана Купалы — так ближе к X веку. Трактовка "вообще Древней Руси" и наиболее доступна современному советскому образованному зрителю, в его радикальной традиции, а тем более западному зрителю понаслышке, — и получается не реальная Древняя Русь, а ложно-русский "стиль", наиболее податливый и для разговорных спекуляций, смесь эпох, полная вампука. Но это — нечувственно к нашей истории. Как и у всех народов и племен, каждое десятилетие в нашем тысячелетии чем-то же отличалось, а при близком рассмотрении — так порой и разительно. А эпоху, в которую живет избранный нами персонаж, мы обязаны рассматривать близко и конкретно. Взятые десятилетия идут после Куликовской победы. Время жизни Рублева, начиная с его возмужания (ему было к битве 20-25 лет), — это особенное время внутреннего (который всегда идет до внешнего) роста народа к единству, к кульминации, в том числе и в культуре, это "цветущее время", напряженное время национального подъема — и где же в фильме хотя бы отсветы и признаки того? Ни в едином штрихе. Тягучая полоса безрадостной, беспросветной унылой жизни, сгущаемая к расправам и жестокостям, к которым автор проявляет интерес натурального показа, втесняя в экран, чему вовсе там бы не место. Тут жестокости, могущие быть во время неприятельского набега, и жестокости, произвольно и без надобности притянутые автором из какого-то смака. Мало ему показать избиения, пытки, прижигания, заливку расплавленного металла в рот, волок лошадью, дыбу, — еще надо изобразить и выкальвание глаз художникам: бродячий всемирный сюжет, не собственно русский, нигде на Руси не засвидетельствованный летописно. Зачем это вколочено сюда? Чтобы сгустить обреченную гибельность и отвратность Руси?! Или (то верней) намекнуть на сегодняшнюю расправу с художниками в СССР? Вот так-то топтать историю и нельзя /.../".

Наконец, автор убийственной рецензии обнаруживает в фильме Тарковского и еще один криминал — прямое искажение духовного облика Рублева, примитивно-убогое истолкование его реальных или вымышленных поступков: "В поиске объяснить обет молчаливчества приводится мотивировка совсем не христианская: обида на грешную действительность, на несовершенных людей — "с людьми мне больше не о чем разговаривать", эта обида на действительность скашивает

фильменного Рублева. Режиссер делает шаг, но не по линии духа, а по линии гребня, а чтобы подставить произвольную, очень уж смелую и том грубо-материальную придумку: поместить Рублева в набег года на Владимир, где он не был (ну пусть мог попасть в Андроновом), заставить его там убить человека и в этом найти толчок к молчаливчеству. Вымысел — слишком сторонний, противоречивый, кроткому, тихому, незлобивому характеру Рублева, как он донесен нас преданием. Как можно изобретать такой небойлой эпизод — и положить на него главное духовное решение? (Противоречие и в том, что убийца не мог бы оставаться иконником.)

Долгое молчаливчество Рублева (из немногих точно известных о нем фактов) — не единично на Руси XIV века. Это был обет высших подвигов для очищения и возвышения души./.../ И молчаливчество Рублева не было отходом от иконописи, как это понимается по фильму, но — наивысшей сосредоточенностью к искомому стержню творческого процесса. Лишь в современном образованном восприятии это молчаливчество кажется непостижимо незаурядным, и Тарковский приписывает неприязненное к тому отношение окружающих, — а соотечественникам-христианам обет был совершенно понятен. (И так же легковольно автор в конце фильма освобождает Рублева от обета, тоже вымысел.)

Да был ли Рублев для режиссера действительно центром внимания, целью раскрытия? — или только назвать собою эпоху и в предлогах протянуть вереницу картин о мрачности вневременной России — такой, как она представляется современной образованной публике? И автор создает непомерно длинный фильм, начиненный подробностями, не к делу, эпизодами (половину киновремени они и занимают) /.../ А когда таких эпизодов много — то это оглушает бесстыдностью, потерей собственно стержня в фильме.

Еще длиннее, еще более затянута и также притянута сюжетная отливка колокола. И этот кусок — это уже эпизодом не назовешь, сильно сбит на советский судорожный лад. Сперва — неубедительные поиски глины /.../, потом такая же неубедительная отливка глины, потом типично-советская спешка и аврал — не угадать формы! каково! — и старые литейщики покорно подслуживаются этой халтуре самозванному мальчишке — и звенит надрывный стук, совсем как на советской стройке — и в чем тут мораль и замысел режиссера? Что для серьезного дела и знать ничего не надо? Лишь бы набить штаны — и все получится? И вот на такой основе происходит возрождение Руси? Затем, разумеется, обрезан молебен, обрезано и само



щение: что освящается колокол сей “благодатью Пресвятаго Духа”, — этого, разумеется, нет, а покروпили водичкой, и халтурный колокол загудел. И Рублев, это еще при жизни “чудный, добродетельный старец”, “всех превосходящий в мудрости”, находит свое излечение и вдохновение у груди истерически рыдающего пацана-обманщика.

И какое же во всем том проникновение в старую Русь?

А — никакого. Автору нужен лишь символ. Ему нужно превратить фильм в напряженную вереницу символов и символов, уже удручающую своим нагромождением: как будто ничего нам не кажут в простоте, а непременно с подгонкой под символ.

И еще же символ — дождь! Дожди! Да какие: все предпотопные, невероятные, в пору сколачивать Ноев ковчег. Этим дождем — и жизнь побита, и те бессловесные кони залиты, и те рублевские фрески смыты, ничего не осталось...”

Кто же написал этот яростный, ядовито-разгромный, поистине убийственный отзыв?

Невероятно, но факт: Александр Солженицын.\* Впрочем, читатель, мало-мальски знакомый с публицистикой и кругом идей этого писателя, сам уже установил авторство этого великого русского писателя, и по неповторимому его слогу, и уж тем более по столь часто мелькающей в разговоре “образованщине”.

Солженицын смотрел фильм дважды. Первый раз — в 1972 году в Тамбове. Второй раз — в 1983 году, уже за границей. Именно этот второй просмотр и “вдохновил” писателя на столь яростно-негодующую рецензию. Здесь не место для того, чтобы подробно разбирать позицию писателя, полемизировать с ним, доказывать, что он не совсем адекватно воспринял сам замысел фильма Тарковского и потому его критика во многом просто несправедлива. Для нас сейчас важно зафиксировать именно сам факт подобного недопонимания. Ведь если даже такой художник, как Солженицын, категорически не принял картину и сам замысел воспринял совсем не в той системе художественных координат, в которых он реализовывался, то что же тогда будет, когда эта столь необычная критика попадет на суд людей совсем

\* Солженицын А. Фильм о Рублеве. - Цит. по сб. “Творчество Андрея Тарковского” (По страницам кинопечати). ВНИИК, М., 1990, с. 125-137.

некомпетентных? Что же тогда следует ждать от чиновника-дуба, титулованных партийных чинуш, которым будет доверено решить судьбу картины?

Мы еще успеем о том поговорить... пока вернемся к истории становки.

Обстоятельства не позволили Тарковскому завершить работу официально установленному сроку. Пришлось отложить финиш, меченный на 1 апреля 1966 года, еще на несколько месяцев.

По мере приближения процедуры сдачи фильма руководству студии и Комитета встал вопрос о замене прежнего названия. Директор “Мосфильма” В.Суринов сообщил В.Баскакову:

“Киностудия “Мосфильм” заканчивает производство широкого экранного фильма “Начала и пути” (“Андрей Рублев”).

Посмотрев весь материал, мы пришли к выводу, что название фильма “Начала и пути” ни в коей мере не соответствует его содержанию. Помимо этого есть пьеса о жизни В.И.Ленина, которая называется “Начало и пути”.

Обсудив этот вопрос с Главкинопрокатом, “Мосфильм” предложил изменить название фильма “Начала и пути” на новое название “Страсти по Андрею”.

Новое название пришлось Комитету не по душе и официально утверждено не было. Но это была не единственная и не главная проблема числа тех проблем, которые встали на пути фильма...

“Фильм перегружен жестокостями, натуралистическими и фрейдистскими описаниями, филологическими подробностями”

Сдача фильма не прошла гладко даже на уровне объединения редакторском заключении, ушедшем в инстанции из стен объединения писателей и кинорботников, сразу вслед за комплиментарными частями отмечалось:

“Художественный совет указывает съемочному коллективу на необходимость значительного сокращения картины (ряд эпизодов и планов могут быть с пользой для дела изъяты — например, полет бедя, кулачный бой князей, скачущие по полю татары, увоз дуроископки глины и т.д.) и по очистке ее от излишества натуралистических деталей — главным образом в новелле “Набег” (текст и ряд диалогов могут быть значительно сокращены. Картина не везде удлинена, некоторые сцены необходимо перезаписать.



Художественный совет принимает фильм "Страсти по Андрею" и предлагает монтажными исправлениями устранить отмеченные недостатки.

6.8.1966 г. Редактор фильма

Л.Лазарев."

На комитетской копии этого документа чья-то начальственная рука отчеркнула абзац о необходимости монтажных поправок и начеркала: "Почему же это не сделать до сдачи фильма в Комитет?"

Заключение дирекции "Мосфильма" оказалось еще более суровым:

"Отмечая достоинства этого большого исторического кинополотна, вместе с тем нельзя не отметить серьезных промахов и недостатков, которые во многом снижают ценность этого сложного произведения.

Наиболее общим недостатком фильма является отсутствие в нем цельности, распад картины на части, совокупность которых не воплощает и не выявляет замысел в целом. Хотя в каждой новелле есть свой сюжет, общая, главная тема фильма развивается недостаточно отчетливо и не доводится до ясного завершения.

Фильм перегружен жестокостями, натуралистическими и физиологическими подробностями. Там, где жестокости перестают быть средством и становятся целью, они мешают воспринимать историческую сущность событий, разрушают эмоциональное воздействие фильма на зрителя. Самодовлеющее существование в фильме жестокости мешает раскрытию темы художника Рублева как темы русского Возрождения. Многие в фильме просто подмяты сценами изуверского варварства и натурализма, что в результате не дает возможности понять связь между тем, что видел Рублев в своем жестоком веке и что он запечатлел в творчестве, в своих вечных прекрасных живописных ликах, утверждающих высокий гуманистический нравственный идеал. Поэтому в фильме не возникает внутренней связи между новеллами и цветной концовкой фильма — показом произведений Рублева. Цветные кадры, которые должны были бы эмоционально, эстетически и философски подытожить фильм, сейчас просто подшиты к делу, приложены к протоколу.

Возвращаясь к замечанию о натуралистических подробностях, на наш взгляд, было бы полезным изъять из фильма такие эпизоды, как падение с лестницы лошади, горящая живая корова, крупный план издыхающей собаки, перебирающей в агонии лапами, крупный план умирающего юноши с пульсирующей на шею раной, эпизод с девишкой, которая мочится в соборе, крупный план Дурочки, нюхаю-

щей грязь, которую она соскребает со стены, убрать в фонограмме пот женщины, которую насилуют в языческой деревне. Эпизод "Языческая деревня" следует резко сократить.

Учитывая композиционную аморфность фильма, а также непомерно большую длину, следовало бы сделать ряд сокращений, в том числе принципиального характера, которые мешают восприятию авторского замысла, а порой запутывают зрителя.

Можно было бы сократить эпизод со Скоморохом, чрезвычайно затянутый в последней части.

В сценах набега на Владимир также без ущерба для фильма можно сократить длинноты и повторы (скачущие мимо собора тата, погоня за жителями города).

В сцене примирения братьев в соборе трудно разобраться в смысле происходящего. Что это? Мечты меньшого? Или его воспоминания?

Сцена ослепления представляется также излишне затянутой, последнюю часть ее можно сократить.

Возникает сомнение в том, нужен ли эпизод с Голгофой. Если оставить его в фильме, все же следует подсократить текст Святого писания, на фоне которого возникает сцена с Голгофой.

Есть длинноты и в тексте Святого писания, которые читаются за кадром голосом. Непонятен переход на воспитателя княжеской дочери: почему он должен произносить этот же текст тем же голосом, который сначала принадлежал парню из артели мастеров?

Можно сократить и сцену травли собак.

Наиболее цельная и большая новелла "Колокол" также может быть сокращена в той части, где показываются поиски глины, где подробно изображаются все этапы работы по сооружению ямы и колокола.

В фильме осталась нераскрытой суть одной из важнейших сцен — сцена духовного кризиса Андрея Рублева, отказывающегося писать "Страшный суд". Диалог на гречишном поле слаб и бессодержателен, так же как и завершение этого диалога в соборе. Важный, переломный момент в духовном созревании Рублева как воинствующего гуманиста почти полностью пропадает.

Весь фильм несколько перегружен текстом, в отдельных местах встречаются повторы и многословия. Эти текстовые погрешности, конечно же следовало бы сократить по всей картине.

Генеральный директор киностудии "Мосфильм" В. Су



Заключение — убийственное! Наградить картину подобным отзывом перед сдачей ее Комитету по логике вещей, казалось бы, могло означать только одно: руководство “Мосфильма” откровенно “закладывало” фильм Тарковского, чтобы только не “кончать” его собственными руками. Но почему? Какой был в этом резон? “Мосфильм” изрядно потратился на картину, явно рассчитывал на ее успех. Так зачем понадобилось сразу выбрасывать белый флаг, даже не попытавшись сдать фильм Комитету, как это обычно все и делали. Ведь даже самые слабые и безнадежные свои работы студии представляли как бесценные шедевры — авось обойдется! Чего бы мосфильмовскому руководству не испытать эту проверенную методику и на сей раз?

Скорее всего, эта возможность была уже отрезана. Учитывая особый характер фильма, комитетская редакция держала процесс работы над ним под неусыпным контролем. Руководство Комитета просматривало отснятый материал на разных стадиях работы. И то, что фильм переступает границы дозволенного сразу по нескольким направлениям, было замечено достаточно быстро. И не только замечено, но и официально зафиксировано в соответствующих циркулярах.

12 марта В.Баскаков, посмотрев черновой вариант фильма, написал очень жесткое заключение. Заранее зная, сколь серьезны претензии Комитета к картине, студийное руководство, видимо, не отважилось сдавать ее, как говорится, на голубом глазу. Подписывая 29 июля 1966 г. студийный акт о приемке фильма Тарковского, директор “Мосфильма” специально пометил на документе: “С монтажными поправками”.

25 августа В.Баскаков подписал акт о приемке фильма Комитетом. Но приемка была условной — и здесь значились слова “с монтажными поправками”. По этому случаю пять дней спустя Тарковский обратился к и.о. начальника Главного управления художественной кинематографии Е.Суркову:

“Обсудив вариант нашего фильма ”Страсти по Андрею” на редакционных коллегиях VI творческого объединения “Мосфильм”, редакции и генеральной дирекции студии, на редколлегии Главка, наша группа пришла к выводу сделать следующие поправки, связанные с улучшением и некоторым сокращением фильма.

В связи с соображениями о неточно смонтированных сценах сокращениями укорочены и тем самым улучшены в монтаже следующие эпизоды:

1. “Полет мужика на шаре”.

Выброшен кадр пробега толпы за мужиком, что нарушило ритм всей сцены.

2. Выброшена сцена ухода Андрея, Кирилла и Данилы из Троицы по причине неясности сюжетного хода и пластической ее пестроты в связи со стыком с последующим проходом героев по полю пожелдем.

3. Сокращена 1-я сцена со скomorохом — выброшена половина круговой панорамы перед появлением дружинников.

Перезаписана вся эта сцена с целью сделать ясным социальный мотив в содержании песни скomorоха.

Также перемонтированы некоторые кадры внутри этой сцены.

4. Из сцены первой встречи Кирилла с Феофаном Греком выброшено столкновение со служкой, которое настраивало зрителя на переход к новой сцене, которой не существует. Вся же сцена строится стройнее и смотрится цельнее и легче.

5. Сокращен текст “писания”, существующий как внутренний монолог Кирилла в сцене приглашения Феофаном Андрея Рублева в Москву.

6. Сокращена сцена с гонцом в эпизоде приглашения Андрея в Москву.

7. Выброшен затягивающий сцену один из кадров эпизода примирения Андрея с Даниилом Черным в келье.

8. Сильно сокращена и прояснена сцена Феофана, Андрея и ученика Фомы в весеннем лесу.

Выброшен чересчур иллюстративный “пролет” лебедя в конце этого эпизода.

9. Уточнен монтажный переход на сцену “Голгофа”, проясняющий мысль о том, что “Голгофа” — плод размышления Андрея об этом канонически понимаемом Феофаном Греком событии, связанном с этим евангельским “событием”.

Сильно сокращен и уточнен на этой сцене внутренний монолог Андрея, проясняющий новаторское и демократическое прочтение канонического текста Евангелия.

10. Сокращена сцена после языческого праздника, связанная с расправой над Марфой.



11. Выброшена сцена в Успенском соборе из новеллы “Страшный суд”, повторяющая эпизод спора Андрея с Даниилом Черным на гречишном поле.

12. Выброшен внутренний монолог Андрея на переходе к сцене ослепления, путающий мысль и отвлекающий зрителя от психологического состояния Рублева.

13. Сокращена сцена ослепления.

14. Принципиально переделано появление дурочки в Успенском соборе.

15. В новелле “Набег” сокращены натуралистические элементы сцен:

а) горящая корова,

б) подрезан план лошади,

в) сокращен план умирающего Петра.

16. Сокращены воспоминания Малого князя с целью сокращения и устранения путаницы в персонажах братьев-близнецов.

17. Подрезано начало сцены Андрея с Феофаном в сожженном Успенском соборе.

18. В новелле “Любовь” — новое название которой будет “Молчание” — сокращена драка собак и выброшен длинный план проскока татар с дурочкой по снежному полю.

19. В новелле “Колокол” — сокращена сцена вторичного появления скомороха в фильме (а именно: повторение танца скомороха у костра).

20. Сокращен эпизод обколки формы колокола.

21. В связи с этими поправками сокращается также количество хоровой музыки, углубляющей ложный пафос исторического жанра картины.

22. Переозвучиваются и перезаписываются те места фильма, которые нечетко звучат и тем самым разрушают смысл некоторых сцен.

23. Переделываются титры фильма, которые должны не только удовлетворять группу техническим качеством, но и стать плавными и мягкими, более органично входящими в строй фильма.

К этому письму прилагается также план досьеок вводного эпизода — пролога к фильму — Утро после Куликовской битвы, — имеющего, на наш взгляд, важнейшее идейное значение и уточняющего политическое звучание фильма, рассказывающего о событиях, разворачивающихся после победы на Куликовском поле.

Этот пролог смог бы точнее уяснить зрителю обострение ф дальних усабиц того времени и осложнение отношений Руси с Татарской ордой. Не говоря уже об идее самосознания русского народа, в никшего на залитом кровью Куликовом поле — как символу преления многовекового татарского ига и как образа исто централизации и сознательной демократизации (в условном смысле слова) жизни Руси на рубеже XIV-XV веков.

Режиссер-постановщик

А.Тарковский

(ЦГАЛИ СССР, ф.2944, оп.4, ед.хр.793, л.74-

Опытный У.Сурков ознакомил с письмом А.Тарковского своего министра. В результате появилась такая резолюция:

“Евгений Данилович!

1. Лучшее название фильма — “Андрей Рублев”.

2. Должна быть исключена сцена закалывания лошади и “издания” собаки.

3. “Куликово поле” — подумать, надо ли?

12/Х

А.Романов

Чувствуется по всему, что руководство Комитета ошеломлено картиной. Она и привлекает своей очевидной незаурядностью, и одновременно пугает вызывающим разрывом со многими священными стереотипами. Начальство явно не знает, как ему поступить. 2 сентября специально собирается расширенная коллегия Комитета с участием многих ведущих кинематографистов. В протоколе решения этого заседания читаем: “Освободить фильм от отдельных кадров и эпизодов натуралистического характера и сократить полезный метраж в целом фильму”. На самом деле претензии Комитета к картине не сводились к требованиям изъять из фильма кадры “чрезмерной жестокости”. Уже после Коллегии министр А.Романов отправил письмо на студию, в котором излагались соображения министра “о недостатках концепции” фильма “Андрей Рублев”. В одном из студийных документов суть этого послания излагается так: “Режиссеру А.Тарковскому был дан совет в процессе доработки фильма точнее проявить его идею, чтобы в фильме в соответствии с исторической правдой явственнее звучала тема пробуждения творческих сил народа после татарского ига еще до финальных сцен создания колокола, чтобы в фильме было мотивов принижения русского народа”.

За сим фильм был возвращен на студию для внесения “монтажных уточнений”...



“Рекомендаций Комитета не выполнил”...

В сентябре А.Тарковский попросил предоставить ему отпуск “в связи с переутомленностью и плохим состоянием здоровья”. Все именно так и обстояло. Однако отпуск автор “Рублева” провел за монтажным столом. Внесенные им поправки не удовлетворяют руководство художественного объединения. Заключение худсовета требуют от Тарковского еще и еще дополнительно сократить фильм, убрать раздражающие начальство кадры. Пытаясь остановить эту цепную реакцию поправок, Тарковский пишет письмо министру:

“Председателю Комитета  
по кинематографии  
при Совете Министров СССР  
тов. Романову А.В.

Обсудив всесторонне все замечания в адрес первого варианта нашей картины со стороны Художественного совета объединения, редсовета при Генеральной дирекции и коллегии по художественным фильмам при Комитете по кинематографии, группа пришла к выводу о необходимости сделать определенные поправки в работе над окончательным вариантом фильма.

Нам кажется, что бесконечные обсуждения уже принятого в Комитете фильма сильно затрудняли работу над окончательным монтажом картины, ибо в последние дни многие замечания либо противоречили ранее высказанным, либо повторялись, несмотря на невозможность их выполнить без ущерба художественного качества фильма, либо в полемическом задоре противоречили смыслу его построения и драматургии.

Из 23 пунктов поправок, предусмотренных коллегией при Комитете по кинематографии, были выполнены 21. Кроме того, группа по собственной инициативе увеличила их на 15. После последнего обсуждения в Генеральной дирекции совместно с худсоветом объединения к этим поправкам были добавлены и многие новые /.../

В результате если первый вариант фильма был 5.642 метра и шел 3 часа 27 минут, то сейчас он составляет 5.250 метров и занимает 3 часа 13 минут. Второй вариант сокращен на 390 метров, или 14 минут.

Мы считаем, что дальнейшие сокращения ничего, кроме ухудшения качества, картине не дадут.

Точнее, творческая часть группы не имеет возможности работать по сокращениям с уверенностью в том, что в процессе ее конструкция и построение отдельных эпизодов начнет противоречить мысли фильма, оцененного комиссией по определению категории отличный и получивший чрезвычайно высокую оценку на общесоюзном расширенной Коллегией кинематографистов, на которой председательствовал В.Е.Баскаков.

Режиссер-постановщик

А.Тарковский

Что же вырезал автор из своего фильма? Действительно ли Тарковский покорно склонил голову перед начальством?

Основной круг принятых им к исполнению поправок был обозначен еще в письме к Е.Суркову. Говоря же о новых дополнительных “сверхплановых” поправках, выполненных уже по инициативе группы, Тарковский намеренно преувеличивает масштабы возможных изменений, выдает микроскопические операции над материалом за существенные поправки. То был испытанный многими в то время способ авторской самозащиты: надо было попышнее составить представление о радикальной переработке сценария или фильма, “изобразить” свое смирение, показать начальству, что автор “внял” его мудрые указания. Это была игра в поддавки, которую дошлые чиновники могли не заметить. Тем не менее и они подчас включались в нее, получив в руки официальный документ студии, в котором на нескольких страницах внушительно перечислялись все изменения и поправки. Высокопоставленные комитетские редакторы вели себя уже спокойно и терпимее. Как-никак документ защищал и их самих от вышестоящих церберов, ибо свидетельствовал, что работа с автором не была прервана на самотек, что его усердно наставляли на путь истинный. Иначе говоря: благодаря таким игрищам иным режиссерам удавалось выпутаться из сложных коллизий. Тарковскому это было не свойственно. Его фильм так далеко вырывался за пределы дозволенного общепринятого, так резко выделялся даже на фоне самых “спокойных” картин того времени, что никакие дымовые завесы и испытанные методы самозащиты не могли облегчить процесс его официальной проверки.

1 декабря 1966 года уточненный (уже второй) вариант фильма вновь представляется руководству Комитета. Производственная инструкция, составленная на “Мосфильме”, так описывает последующие события: “В новом варианте были устранены не все серьезные недостатки и Комитет предложил студии продолжить работу над фильмом. Но автор фильма сделал лишь несколько мелких сокращений



туралистических подробностей (убраны планы убитой собаки и убиваемой лошади), и студия вновь 12 января 1967 года представила фильм в Комитет.

Просмотр этого варианта показал, что режиссер А.Тарковский не выполнил рекомендаций Комитета. В фильме остались и некоторые явно натуралистические эпизоды и не сделано все возможное для того, чтобы фильм стал исторически более достоверным.

В настоящее время на студии "Мосфильм" принимаются меры к внесению в фильм необходимых поправок".

### "... И запылала корова"

Итак, даже с третьей попытки взять комитетский барьер не удалось. Но пространство конфликта уже не замыкается стенами уютного старинного особняка в Малом Гнездиновском переулке. 24 декабря газета "Вечерняя Москва" неожиданно раздражается фельетоном И.Солдатова "... И запылала корова", в котором руководству "Мосфильма" выдавалось по первое число за беспринципное потворство немислимых капризам и безобразным выходкам студийных режиссеров. В качестве главного "героя" фельетона фигурировал А.Тарковский, позволивший себе на народные денежки наснимать несусветные пакости...

Фельетон, опубликованный за два дня до заседания Коллегии, на котором решалась судьба "Рублева", вызвал скандал. Конечно, "Вечерка" — не "Правда". Но критический залп с ее страниц уже сам по себе был грозным предзнаменованием, которое по обычаям тех лет расшифровывалось совершенно однозначно: без ведома и поощрения высокого начальства ничего подобного даже в самом ничтожном советском издании появиться не могло. Стало быть, и "там" о скандальном "Рублеве" уже слышали и очень не одобряют...

Скорее всего, не только слышали, но уже и видели. Редактор фильма Л.Лазарев в своих воспоминаниях упоминает этот роковой в судьбе фильма момент: "Сначала в Комитете по кинематографии Тарковского поздравили с успехом, но затем, через несколько дней, поздравления были взяты назад. Фильм посмотрели где-то "на дачах", он не понравился, и пошло-поехало. Ни эстетический вкус, ни знание истории у тех людей, что выносили приговор фильму, не соответствовали его уровню. Картина была непонятна — значит в ней скрыта крамола. Их недоумение и недовольство выразились в привычной для них форме идеологических обвинений: в картине очернена наша исто-

рия, злонамеренно не показана Куликовская битва, опорочен народ, искажен образ Рублева и т.п.

Тарковского стали вызывать "на ковер" в разные инстанции, уличать в идеологических грехах, в недостатке патриотизма, реализме, требовать переделок /.../

Тарковский не пересказывал в подробностях — во всяком случае мне, — что ему внушали в разного рода начальственных кабинетах, наверное, там шла "ретрансляция" одних и тех же идеологических обвинений. Говорить об этом было тошно. Но об одной вступлении с тогдашним первым секретарем МГК — рассказал, видимо, то, что она его поразила — все это было похоже уже на фарс. "Когда прокручена обычная пластинка с песнями, которые я уже много раз слышал, он вдруг сказал, словно поймав меня, наконец, с полупрошаром: "Вот у вас, Андрей Арсеньевич, в конце фильма на иконы Рублева хлещет дождь (все, кто смотрел ленту, помнят этот финал — переход от фресок и икон Рублева к прекрасной, гармоничной картине природы: луг, пасущиеся на нем лошади — Л.Л.), вы же этим хотели сказать, что и теперь, как в прошлом, не берегут произведения искусства..."\*

Впрочем, до вызова в "инстанции" дело дошло не сразу. "Дачной" премьеры, о которой упоминает Л.Лазарев, долетевших до высоких кабинетов на Старой площади, и вопрос о судьбе "Рублева" принял уже вполне официальный оборот. Надо сказать, что сложившаяся ситуация в ЦК КПСС сложилась для фильма в тот момент, который был объективно неблагоприятной. По свидетельству участников тех событий, высшее партийное руководство все более и более раздражалось, как скалдываются дела в кинематографе. Партийным бонзам какому-то (и так оно и было), что отечественная киномуза устремляется не туда, куда ей следует устремляться. Еще не успели улечься последствия скандала с фильмом М.Калика "До свиданья, мальчики!", последовал уже целый букет фильмов, возмущивших и уже не только встревоживших партийных царедворцев: "Скверный анекдот", "История Аси-хромоножки", "Похождения зубного врача", "Горький для жаждущих", "Дневные звезды", "Комиссар", "Тридцать три штатные и нештатные информаторы дружно оповещали: мол, в

\* Лазарев Л. На съемках и после съемок. — Искусство кино, 1989, N 10, с.57-



водство запущены и вещички пострашнее. Пора было принимать самые решительные меры. Стали подумывать о возрождении бесценной ждановской традиции руководства искусством: а не жажнуть ли во всю мощь по этим зарвавшимся киношникам разгромным постановлением? В аппарате отдела культуры ЦК нашлись сотрудники, которые, вероятнее всего, вычитали эту глубокую мысль в глазах своих начальников и в спешном порядке взялись за изготовление проекта подобного постановления. Судя по предварительным наброскам этого очередного партийного приговора, "компромата" на кинематографистов было собрано более чем достаточно. Может быть, не хватало только примера какого-то особенно крупного и непростительного идеологического кинопрокола. Тут-то и подоспел "Андрей Рублев"...

К расправе готовились основательно: референты наводили справки, запрашивали из Комитета по кинематографии необходимые документы. В.Баскаков вспоминает: "Как-то звонит мне помощник очень высокого лица и говорит: "Мой шеф спрашивает, почему в "Рублеве" так мрачно, так жестоко показана Россия?" Отвечаю: "Это же средневековье. Тогда и в Западной Европе нравы были жестокие. Это же начало XV века, еще Жанну д'Арк не сожгли и Ричард III не родился". Другой звонок: "Что значит сцена, где собаки грызут брошенную монголами кость? На что намекаете?"

А потом разразилась буря..."

Состоялось обсуждение "Андрея Рублева" в ЦК. Документальные источники, раскрывающие характер этого мероприятия, сегодня надежно упрятаны за десятью замками. Поневоле приходится воспользоваться воспоминаниями тех, кто непосредственно принимал в нем участие. И.С.Черноуцан, занимавший в те годы должность заместителя заведующего отделом культуры ЦК КПСС, рассказал: "Когда выходил "Андрей Рублев", Романов был страшно перепуган. Я пытался как-то привести его в чувство, убеждал, что это — талантливейший фильм, что я на стороне картины. Но последовало обсуждение "Рублева" в ЦК. Помню, что разговор получился очень напряженным. У меня даже сохранилась записка от Андрея: "Игорь Сергеевич, что вы так нервничаете? Ничего страшного не происходит. Может, все еще образуется..."

Увы, все кончилось для картины плохо..."

В Малом Гнездиновском не могли не прослышать о гневной реакции на фильм Тарковского в высших партийных кругах. И нет ничего удивительного в том, что Коллегия Комитета, посмотревшая и обсудившая второй вариант "Рублева", снова завернула его на дора-

ботку. Тарковскому пришлось вновь письменно обратиться к ми-  
ру:

"Письмо это — плод серьезного размышления по поводу второго варианта нашего фильма, обсуждение которого продолжалось в моем кабинете в течение двух дней.

/.../ Вы знаете, что я по рекомендации Комитета сделал много изменений по отношению к первому варианту "Рублева" — заметно улучшило картину... В результате нашей последней работы возникло несколько дополнительных замечаний.

Несмотря на то, что для вящей убедительности и максимальной приближенности к жизни (во имя раскрытия образа и характера жизни Андрея Рублева) картина строится на нескольких острых деталях, рассеянных по всему фильму, я пришел к выводу о необходимости вести редактирование фильма до конца. Я решил пойти на следующие купюры, как ни горько и обидно это делать.

Для того, чтобы снять обвинение в адрес фильма и, в частности, в мой в связи с жестокостью по отношению к животным, что могло бы в дальнейшем явиться точкой конфликта с общественностью, мы предлагаем:

1. Убийство лошади из эпизода "Нашествие".
2. Сокращаем кадр, имитирующий смерть собаки.
3. Сокращаем план смерти Петра.

Тем самым совершенно снимаются претензии к картине, появившимся уже всем моментам, связанным с "горящей коровой", дышащей лошадей" и пр., которые еще до выпуска фильма вызывают ненужные обсуждения и нападки.

Что же касается некоторых других кадров, то в связи с тем, что они в эстетическом смысле лишь имитируют смерть и являются для зрителя явно "сделанными", что уже не является почвой для обвинений фильма в жестокости, а лишь характеризует время и исторические обстоятельства перипетий киноповествования, без чего исторический очерк XIV-XV веков был бы неполным.

/.../ Я, как и вся наша съемочная группа, да и как думают мои старшие и заслуженные коллеги, считаем, что "Рублев" достоин того, чтобы считаться его основанным на точной идейно-философской и художественной базе и рассчитывать поэтому на хороший прокат, понимание зрителем и возможность защитить его (сейчас, в связи со всеми поправками) от мелких нападков.

С уважением и надеждой

режиссер А.Тарковский



В том же письме режиссер высказывает свое беспокойство по поводу того, чтобы картине был организован хороший прокат. Преждевременные хлопоты! У министра голова болит совсем о другом: под каким бы предлогом вернуть "Рублева" на очередную доработку. Впрочем, он, быть может, и не особенно жаждал новых кровопусканий, но поступают все новые и новые сигналы, что на Старой площади у "Рублева" появляется все больше титулованных противников. И считая, что произведенные поправки совершенно пока недостаточны, фильм решительно возвращают на студию. Тарковский вновь вынужден взяться за перо, чтобы объясниться с министром:

"/.../ Мы с Вами во вполне дружеской атмосфере разработали программу работы над окончательным вариантом картины, все Ваши предложения были мною учтены, мы заверили друг друга в обоюдном удовлетворении, связанном с этим последним этапом работы над фильмом, что было засвидетельствовано в документах, подписанных Вами, так и мной, как вдруг, к моему глубочайшему удивлению, я узнаю о том, что Вы, если я не ошибаюсь, аннулируете документы о приемке фильма.

Есть, конечно, и те зрители, которым фильм не нравится, но Вам-то — и Вы говорили мне об этом — фильм нравится (при условии данных Вами поправок, которые я сделал).

Почему же так происходит? Не хотите же Вы при помощи поправок, которые дополнительно и неожиданно для всех дает мне ГРК, примирить сторонников и противников фильма? Вы отлично знаете, что примирение это невозможно! /.../

Теперь о последнем ударе в цепи неприятностей и раздуваемых придирок к фильму — о списке поправок, которые дала мне ГРК.

Вы, конечно, знакомы с ним. И надеюсь, что Вы понимаете, что грозит фильму при условии их выполнения. Они просто делают картину бессмысленной. Они губят картину — если угодно. Это мое глубокое убеждение.

Вы, как сторонник фильма, должны мне помочь.

Я не буду перечислять их. Я только попытаюсь сформулировать беспрецедентность этого списка поправок.

/.../ Идея нашей картины выстраивается эмоционально, не умозрительно. Поэтому все его компоненты не случайны! Гуманизм нашего фильма выражается не лобово. Он — результат конфликта трагического со светлым, гармоничным. Без этого конфликта гуманизм не доказуем, а риторичен и художественно неубедителен, мертв.

Обратный, неверный подход к анализу нашего фильма и требованиям созерцающего мозаичное полотно изъять из него кусочки, которые якобы оскорбляют его вкус, для того, чтобы "свить" произведение. Но если их изъять — рухнет замысел, ибо эти по закону контраста оттеняют светлые, чистых тонов целого.

Потом — эпоха. История рубежа XIV-XV веков пестрит нечными напоминаниями о жестокостях, измене, междоусобице. Только на этом фоне мы могли взяться за решение тех трагических конфликтов, которые выражены в "Рублеве". Но ведь то, что нам, — капля в море по сравнению с истинной картиной того времени. Мы лишь иногда прибегаем к необходимости напомнить зрителю о мрачности той эпохи. Стоит только перелистать исторические источники. Историки-консультанты не только не смогли упрекнуть нас за искажение исторической истины, но и всячески поздравляли нас с тем, что мы деликатно справились с этой задачей.

Нет слов, чтобы выразить Вам то чувство затравленности и несходности, причиной которого явился этот нелепый список поправок, призванный разрушить все, что мы сделали с таким трудом года.

Тенденциозность этого документа настолько очевидна, что он, кроме недоумения, вызвать никакого другого чувства не может. Он не случаен. Он последнее, крайнее проявление той тенденции, которая очевидна, ни на что не похожа и несправедлива.

Вы понимаете, что я не могу пойти на эти чудовищные требования и убить картину; никогда еще ГРК так не ставила себя по отношению к нашему фильму, что уже просто недопустимо. /.../

А почему ГРК считает возможным основываться на предположении и погрязать во вкусовщине, вопреки своим определенным и четко сформулированным принципам, я понять не могу и об этом только как преднамеренный нажим, выходящий за всякие пределы справедливости и здравого смысла.

Я имею смелость назвать себя художником. Более того — я считаю себя художником. Мною руководит зависимость моих замыслов от жизни, что касается и проблем и формы. Я стараюсь искать всегда трудно и чревато конфликтами и неприятностями. Это нежелание тихонько жить в тепленькой и уютной квартирке требует от меня мужества. И я постараюсь не обмануть Ваших



в этом смысле. Но без Вашей помощи мне будет трудно. Дело приняло слишком неприятный оборот в том смысле, что дружественная полемика по поводу картины давно уже приняла форму — простите за повторение — организованной травли.

С уважением

7 февраля 1967 г.

Ответа не последовало...

А.Тарковский"

### Катастрофа

5 марта "Мосфильм" отправил руководству Комитета подробнейший отчет о состоянии работ по целому ряду своих фильмов, судьба которых повисла на волоске. Этот увесистый документ начинался с полного свода всех исправлений, внесенных в фильм А.Тарковского. Этот документ как будто бы повторяет список поправок, перечисленных еще в письме А.Тарковского от 30 августа 1966 г. Но в более позднем студийном отчете в ряде случаев даются очень показательные мотивировки того, ради чего внесены изменения. Поэтому имеет смысл ознакомить читателя и с этим документом:

“Председателю Комитета  
по кинематографии  
при Совете Министров СССР  
тов. Романову А.В.

/.../ По картине “Андрей Рублев” студией были учтены пожелания Комитета по кинематографии, Союза кинематографистов, консультантов по русской истории и русскому искусству, а также замечания, высказанные на общественных просмотрах и в газете “Вечерняя Москва”. Изучив замечания и пожелания, творческая группа неоднократно возвращалась к исправлениям картины и проделала серьезную кропотливую работу по сокращению картины, изменению отдельных эпизодов, устранению исторических неточностей и некоторых жестких натуралистических деталей.

Частичный ремонт, переозвучивание и сокращение фильма на 400 метров привели к прояснению общего идейного замысла картины и более четкому выявлению пластической выразительности отдельных моментов.

В результате проделанной работы в фильм внесены следующие исправления:

1. Изменено название фильма: вместо “Страсти по Андрею” фильм называется “Андрей Рублев”.

2. Из пролога картины выброшены кадры пробега толпой, и в этой сцене подрезаны полеты на шаре.

3. Сокращена и показана отраженно смерть летуна в сцены.

4. Выброшена сцена ухода Андрея, Данилы и Кирилла ицкого монастыря по причине неясности сюжетного хода и эстетического несоответствия с последующими кадрами дождя на поле.

5. Выброшена половина круговой панорамы из “Скомороха”. Переозвучен текст скомороха.

6. Стали короче некоторые кадры внутри эпизода. В частности срезана драка под дождем пьяных мужиков.

7. В эпизоде первой встречи Феофана с Кириллом изъят фрагмент появления служки, затягивающая и без того длинный разговор иконописцами.

8. Сокращен кадр казни и перемонтированы финальные кадры сцены.

9. Сокращен текст Писания, существующий как внутрисценный монолог Кирилла в сцене приглашения Феофаном в Москву Андрея Рублева.

10. Сокращена сцена с гонцом в эпизоде приглашения Андрея в Москву.

11. Сильно сокращена и переозвучена сцена Феофана, Андрея и его ученика Фомы в весеннем саду.

12. После эпизода ухода Кирилла из монастыря добавлен кадр с одной надписью, которая делит слишком громоздкую новеллу “Скоморох Грек” на две, облегчая восприятие ее зрителем.

13. Уточнен монтажный переход к сцене “Голгофа”, делая более понятным построение его в виде фантазии Андрея. Переозвучивание и сокращение текста Андрея во время этого эпизода, отчего новые, поэтические мысли его становятся более ясными.

14. Сокращен эпизод расправы над язычниками в сцене “Праздник”.

15. Выброшена сцена в Успенском соборе из новеллы “Судный суд”, повторяющая эпизод спора Андрея с Данилой на греческом поле.

16. Выброшен внутренний монолог Андрея при переходе из сцены на эпизод “Ослепление” ради уточнения психологического состояния Рублева.

17. В двух местах сокращена сцена ослепления.



18. Принципиально переделано появление дурочки в Успенском соборе, изъяты натуралистические детали ее поведения.

19. Выброшено в этой новелле повторение ретроспекции, связанной с ослеплением мастеров.

20. Новелла "Набег" перемонтирована более плавно и динамично. Также выброшена горящая корова.

21. Вдвое сокращен план умирающего Петра.

22. Выброшены несколько планов, проскоков и кадр лошади, за хвост которой привязан ключарь Патрикей, замученный татарами.

23. Из трех ретроспекций Малого князя оставлены только две, сильно сокращенные, в основном за счет сцены "Драка князей".

24. Подрезано начало сцены Андрея с Феофаном в сожженном Успенском соборе.

25. Эта сцена переозвучена с целью сокращения текста и его уточнения.

26. В новелле "Молчание" (вместо бывшего названия "Любовь") сокращены некоторые планы за счет перемонтажа всей новеллы.

27. Сокращена драка собак.

28. Выброшен проскок татар, увозящих дурочку.

29. В новелле "Колокол" сокращена сцена вторичного появления скomorоха в фильме (танец у костра).

30. Выброшен так называемый "сон Бориски".

31. Сокращена сцена "Обколка формы колокола".

32. Перемонтирована пауза перед ударом колокола.

33. Выброшены ненужные, утяжеляющие картину куски хорошей музыки.

34. Выброшен из 1-й серии кусок воспоминания Андрея, связанного с дождем, и эпизод о скomorохе.

35. В нашествии сокращены планы князя, любящегося сожженным Владимиром.

36. Сокращены кадры татарчонка во время удара колокола.

37. Выброшена сцена встречи Бориски с князем в эпизоде "Колокол".

Впоследствии были также сделаны существенные дополнительные поправки, касающиеся нарушения художественной меры в изображении смертей, крови, жестокостей, удалены натуралистические детали: кадр умирающей в агонии собаки; план смерти Петра и изъята сцена убийства лошади из эпизода "Нашествие".

Во многих массовых сценах устранены раздражающие вопли и крики.

Исправленный вариант фильма находится в Комитете. /.

(ЦГАЛИ СССР, ф.2944, оп.4, ед.хр.793, л.10)

Комитет в ответ и на это послание продолжает безмолвствовать и загадки в том особой нет: судьба картины решается в другом. Выслушаем еще одного прямого участника событий. Ф.Т.Ермаш, полнявший в те годы обязанности зав.сектором кино в отделе кинорежиссуры ЦК КПСС, рассказывает: "Обстановка накалялась. Я встретился с А.Тарковским. Можно понять его состояние: картину не приняли, перспективы туманные, никто не хочет даже поговорить. Мне хотелось его успокоить, но чем и как? Моя роль в то время была не очень большая. Только доброжелательство и понимание картины мне хотелось ему предложить. Я пошел к И.Т.Фролову, в то время помощнику секретаря ЦК КПСС. Он был сторонником фильма. Мы уговорили П.Н.Демичева посмотреть фильм и принять участие в его судьбе. Задержка с выпуском на экран не принесет никакой пользы, а будет мешать оздоровлению обстановки. В моих записях за 16-17 апреля 1967 года есть его замечания по фильму "Андрей Рублев", которые он категорически отвергающие картину. А кончилось это тем, что на большом собрании в первых числах апреля 1967 года мы услышали резкую критику не только "Андрея Рублева", но и вообще кинематографа. Инициатором выступил И.Черноуцана, ставшего зам.зав.отделом культуры ЦК КПСС. Как-то изменить отношение к фильму тоже не принесли успеха. Никакие возражения, никакое инакомыслие не принималось. К тому же мне удалось выяснить, все это исходило от М.С.Суслова, ставшего главным идеологом страны".\*

Доля истины в этом рассказе, по-видимому, есть. Но как бы ни была версия Ф.Ермаша, все героически боролись за спасение фильма. Инициатива целиком возлагается на Суслова и Демичева. Впрочем, не только они. А.Караганов, бывший в те годы секретарем СК СССР, рассказывает, что руку к запрету приложил и ... Хонеккер. Будто бы в начале одного из приездов в Москву показали "Рублева", и он отозвался о нем как явно "антирусском" фильме.

\* Советская культура, 1989, 12 сент.



Наверное, все так и было. И все же не стоит упрощать: Суслов с сотоварищами санкционировал расправу над "Рублевым", но, повторяю, катастрофу исподволь в течение нескольких лет готовили многие. В грубой, топорной форме партийные заправки, как эхо, повторяли те же обвинения, что уже не раз звучали в стенах редакторских и начальственных кабинетов Комитета по кинематографии на всех стадиях прохождения сценария и фильма Тарковского.

Стало быть, виноваты все?

Не все...

### Опыт коллективной защиты

31 мая 1967 года на экстренное заседание собрался худсовет "Мосфильма", чтобы обсудить положение с картинами "Андрей Рублев" и "Ася Клячкина". На заседании присутствовали ведущие режиссеры студии, члены редакционной коллегии. Тарковский на заседание не пришел: как сообщил представитель администрации, "по состоянию здоровья ему предоставлен двухмесячный отпуск".

Ситуацию с картиной изложил директор студии В.Сурин:

"В свое время были хорошие разговоры и оценки, картина была Комитетом принята, шел разговор о том, чтобы устранить некоторые эпизоды, которые раздражали в той или иной степени отдельных товарищей. Как мне говорят в Комитете, положение резко изменилось после того, как она была показана в "Правде" и, по-моему, в Союзе кинематографистов. Картина подверглась резкой критике, и еще острее встал вопрос, приемлема ли она в таком виде. После этого ее посмотрели в Центральном Комитете партии (товарищ Демичев). У меня есть запись из выступления на собрании работников "Правды" и на Идеологической комиссии, где она публично, открыто подверглась довольно резкой критике. Вот что ей инкриминируется:

"Фильм резко критикуется в партийных и общественных кругах столицы. При просмотрах выявляется резкое неприятие всей концепции фильма. И хотя отмечаются определенные положительные достоинства этого произведения (творческий поиск, пересмотр некоторых устоявшихся представлений об истоках русского изобразительного искусства, удачный монтаж, хорошая работа оператора), все же критика этого фильма является острой.

В критике фильма отмечается особо, что идейная концепция фильма является ошибочной, носит антиисторический характер. Ис-

тория Руси конца XIV — начала XV в.в. показана как период ний, народного молчания и терпения.

Между тем из любого учебника известно, что это был массовых народных восстаний против монгольского ига, период борьбы, которая облегчала освобождение всех русских земель от власти монгольских феодалов и заложила основы их объединения в едином государстве.

Отмечается, что в тот период главное в народной жизни были не межфеодалные распри, а борьба против иноземных завоевателей. Монгольское иго не сломило русский народ. Восстания и борьба за восстаниями. Куликовская битва положила начало полному разгрому Золотой орды и освобождению народов Восточной Европы от ига.

Отмечается, что фильм унижает достоинство русского народа, превращает его в дикаря, чуть ли не в животное.

Татары уничтожают русских сотнями, а на самом деле исторический период наиболее характерными были поражения в борьбе с русскими.

Разрисованный зад скомороха выглядит как символ тоталитаризма, на котором народу была доступна культура. Между тем и в это время были построены крупнейшие и красивейшие русские города — Суздаль, Владимир, Тверь, Москва. Русские развили литейное дело, гончарное дело, ткацкую мануфактуру.

Русские вели внешнюю торговлю чуть ли не со всеми странами Европы.

Несмотря на огромный ущерб, нанесенный монголо-татарскими нашествиями, Русь имела высокую культуру. Русские создали выдающиеся произведения искусства. Они породили плеяду великих мастеров — иконописцев, из которых вышел и Андрей Рублев.

В фильме нет Рублева-художника, не показаны условия, в которых был порожден его гений, но показаны обстоятельства, которые противодействовали его появлению. Рублев в фильме — фигура второстепенная. Он выступает в качестве символического художника, чье творчество не показано; и сделано это было в силу желания фильма наделять художника особой ролью в жизни общества. Рублев изображен как духовно, морально и физически искалеченный, изломанный человек. Лишь он один (гений) остается чистым и незапятнанным в эпоху, когда все соборно выносит приговор всему, что его окружает, и безоглядно судит о всех процессах и всех явлениях народной жизни. Но эта идея, и эта идея родилась не в XV веке, а в XX веке, в социальном буржуазном обществе.



Такая непроясненная, во многом ошибочная идейная концепция фильма ведет к тому, что фильм оказывается неприемлемым, ибо работает против нас, против нашего народа и его истории, против партийной политики в области искусства.

Идейная порочность фильма не вызывает сомнений”.

Поразительный документ! Воинствующая безграмотность, убогость представлений об истории, культуре, самом предназначении искусства, убийственная слепота и глухота в восприятии конкретного произведения искусства сливаются здесь в гармоническом единстве, возводят его в ранг знаменитых шедевров ждановской словесности, написанных в честь эйзенштейновского “Ивана Грозного”, музыки Шостаковича или поэзии Ахматовой. Разница тут только в одном — погромные постановки в сталинские времена мгновенно печатались во всех газетах, увенчанные грифом “Постановление ЦК ВКП(б)”. Тут же директор зачитывает некую бумагу, административный статус которой был не совсем ясен.

Поэтому у собравшихся на читку, естественно, первым вырывается осторожный вопрос: кто автор “документа”? Сурин мнется, хотя в своем вступительном слове дал понять, где именно и у кого фильм Тарковского вызвал столь острое недовольство. Видно, полномочий прямо назвать адрес не дано. Он ссылается на председателя Комитета Романова, который передал ему сей “трактат” со словами: “идут такие разговоры, сформулирована такая критическая точка зрения”.

Мертвая пауза...

Еще вопрос: “Почему на обсуждении нет Тарковского?”

Сурин пояснил — Андрей Арсеньевич неважно себя чувствует, прислал заявление с просьбой предоставить ему двухмесячный отпуск по состоянию здоровья...

Вопросов больше не находится, оттягивать дальше обсуждение невозможно. Первым поднялся С.Антонов, писатель, член сценарной редакционной коллегии Третьего творческого объединения, в котором и снималась “порочная” картина: “/.../ Я считаю (хотя я никакой не историк), что ни один из перечисленных упреков не соответствует тому, что изображено в фильме /.../ Все, что здесь прочитано, все это толкует картину абсолютно наоборот. Зачем и почему это написано, мне совершенно неясно. /.../”

Отчаянно защищая картину, С.Антонов завершил свое выступление дерзким предложением: “Очевидно, нам самим нужно дать понять Комитету и тем организациям, где пишутся такие письма, что существует какое-то количество людей — советских режиссеров, ху-

джников, писателей, которые делают это искусство, и что все нужно к мнению этих людей прислушиваться, почитать, что они рят. Может быть, Тарковскому будет легче, всем нам будет жить...”

Это что ж такое? Не учи ученого? Не суй нос в чужой в Против партийного руководства искусством?

Михаил Ильич Ромм, выступавший следом за Антоновым, кие обобщения входить поостерегся, сосредоточившись только на оценке конкретного фильма (и за то спасибо!): “Я не буду заши или ругать картину. Но /.../ нужно разобраться в определенном ме требований. У Романова речь шла, как мне показалось, о нрой чистке, и он не настаивал, по-моему, на очень уж большой ке. Он даже сказал: может быть, доснять один эпизод, который сценарии (сцену Куликовской битвы — В.Ф.), который, к сожал не вошел в картину, — он сразу бы многое снял.

И другое дело — этот документ, который вы зачитали. О изводит убийственное впечатление, потому что говорит о то безнадежны попытки спасти картину. В документе констатируе щая идейная порочность картины и неверная идея (по-моему, мое главное), что художник становится в этой картине над общ и как бы транспонируется в нынешнее время.

Этой идеи совсем нет в “Андрее Рублеве”. Я говорил с авт сценария Тарковским и Кончаловским — в чем будет основа фи Им и в голову не приходило так трактовать Рублева и так трак роль искусства. Это неверно сформулировано кем-то в припадк дражения. Поэтому надо сказать Романову, что по тезисам и лять эту картину невозможно.

/.../ На меня произвело впечатление то, что человек иск тельно талантливый и очень умный взял на себя во второй свое тине задачу несслыханной трудности, может быть, труднее, чем одолеть при том опыте, который у него все-таки не очень вели была, по-видимому, самоотверженная, очень тяжелая работа, и многих местах картины дала действительно блистательные рез ты. /.../

К этому нужно прибавить, что я знаю Тарковского мно знаю его с момента приемных экзаменов. Это человек нервны при поступлении во ВГИК он уже был в какой-то мере травмир уделялось много внимания тому, чтобы успокоить его. Он очень мый, очень творческий человек. Если он услышал эту сводку тр



ний, я понимаю, что он заболел, понимаю, что его не могут найти, потому что это для художника убийственное заявление. /.../

Мне кажется, что Комитет проявляет в этом смысле излишнюю директивную неврастеничность /.../”

Ромм высказал свое предложение: волну поднимать не стоит. Надо встретиться с Тарковским в узком кругу, успокоить его, уговорить на действительно необходимые поправки.

В том же ключе выступал и Ю.Райзман: “Картина сделана не на злободневную тему, она может выйти и через полгода, она никогда не потеряет своей ценности...”

Этот наметившийся было успокоительно-валериановый ход разговора взорвал А.Алов, один из руководителей объединения, в котором снимался “Андрей Рублев”: “/.../ Мы сейчас говорим о двух картинах, но в таком неясном, неопределенном состоянии находятся шесть-семь картин “Мосфильма”, которые не приняты. Меня это очень беспокоит: ко многим из них предъявлены серьезные претензии, часть претензий — идейного порядка, а между тем на разных этапах студия большинство из них принимала как удачные в той или иной степени, как достижения нашей студии.

Я думаю, что у нас должен когда-то состояться с руководством Комитета серьезный, откровенный и честный разговор о положении на студии и в кино, потому что у меня такое ощущение (я не могу, правда, говорить о нем с полной убежденностью), что дело не только в самих картинах, а дело в том, что в Гнезниковском переулке на четвертом этаже с некоторых пор царит атмосфера подозрительности, изощренного поиска пороков, которых не существует.

Я утверждаю, что “Мосфильм” состоит из художников, которые стоят на партийных позициях служения делу народа. А когда семь картин, достаточно серьезных картин нашей студии, находятся в таком положении — это должно стать предметом серьезного обсуждения”.

Сказанное А.Аловым уточнили: “Мосфильм” — не исключение, в подобной же ситуации все чаще оказываются картины других студий, административный зажим становится все более жестким. Обсуждение фильма Тарковского приняло совсем не тот оборот, на который, по-видимому, рассчитывал директор “Мосфильма” В.Сурин...

А.Зархи в довольно резкой форме возразил М.Ромму и Ю.Райзмону, высказавшись за тихое разрешение конфликта за счет очередных небольших поправок: “Я думаю, Алов поднял действительно очень важный вопрос и, по-моему, решающий. Видимо, там товарищи

думают, что режиссер — это человек, который просто снимает: дит мизансцену и монтирует куски по написанному и утверждённому сценарию. Но ведь каждая картина — это действительно кусок жизни, и художник не может просто и спокойно относиться к какому-то куску. Поэтому сказать, что Тарковский выздоровеет и пойдет в монтажную, — это не произойдет, это иллюзии /.../

Мы упрекаем его, что он нехорошо себя ведет, что он никак не появляется, не отвечает и т.д. Тарковский вел себя идеальнейшим образом в течение довольно долгого времени. Он являлся куда-то, прошел десятки кругов. Его буквально “уходили”, так что приходило положить в больницу. Человеку тридцать четыре года, а он — старик. Возможно это? По-моему, тоже невозможно”.

Тут уже встал на дыбы В.Сурин: “Я больше всего боюсь дилетантизма, когда начинаются разговоры, что “уходили”, положили в больницу и т.д.”

Дальнейший ход обсуждения, пожалуй, лучше передаст протографический отчет:

“А.Хмелик: Это не демагогия. Где мы будем, если с Тарковским что-то случится? Надо говорить прямо и без обиняков. Не нужно называть мой разговор называть демагогией.

М.Ромм: Он действительно очень ранимый человек, и как эта была сделана на пределе его сил.

В.Сурин: Я вас должен прямо сказать: что касается студии, А.В.Романова — мы были чрезвычайно терпеливы. Другое дело, что так сложилось — положение с картиной очень тяжелое. /.../

С.Юткевич: Можно спорить по вопросу о трактовке русской истории и доказывать, что эта точка зрения неправильная. /.../ Но работа художника и целому коллективу может быть предъявлено серьезное политическое обвинение /.../, здесь нельзя обойтись полумерами /.../

Э.Рязанов: В 1954 году начали выпускать на экран фильмы, которые были в свое время порочными. Выяснилось, что они так и были. Потом Анна Ахматова, которая была полумонахиня-получеловек, на самом деле оказалась великой поэтессой. Это история, которая на наших глазах в течение одной жизни приводила к неоднократной переоценке ценностей. Вторая серия “Ивана Грозного” — очень неправильной, а затем выяснилось все-таки, что это хорошая картина.

Я с удивлением услышал, что целый ряд картин положено в архив, на полку, так же, как это происходило давным-давно.



М.Ромм: По Союзу их довольно много. Только по "Мосфильму" 6-7 картин, есть такие и на "Ленфильме", и на "Грузия-фильме", и в Минске.

Э.Рязанов: Поэтому я не могу понять одной вещи. У нас после смерти Сталина произошел большой сдвиг к демократии, и картины перестали запрещаться и укладываться на полку, их стали выпускать и делать достоянием масс, достоянием критики — одному нравится, другому не нравится, и время потом ставит все на свои места. Мне кажется, что сейчас происходит вещь очень странная и чем-то напоминающая то, что уже было.

В.Сурин: Зря мы начинаем проводить параллели исторические — всегда исторические параллели опасны. Это сложная штука.

Э.Рязанов: Можно действительно по-разному относиться к картинам, но я должен сказать, что сейчас здесь сидят люди, которые представляют цвет советского кино, и они, не скрывая имен и фамилий, говорят свою точку зрения. А то, что нам прочитали, — это какие-то анонимные вещи. Неизвестно, с кем спорить. Мы спорим вообще. Поэтому я поддерживаю предложение о том, что надо встретиться...

В.Сурин: В данном случае, видимо, точка зрения Комитета...

Э.Рязанов: С этой точки зрения, получается, что если несколько лет назад Комитет и студия находились на одной позиции, то потом одни пошли в одну сторону, а другие — в другую. И мне кажется, нельзя считать априори, что правы они или правы мы. Это надо выяснить в разговоре.

М.Ромм: В письме Тарковского в Комитет перечисляется тридцать семь поправок, которые сделаны по картине /.../ Следовательно, был период, когда он это делал и когда Комитет был требователен /.../ Документ, который вы зачитали, это не документ Комитета, это какой-то другой документ. Он собран Комитетом на основании чьих-то высказываний. И прав Рязанов, потому что это анонимная точка зрения, и я горячо поддерживаю это предложение — надо выяснить. Казалось бы, речь идет о двух картинах, но фактически положение более тревожное. Юткевич прав — мы ведь знаем только дела "Мосфильма", но ведь и в Ленинграде есть картины, в Тбилиси есть ряд картин документальных, которые не выходят на экран. Что угодно можно сказать — что они плохие, но я не вижу и не понимаю, почему их нельзя выпускать на экран. У меня появилось ощущение растерянности — за одно упоминание о 37-м годе? Мы сидели и думали, а

почему нельзя — так и не поняли. Картина не выпущена. Она по-прежнему в архиве, но вполне советская /.../.

В.Сурин: Было бы неправильно нынешнюю обстановку аргументировать с обстановкой прошлых лет.

М.Ромм: История никогда не повторяется, это известно. Зная нынешнюю обстановку, но ее нужно выяснить. Мы должны понимать, в каком свете, иначе нет критериев в оценках того, что нам делают.

В.Сурин: Я попросил товарищей собраться, чтобы доложить о тревожности и сложности этого положения и подумать, что мы будем делать дальше. Может быть, мы действительно выберем другой путь, тут было правильное предложение, чтобы собраться на высшем уровне. Мне кажется, что сейчас должна прийти к Романову какая-то группа товарищей, руководящих объединениями, с представителями партийной организации, чтобы он собрал свой аппарат, поговорил с людьми, чтобы к высокому разговору мы имели какой-то материал, точку зрения.

/.../ Давайте разберемся в том, что произошло у нас в разговоре, и подведем некоторый итог /.../

Я понимаю, что есть позиция у А.Кончаловского, есть позиция у А.Тарковского. Есть какая-то строгая, ясная позиция и грань, которую они не считают возможным переходить. Возможна такая позиция у художника — он делал картину. Но я думаю, что мы не должны друг друга — это картины не Тарковского и не Кончаловского, это картины "Мосфильма", и распоряжаться ими они не могут. Это коллективное дело. И вот теперь, коллективным путем, привлекая внимание, что здесь присутствуют наше ведущие творческие силы, надо договориться, что же мы будем делать /.../

Есть разные мнения о картине. Пусть Шестое объединение привлечет Ромма, Герасимова и поговорит с Тарковским. Даже если нет полного согласия, внесите свои предложения, что коллектив в лице дирекцией и Худсоветом считает нужным сделать.

М.Ромм: Вы хотите собрать бюро Художественного совета "Мосфильма"?

В.Сурин: Да. После этого мы идем к Алексею Владимировичу в этом составе или приглашаем его сюда...

М.Калатозов: Лучше его позвать сюда. Если бы он сегодня был, был бы совершенно другой разговор.

В.Сурин: В заключение я хотел бы снять все разговоры о том, что кто-то узурпирует права художника. Сейчас этими разговорами заниматься не нужно — что идет какой-то нажим, дискредитация



ноискусства. Мне кажется это неверным. И с той и с другой стороны проявляется доброжелательность, и нужно понять друг друга".

В заключительной своей речи директор "Мосфильма" недаром так налегал на успокоительные слова. Все случившееся на худсовете иначе как ЧП не назовешь. Зablудшим киношникам сообщили о негативной оценке фильма самыми высокопоставленными ценителями прекрасного, а они вместо того, чтобы вынять предостережению да поблагодарить родной Центральный Комитет за очередное проявление мудрой заботы, взъерепенились, полезли на стенку. И до чего договорились! Мы, мол, сами с усами, и дяди со Старой площади нам не указ. А если они не совсем понимают, что такое искусство, то давайте вместе соберемся и товарищам кое-что объясним... Скандал? Скандал!

Столь неожиданный исход обсуждения на худсовете, взрыв общего возмущения бесцеремонным вмешательством партийных боссов в творческие дела, решительная защита "Рублева" — все это бабахнуло не случайно. Смена политического курса, начавшаяся осуществляться сразу же после свержения Хрущева, дорого обошлась кинематографистам. Пришлось останавливать десятки уже было запущенных в производство сценариев, беспощадно резать уже принятые картины, оттягивать сдачу других. И прежде отнюдь не безоблачные отношения кинематографистов с режимом обострились в 67-м уже до предела. Глухо зароптали даже самые тихие. Допекли! И на защиту "Рублева", вероятно, так дружно бросились не только из любви к Тарковскому, но и из чувства личного самосохранения. Стало ясно как божий день: наступил критический момент, не удастся отбить "Рублева" — следом по очереди передуют всех. Потому в ясном предчувствии этого смертельного объятия так и вскинулась мосфильмовская режиссура...

Но ту же ситуацию столь же четко, похоже, понимали и идейные воспитатели кинематографистов со Старой площади: если сейчас зарвавшимся киношникам спустить с рук такую "крамолу", как "Рублев", то дальше с ними сладу и вовсе не будет. Вот почему никаких "ослаблений" и "терпимого отношения" с этой стороны ждать уже не приходилось. "Шпицрутенов не жалеть!" Их и не жалели...

### Кабинетная война

Как и следовало ожидать, попытка коллективной защиты не дала результатов. Картина "залегла". Официально она не была запрещена, но негласный запрет был, пожалуй, пострашнее официального

приказа. Кто именно распорядился не выпускать "Рублева"? мо. "Там, наверху," — палец очередного начальника мнотельно указывал куда-то в небо. В чем именно заключается авпрегрешение? Тоже непонятно. Опять таинственные невнямеждометия, леденящие душу слухи и пересуды. Атмосфера днеопределенности, ощущение, что невозможно найти хоть кконцы, лишь усугубляли и без того драматичную ситуацию. главное: усложняли борьбу за спасение фильма. А она продолНо теперь уже в иных формах: на смену шумным коллективнтестам пришло искусство тихой закулисной игры...

Пытался спасти положение Союз кинематографистов. ганов\* рассказывает: "Тарковскому пытались помочь разнымми. Очень активное участие в борьбе за спасение фильма прС.Герасимов. А из ленинградцев — Г.Козинцев. Каждый раз, бывал в Ленинграде, он не просто разговаривал со мной о "Рубспрашивал, как идут дела, но писал очередное "защитительноемо. А в двух случаях писал в Центральный Комитет партии. был чем-то вроде "ответственного курьера". Почему ответствПотому что у меня в ЦК был очень близкий еще со студенческмен друг, недавно умерший Игорь Сергеевич Черноуцан, черрого я эти письма передавал по назначению. Мнение Козинцевтральному Комитету, включая его руководство, было известно

Надо сказать, что борьба за фильм велась в столь конспных формах, что даже "ответственный курьер" не знал всех тельств. И.С.Черноуцан, через которого А.Караганов передавама Г.Козинцева, рассказал тайну происхождения этих послаа пригласил Козинцева и попросил его сходить к Романову и усего, уговорить, что картина замечательная. И еще я попросилцева, чтобы он написал по поводу "Рублева" письмо в ЦК. Мсмотрел картину и не могу не написать, какая она замечате заслуживает всяческой поддержки. Козинцев такое письмо моей же просьбе написал. А я, уже опираясь на него как на мннематографической общественности, постарался использовать дальнейшей борьбе за спасение картины..."

\* А.В.Караганов в те годы был секретарем СК СССР.



Целых два года продолжалась эта долгая, тихая и упорная осада Старой площади — письмами, звонками, ходатайствами именитых деятелей культуры. Стала поднимать шум заграница. О мытарствах “Рублева” прошла передача по “Голосу Америки”. Вдобавок ко всему на “полке” стало совсем тесно — к тому времени план по запрети-тельству был явно перевыполнен. И тут в сознании верховных жрецов наметилась некая перемена.

Ф.Т.Ермаш, работавший в ту пору заведующим сектором кино отдела культуры ЦК КПСС, так излагает последующие события: “В самом начале 1969 года, когда встал вопрос о праздновании 50-летия советского кино, П.Н.Демичев во время встречи с Романовым А.В. и Кулиджановым Л.А. на их просьбу о выпуске “Андрея Рублева” заявил, что нужно выпустить, дать широкую рекламу, продать за границу как можно больше. Это политически нам выгодно. Вот только тогда были предприняты шаги к выпуску его на экран”.\*

Чтобы приблизить официальное решение, Тарковскому вновь пришлось взяться за ножницы. Из фильма было вырезано еще 150 метров, осуществлена практически полная перезапись. В январе 1969г. “Мосфильм” представил в Комитет “законченный в новой редакции”, как было сказано в сопроводительном послании, вариант картины. Виктория! Фильм принят. Тарковский спешит сообщить Г.Козинцеву радостную весть:

“29/1.69

Дорогой Григорий Михайлович!

Наконец, Вашими молитвами “Рублева” выпускают. Вчера на Комитете это окончательно зафиксировано и утверждено. Вы знаете, Григорий Михайлович, мне ужасно приятно думать, что среди нашей кинематографической своры оказался настоящий интеллигентный человек, который выразил вполне недвусмысленно свою позицию по поводу несчастного “Андрея” в трудное и неудобное время. Причем этот человек был вполне одиноким в своих действиях.

Я никогда не забуду всего того, что Вы сделали для меня и моей картины.

Восемнадцатого февраля в Доме кино (в Москве) — премьера /.../

\* Ермаш Ф. Он был художник. — Советская культура, 1989, 9 сент.

Еще раз спасибо за все, дорогой Григорий Михайлович. /.../ Ходил в церковь, поставил за Вас свечку. /.../”

Свечка ли помогла, сказалось ли, наконец, заступниче-ских сил, но в судьбе “Рублева” наметился, кажется, решитель-релом. Премьера в Доме кино вылилась в подлинный триумф все пошло по нарастающей. Картину мгновенно и выгодно пре-границу. Дирекция Каннского фестиваля предложила советск-роне выставить фильм Тарковского в конкурсную программу наверняка оказался бы в роли фаворита. А вдруг и в самом дел-еще “крамольный” фильм отхватит Гран-при? Как тогда об-трехлетнее заточение и травлю картины? Многоопытные чин-поразмыслив, от заманчивого предложения французов — вы-“Рублева” на конкурс — уклонились. Правда, фильм все ра-показан в Канне в рамках внеконкурсной программы. Воспол-шись этим, Международная федерация кинопрессы (ФИПР-увенчала “Рублева” своим почетнейшим призом. Вот тут-то и-ваться успеху фильма, международному его признанию. Но не-было! Параноидальная логика советских горе-патриотов в оче-раз вывернулась коронным умозаключением: “Раз буржуазная нас за что-то начинает расхваливать, значит, тут что-то не-началось!

Полный назад!

Месяц спустя после триумфа на Каннском фестивале Т-ский пишет Козинцеву: “/.../ У меня (после премии ФИПРЕ Канне) жизнь осложнилась до крайности. Кто-то наверху даж-ложил мне выйти из Международной ассоциации критиков, чт-казаться от премии. /.../ Несмотря на то, что французы, фильм, сами показали его в Канне, на меня сейчас сыпятся вс-ки. Чем лучше пресса (левая и правая — единокорны) за гра-тем хуже мне здесь.

Сейчас я кончил сценарий по научно-фантастическому Лема (он — поляк) “Солярис”. В главке ждут бомбы, и уговор-что никакой бомбы не будет, очень трудно.

Самым лучшим выходом для всех из этого скандала б-выставить “Рублева” на Московском фестивале. Этим бы об-лось, по крайней мере, почему мы не послали “Рублева” в Кан-обещали). Но никто не хочет вмешиваться. Один Караганов-пытается сделать. Но боюсь у него одного ничего не выйдет. /.../



Месяц спустя Тарковский пишет тому же адресату: "Кончил сценарий, чтобы скоро начать снимать. Но слышал, что начальство готовится его зарезать, несмотря на то, что само разрешило заключить со мной договор."

Все очень осложнила премия ФИПРЕССИ в Канне: сейчас снова мучают проблему — выпускать или не выпускать "Рублева" в наш прокат.

В общем, все по-старому. Только бы дали работать. Вы знаете, я недавно подсчитал — и ужаснулся: за девять лет (без диплома) я сделал две (!) картины. Стало страшненько /.../

Проходит еще несколько месяцев, а роковые последствия Каннского триумфа не только не слабеют, но и начинают сказываться с нарастающей силой. В дневнике, названном невеселеньким словом "Мартиролог", Тарковский оставляет запись: "Сегодня меня вызвал Романов. Он был совсем растерян. Он получил телеграмму из Парижа от посла, где тот просит переговорить со мной. Мне следует отказаться от премии, которую мне присудили французские критики (совсем недавно). Председатель этой организации — мадам В. — по мнению посла и Романова — сионистка, ведет пропаганду против СССР/?!/."

Я посоветовал ему просто успокоиться.

Просто не реагировать на приз. Козырев (заместитель министра иностранных дел) того же мнения. Плохо лишь то, что Романов собирается говорить об этом с Демичевым.

С другой стороны, надо бы учесть, что приз присуждает не мадам В., а французская критика, и почему я должен отказаться от него?"

Тарковский и не отказывается. Впрочем, он, по-видимому, не мог знать ни о подоплеке всей этой истории, ни о масштабах вновь нависшей над ним беды.

Черные тучи опять пришли со Старой площади. По свидетельству В.Баскакова, кто-то особо ретивый и расторопный доложил о "случившемся" в Канне "на самый верх". И получение престижнейшей премии на крупнейшем международном кинофестивале, и широкий резонанс в прессе, и заключение выгодной коммерческой сделки по продаже "Рублева" за границу — все это было приподнесено не как победная весть, а как пренеприятнейшее ЧП и крупнейший идеологический прокол.

Впрочем, "тревожный" сигнал подоспел не только из далекой Франции. Строчили и из мест, не столь отдаленных от столицы. Разрешенную было к прокату картину в качестве пробного шара стали

показывать и кое-где у себя на Родине. Так, во Владимире с одним из первых общественных показов "Рублева". Премьеру уло своим посещением партийное начальство города и областная партийная знать была оскорблена фильмом до глубины души. Скрыть свое неподдельное возмущение от родного Центрального комитета владимирские партвожди не могли. В Москву полетела ответствующая депеша, украшенная подписью секретаря обкома ниченко:

"/.../ По нашему общему мнению, фильм "Андрей Рублев" творческая неудача А.Тарковского, и его нецелесообразно выносить на экран. Прежде всего непонятна творческая, идейно-художественная позиция создателей кинофильма. Вместо воспитания у людей патриотизма, гордости за нашу Родину, за русского человека-творца, создавшего памятники архитектуры XII-XIII веков, на протяжении всего фильма зрителям приподносятся в концентрированном виде сцены и картины зла, надругательства над человеком, на фоне которых тем, что является светлым. Перед нами предстает русский народ, настолько отсталым и полудиким, настолько приниженным и разбитым, что он не способен ни мыслить о свободе, ни тем более подняться на героическую борьбу против татаро-монгольского ига."

Название фильма не соответствует его содержанию. В фильме нет Рублева-художника, которого по праву называют русским гением. Непонятны образы бесталанного Кирилла, Дурочки, показанные на фоне планов циничного предводителя захватчиков-монголов.

Памятники архитектуры — Дмитриевский и Успенский соборы — на фоне которых происходят многие события фильма, показаны в зловещем, зловещем состоянии, что вызывает недоумение.

Мы считаем, что в настоящем виде фильм не будет понятен большинством зрителей."

И такой-то вот "порочащий" нас фильм продавать и возвращать за границу?! Да кто позволил?! Немедленно разобраться!

Поиску виновных посвящается специальное заседание Секретариата ЦК КПСС. Председательствует на нем мероприятие сам Леонид Ильич. Вызванный "на ковер" Романов получает не гонимую выволочку, а строгий партийный выговор. За "самовольную" провозглашение "идейно порочного" произведения во Францию.

Партийный строгаач объявлен Романову явно не по заслугам. Наш робкий, смиренный министр никогда бы сам по себе не отважился на такой отчаянный шаг, чтобы толкнуть за кордон фильм с столь "сомнительной" репутацией, не спросив и не получив доз



ния над ним стоящих. Романов пошел на это с благословения П. Демичева. Но сам Демичев об этом предпочел, видимо, не распространяться, а бедолага Романов, верный партийной этике, не отважился “заложить” своего партшефа перед самим генсеком...

Строгач, схлопотанный от Секретариата ЦК КПСС, — не шутка. Однако основной удар, конечно же, пришелся не по Романову, а по “Рублеву”. Фильм, уже готовившийся к выпуску в массовый прокат, опять оказался за решеткой...

“Я больше не могу...”

Замкнулся очередной круг хождения по мукам. Петля безнадежности затягивалась все туже. Четыре года неистовой, на пределе сил работы ушло у Тарковского, чтобы воплотить свой замысел фильма о Рублеве. Но столько же времени было потрачено уже только на то, чтобы вызволить сделанный фильм из “полочного” небытия. Четыре года тщетных ожиданий, бесконечных унижений, искушающих душу хождений по кабинетам начальников всех рангов. Растущее чувство одиночества, полное безденежье, позорное существование с протянутой рукой. И самое, наверно, страшное, самое разрушительное — четыре года без всякой работы. Ведь Тарковскому еще нет и сорока. Он полон сил, жаждет работы, испещряя страницы своего дневника перечислением все новых и новых замыслов, будоражащих его. Он хочет экранизировать “Матренин двор” Солженицына, “Чуму” Альберта Камю, обдумывает фильм о Жанне д'Арк, ищет возможности, чтобы договориться с западными немцами о постановке фильма по роману Томаса Манна “Иосиф и его братья”, начинает собирать материалы к биографическому фильму о Достоевском. Но все его заявки и предложения остаются без ответа — кто отважится всерьез рассматривать эти дерзкие проекты, если все еще остается нерасхлебанной каша с предыдущей работой?!

Люди, знавшие Тарковского, отмечают, что у него стал меняться характер. Александр Митта рассказывает: “Я помню Андрея общительным, милым, интеллигентным молодым человеком, каким он был во ВГИКе, — прелестным, открытым, нежным юношей. А завершал он свой путь наглухо закрытым, озлобленным человеком, готовым ненавидеть всех и вся. Потому что он привык чувствовать, что все препятствует его замыслу, и понимать, что от всего надо обороняться. Он обрек себя жить в мрачной пустыне одиночества, уже не любя никого и не допуская к себе никого. ... Иссущающая пустыня ненависти — в

ней он жил и от нее, этой пустыни, попытался убежать, от того склепа, который он создал вокруг себя, чтобы защищать свои замыслы. При той страшной агрессии, которой он был охвачен со стороны начальства, это было неизбежно. И тем страшнее деформировался его характер”.

Не беру на себя смелость ни опровергать, ни подтверждать справедливость этого свидетельства. Тем более не рискну предположения о том, какую невыносимую горечь, какие чувства испытывал автор “Рублева” в той трагической и безнадежной ситуации. Пусть говорят его письма и страницы его “Мартини” — воспоминания и рассказы тех, с кем пересеклась его судьба.

Ф.Т.Ермаш этот заключительный этап многолетней драмы высказывает следующим образом: “В декабре 1970 года меня назначили заместителем заведующего отделом культуры ЦК КПСС. Кроме нескольких важных дел, которые было необходимо выполнять, хотелось еще всего снять с “полки” “Андрея Рублева”. Не хочу выглядеть каким-то героем. Рассказываю, как было. Попросил “Мосфильм” предоставить все материалы, что быстро сделал Н.Т.Сизов, подобрал заручившись прессу, отклики наших деятелей и вместе с сотрудниками подготовил предложение в ЦК КПСС о выпуске фильма на экраны страны. Предложение — быть непонятым в той ситуации означало определенно большой риск. Приходилось убеждать, спорить, доказывать, и наконец предложение были приняты. В предновогодние дни 1971 года увидели фильм в кинотеатрах”... \*

Какая простенькая и лучезарная картина! Стал начальником отдела культуры повыше и сразу же защитил гонимого... Между тем сам Тарковский в своих дневниковых записях и письмах, благодарно отмечая помощь всех, кто мало-мальски ему помог или хотя бы старался помочь, называет фамилию Ермаша, сыгравшего-де решающую роль в спасении фильма, почему-то даже не называет. Да и вся история предстает уже в несколько иных тонах.

Из письма Г.Козинцеву:

“8 февр

\* Ермаш Ф. Он был художник. - Советская культура, 1989, 9 сент.



Дорогой Григорий Михайлович!

Вот наступили для меня тяжелые дни. Сажу и жду, когда господа Баскаковы и Кокоревы прочтут сценарий (очередной вариант "Соляриса" — В.Ф.), который послал уже две недели тому назад, и изволят сообщить, что они по этому поводу думают. День проходит за днем, растут мои дурные предчувствия.

Просмотр, который я готовил с Неей Зоркой для Д.Д.Шостаковича, сорвался. С "Рублевым" сейчас строго.

В общем, сажу у моря и жду погоды. И, зная, что от меня ровным счетом сейчас ничего не зависит — ни запуск "Соляриса", ни выпуск "Рублева", — чувствую себя омерзительно. /.../

"18 февраля. 70.

Дорогой Григорий Михайлович!

Я, кажется, нашел способ показать (тайно) картину Шостаковичу. Если удастся, то в пятницу. Затем я решил написать письмо Брежневу. Попытаюсь изложить ему все, что я думаю по некоторым вопросам. Посмотрим.

Мне удалось переговорить кое с кем из референтов. Они считают, что письмо написать стоит. Они даже могут его отредактировать и передать корреспонденту."

Запись в дневнике:

"30 апреля 1970.

Я бы очень хотел показать "Рублева" Солженицыну. Следует ли мне поговорить с Шостаковичем? /.../

Из письма Г.Козинцеву:

"14 сентября. 70.

Дорогой Григорий Михайлович!

Н.Зоркая мне говорила, что Дм(итрий) Дм(итриевич) Шостакович написал кому-то письмо в защиту "Рублева". Если это так, то мне кажется, что его самое время отправить.

Черноуцан написал какую-то бумагу с просьбой выпустить фильм на экраны, правда, в ограниченном тиражом виде (?). Не знаю. Устал я от всего этого подпольного существования. Может быть, пусть выпускают ограниченным тиражом? /.../

В этой безнадежно затянувшейся истории перелом наступает неожиданно. Но примечательно, как его объясняет сам Тарковский в дневниковой записи:

"Вчера поздно вечером позвонил Евгений Даниловичков — В.Ф.) и сказал, что ему звонил Черноуцан: Суслов под выпуск "Рублева" сразу после съезда.

Если они в Комитете и дальше будут настаивать на сокращениях, пусть убираются к черту. Поэтому я должен незамедлительно встретиться с Косыгиным. Он, по всей видимости, хотел со мной познакомиться и высказался одобрительно о фильме.

Сурков сообщил мне по телефону, что выпуск "Рублева" состоится с письмом, которое они по этому поводу направили в ЦК. Теперь все попытаются украсить себя этими лаврами. Я знаю, сколько Сулову Ларисе (жене Тарковского — В.Ф.) привезти копию фильма за счет студии Косыгина на дачу. Это решило все. Во всяком случае, это решение слуга Косыгина, Козинцева и Шостаковича. Остальные бюрократы при этом не пошевелили и пальцем".

Еще одна запись в дневнике:

"2 сентября. Сегодня черный для меня день. Во-первых, вышло из печати "Рублева", как мне кажется, связан с сокращением еще на 10 минут. Я не мог этого сказать потому, что вся длившаяся годами борьба за фильм связана именно с его сокращением и невозможностью нарушить его теперешнюю структуру. Что за абсурд! Что за обман! Конечно, я ни в коем случае не сокращу фильм.

Но они снова начали мучать меня. Я больше не буду говорить с ними об этом."

Наступил уже 1971 год. 24 апреля Тарковский записывает в дневнике: "Был у Романова. Были также: Герасимов, Бондарчук, Лиджанов, Погожева, кто-то из ЦК (один из надзирателей при Лиджанове) и Баскаков. Ах, да, и Сизов. Снова поправки к "Рублеву".

У меня больше нет сил! Я не выдержал и слабо протестовал. Самое плохое то, что Сизов категорически настаивает на поправках даже если Демичев согласится выпускать фильм без них..."

Да наступит ли когда-нибудь конец этому административному давлению? И все-таки невероятное свершается! Многолетняя блокада рвана! "Рублев" на сей раз действительно выходит на экран. Нечаянная участь партийного проклятия еще не снята окончательно. Читаем "Мартиролог": "Первая статья (после выпуска "Андрея Рублева" в фильме появилась в "Комсомольской правде". Некого Григория Козинцева. Подлая статья. Но тем самым она лишь привлечет внимание к фильму.







Ну, а что скажет родная Москва?

Здесь М.Калик наверняка в "черном списке" тех кинотворцов, за которыми нужен глаз да глаз. За ним числится подозрительная "Колыбельная" с рецидивами "абстрактного гуманизма", оплеванная и разруганная за "формалистические выкрутасы" "Человек идет за солнцем". А самый главный грех — чистая, тонкая, нежнейшая картина "До свиданья, мальчики!", которую на всех заседаниях Комитета квалифицируют чуть ли не как "идеологическую диверсию" и "подрыв устоев". Эта особая ненависть к картине подогрета главным идеологом иезуитов брежневской клики — М.А.Сусловым, лично им осуждена и приговорена: "за рубеж не выпускать, в стране не показывать".\*\* Да и вся биография этого режиссера какая-то "нехорошая",стораживающая — был взят славными чекистами за участие в заговоре и подготовке покушения на жизнь "отца народов" прямо со студенческой скамьи, был приговорен к высшей мере, ждал исполнения приговора в камере смертников, но отделался лагерным заключением. Был реабилитирован, снова принят в институт, но наверняка озлоблен против советской власти. Чего от такого ждать? Это он-то собирается распевать на экране нежные гимны чистой советской любви?

Надо было перепровериться. Тем более, что и на сей раз М.Калик затеял нечто подозрительное — задумал сложить фильм из нескольких новелл, но при этом еще и прослоить их этакими документально снятыми на улицах кадрами и разговорами. Чего ради? Сценарий, как и положено в таких особых случаях, пустили по рукам штатных и внештатных сотрудников ГСРК.

Н.Суменов, недолго пребывавший в чине старшего редактора, поддержал замысел М.Калика достаточно горячо и безоговорочно:

\* Далее все ссылки по архиву ЦГАЛИ СССР, фонд 2944, опись 4, ед.хр. 1254.

\*\* Маленькое личное переживание: в моей дипломной вгиковской работе целая глава была посвящена анализу композиции фильма "До свиданья, мальчики!". Мой руководитель, ректор института В.Н.Ждан, поставил жесткий ультиматум: или выбрасывай Калика, или не получишь диплом. Перспектива остаться без диплома, конечно, не особенно вдохновляла — уже была семья, маленький сын. И все же решился "опасную" главу оставить. Получил... пятерку!

"В последнее время документальное и игровое кино все тесно сближаются друг с другом. Мастера художественного кино снимают фильмы под "документ" и активно пользуются документами /.../. Я уверен, что интервью с молодыми людьми, съемки кадров "о любви и дружбе" намного обогатят картину.

Второе. Мы много говорим о любви. Почти в каждом фильме герои влюбляются, переживают, страдают, женятся. И мне, по крайней мере, я могу с уверенностью сказать, что большого фильма и большого разговора о любви у нас в кино давно не было.

И наконец, подбор рассказов, которые взяли за основу сценарий режиссер. Тысячи произведений посвящены любви. И выдвинуть из них пять — немалый труд. Как известно, монументальные картины, которые производят на зрителя огромное, целостное впечатление, собраны из небольших разноцветных кусочков. Я не хочу сравнивать этот сценарий с мозаикой, хотя такое сравнение и оправдывается само собой. Вот один рассказ — одна мысль, вот вторая — другая точка зрения. А если их соединить вместе — получается третья. Мне кажется, что все рассказы, соединенные вместе, образуют целостную картину, хотя и впечатление от каждого из них само по себе многообразное. "В фильме будет и радость, и счастье, и грусть, и слезы. Это очень трудно, но режиссерский талант М.Калика, видимо, способен объединить разнообразные настроения в единое целое. Должен ли учиться фильм светлый, порой чуть-чуть грустный, порой даже трагичный, но который обязательно должен взволновать зрителя и затронуть сокровенные струны его души" (л.6).

Сценарий благословил и С.Юткевич: "Мне кажется, что надо дать Калику возможность реализовать этот его сценарий, так как он последовательно продолжает и органично развивает свою индивидуальную творческую позицию, заявленную еще в "Колыбельной" "Человек идет за солнцем" (л.7).

С оговорками сценарий поддержали сотрудники ГСРК Р.Р.Рывкина и А.Балихин. Но не все были настроены столь благодушно. С тревогой подал М.Блейман. Иронически пересказав все десять новелл сценария (потом в фильме их окажется только четыре), он резко высказался: "Так вот — замысла нет. Истории то анекдотичны, то импрессионистичны, то пошловаты. Непонятно, зачем в таком сценарии выдвигать никальные кадры войны и военного героизма. Неизвестно, зачем в таком сценарии снимать какие-то интервью, и диспуты, и споры. Чем будут спорить персонажи? О том, что любить хорошо, а не любить плохо? О том, что без любви не нужно сожительствовать? О том, что любовь проходит? О чем?"



При чем тут пышное предисловие о том, что в сценарии будет дана эстафета поколений, и о том, что сценарий будет будить лучшие нравственные чувства? И где в сценарии великая сила любви? Ничего этого нет.

И еще — мало того, что идейный уровень ничтожен, художественный уровень большинства новелл не выше. Что в “Десяти разях о любви” будут играть актеры? Между прочим, и актеры не предложены. Ведь герои новелл — мальчики и девочки. Где тут быть актерам?

Я написал обо всем этом зло. Но злость от доброжелательности. Если бы это хотел ставить кто-нибудь, какой-нибудь режиссер, возможности которого ничтожны и умение примитивно, я бы ничего не сказал — бог с ним. Ну, пусть будет еще одна плохая картина. Но это хочет ставить М.Калик — человек очень талантливый, заслуживающий высокого замысла, способный его выполнить, осуществить, реализовать /.../. А что сейчас? Опять сентиментальные вещи? Зачем это ему? Не понимаю. Есть у Калика замысел сценария о Корчаке. Он еще не реализован, сценарий еще не написан, только намечен. Но уже из замысла понятны возможности. Знаю, что тут есть трудности. Но зачем же отступать перед ними и ставить “Десять раз о любви”?\* Это отступление от замысла. Это не обязательно и не нужно прежде всего самому Калику. Биография этого режиссера складывается нелегко, труднее, чем хотелось бы. В той мере, в какой это от меня зависит, я, санкционируя постановку сценария, определяю творческую судьбу Калика. Постановка каждой картины — это судьба. От этого не уйдешь. И если он сам не способен ответить за свою судьбу и о ней думать, в этом обязанность художественного руководства. Редколлегия Комитета — не только цензура, но и руководство. Это руководство Калику необходимо.

Я против постановки этого сценария, хотя понимаю, что какие-то вещи Калик снимает очаровательно, с юмором и лирикой. Но снимать это, даже очаровательно, ему не нужно” (л.12-14).

Строгий М.Блейман воспротивился сценарию, исходя из вышших соображений. Как говорится, по гамбургскому счету. У комитетских киногероев душа болела совсем за другое. Зам.начальника

\* Сценарий “Король Матиуш Первый” был зарулен ГСРК с иезуитской формулировкой: зачем нам делать фильм о каком-то поляке, если даже сами поляки не собираются делать о нем фильм?

Главного управления И.Кокорева, подмахнувшая официальное ключение ГСРК, строго отписала на студию: “При воплощении этого замысла М.Калику необходимо стремиться к простоте и ясности. Отдельные новеллы в сценарии требуют уточнения. Так, например, новелле “Магнитофон” не следует увлекаться показом молодых очарованных людей.

В новелле Ю.Казакова “Ситуация”, когда двое влюбленных могут найти пристанище, не должна носить самодовлеющий характер. Это должен быть прежде всего рассказ о том, как люди не сумели сберечь светлое чувство, как они спасовали перед первыми трудностями.

В новелле И.Друцэ следует еще больше показать стихию родной жизни. Хотелось, чтобы режиссер подчеркнул нравственную чистоту крестьянской девушки Нуцэ.

Необходимо уточнить финал. Образ ожившего человеческого сердца прямолинеен и излишне многозначителен /.../. (л.17).

Тем не менее фильм, хоть и со скрипом, все же запустили. Режиссер с головой ушел в работу, снимая азартно, отчаянно, смеясь. В феврале 68-го картина была завершена и представлена Комитету в сопроводительном послании студия при всех оговорках недвусмысленно преподносила картину как свое творческое достижение. Никто из критиков прекрасного из Малого Гнездиковского оценили работу режиссера иначе:

“Председателю Госкомитета  
Совета Министров Молдавской  
Республики  
по кинематографии  
г. Кишинев  
тов.Дороганичу  
Директору киностудии “Молдова-фильм”  
тов.Мурсе

Главное управление художественной кинематографии просмотрело и обсудило фильм “Любить”/.../.

Авторы картины поставили перед собой сложную и интересную задачу — создать художественно-документальное произведение, посвященное исследованию морально-этических проблем.

Однако, решая фильм в полемическом плане, авторы, на наш взгляд, сместили акценты. Отчетливо заметно это в отборе материала, в подборе документального материала. В результате картина, которая должна была быть направлена в защиту светлых человеческих чувств, оказалась путаной по своей концепции.

Интервьюируя большое количество людей, авторы как бы пытаются создать социологическое киноисследование. Однако серьез-



го и глубокого анализа актуальной проблемы, на наш взгляд, пока не получилось. Это произошло потому, что круг опрашиваемых лиц был искусственно ограничен. Интервью в картине оказались подобранными однобоко. Режиссер увлекся показом молодежи, бравирующей своим нигилистическим отношением к вопросам нравственности. В то же время в фильме явно не хватает показа людей, мыслящих идейно и выражающих высокие нравственные принципы, присущие советскому народу.

К сожалению, авторы не воплотили на экране часть того, что было задумано ими в литературном сценарии (в частности, съемка молодежных диспутов, интервью с интересными людьми).

Вместе с тем наиболее интересной и интеллектуальной фигурой стал в результате священник. Он становится единственным лицом, выражающим стройную нравственную концепцию.

Учитывая эти недостатки, совершенно необходимо освободить документальный материал от всех этих излишков и придать репортажу фильма характер содержательного диспута, где была бы очевидна авторская позиция, утверждающая высокие нравственные принципы.

Перед режиссером М.Каликом стояла задача объединить в единое целое не только документальный и художественный материал. Трудность заключалась и в том, что ему предстояло экранизировать четыре новеллы, написанные разными писателями. Нам думается, что художественный уровень этих новелл различен.

Наиболее удачными в картине можно назвать новеллу И.Друцэ и рассказ о Юльке, Сергее и кондукторше Анне. Хотя, на наш взгляд, танец Сергея с "овеществленной" вьюгой выбивается из стилистики этой новеллы.

Новелла же по рассказу Ю.Казакова изменилась по смыслу. Вместо того, чтобы раскрыть характер молодых людей, выявить их истинные отношения друг к другу, автор сосредоточивает внимание на безуспешных попытках молодых людей найти уединение. Поскольку характеры героев остались за кадром, их история приобретает обывательский характер. Нам представляется целесообразным сократить эту новеллу таким образом, чтобы больше раскрыть человеческие чувства; необходимо также исключить пошлые реплики шофера.

В документальной части необходимо исключить кадры, изображающие священника. На наш взгляд, следует также заменить эпиграфы к новеллам" (д.41-42).

Этими претензиями перечень обязательных поправок, предъявленных главным редактором ГСРК И.Кокоревой, далеко не исчер-

пывался. Но, как можно заметить, главный удар пришелся на ментальный ряд картины. Авторы фильма ввели в ткань игровых сцен огромное количество документальных интервью, взятых с самых разных людей. В той или иной форме им задавался один и тот же вопрос: "Что вы думаете о любви?", "Существует ли любовь?". Эта социолого-психологическая киноанкета (руководитель документальных съемок — И.Туманян) выявляла картину достаточно пеструю. Реальные люди, выхваченные из обычной уличной толпы, из пестрой молодежной массовки, собиравшейся на заурядной танцевальной площадке, из числа просто гуляющих или ожидающих свидания, отвечали на вопросы авторов фильма, либо пережевывали на экране готовые слова расхожих казенных формул, либо откровенничали следуя какому-либо образцу: "Любовь бывает только у животных", "Любови на свете нет", "а есть привычка к человеку", "Сейчас, знаете, сейчас здоровье не то, что было, да всего, дороже любой любви. Хе-хе-хе"...; "Мне, понимаете, не обязательно. Зачем мне жениться, когда много хороших девушек повсюду. Ха-ха-ха, когда есть танцевальная площадка, где каждый день 3-4 знакомства новых... Зачем жениться?"...; "Жизнь дается одна, и прожить ее надо так, чтобы, оглянувшись назад, можно было сказать: жаль только кучу бутылок и массу красивых женщин".

Из пестрой панорамы ответов становилось очевидно, что в стране развитого социализма, кичащейся своими грандиозными достижениями во всех сферах, в том числе и в "строительстве нового человека", неладно обстоит дело не только в экономике, промышленности, сельском хозяйстве и т.д. — неладно и с самим человеком. Документальные кадры неумолимо свидетельствовали: идет процесс деградации личности, разрушения морали, распада вековой системы высших нравственных ценностей. На общество надвигается нарастающий оптимизм, цинизма, безверия, бездуховности. М.Калик чутко зафиксировал опасную тенденцию развития общества, но вместо того, чтобы указать на нее, услышанным, был гневно обвинен в тенденциозном подборе документального материала.

Может показаться, что степень яростной реакции стражей идеологии "развитого социализма" на фильм М.Калика не совсем соответствует тому заряду социальной критики, который непосредственно был заключен в самих документальных кадрах. Ну, подумайте, на экране промелькнуло несколько молодых циников, туповатых, подавленных людей. Подумаешь, сокрушение основ. Но дело в том, что сила этих кадров многократно усиливалась, обострялась в тексте картины, в общей сложно и расчетливо выстроенной ментальной композиции фильма.



“Картина выстраивалась многослойно, — рассказывал позже автору М.Калик, — собственно, и сам документальный ряд не был однородным. Помимо интервью, снятых и прямой и скрытой камерой, фильм пунктирно пронизывали немые кадры — одинокие пары, ждущие женщины... Это были своего рода киностихотворения, музыкально-пластические этюды. Это были тоже документальные съемки, но уже совсем иного рода. Более возвышенные, более эмоциональные.

И был еще третий ряд — титры с текстами, строки из Книги “Песни песней”. В сценарии я только обозначил, что будут титры, но содержание их обозначил достаточно нейтрально — некие стихи о любви, то, другое. Но при монтаже картины ввел строки из Книги “Песни песней”. Они шли через весь фильм, пронизывая все новеллы, скрепляя их и давая всему повествованию камертон. Конечно, когда Романов и его помощники это увидели, они были в обмороке. Как это можно докатиться до такой наглости, чтобы в советском фильме пропагандировалась Библия! Целая буря разразилась по сему поводу. Тем более, что рядом еще один криминал — в фильме “с проповедями” выступает священник. Да еще настоящий. Да еще и умный. И прекрасно владеющий словом. Это был ныне хорошо известный религиозный философ и деятель — отец Мень. Инна Туманян, моя ближайшая помощница по документальным съемкам, нашла его в маленьком приходе под Москвой. Тогда он был молодой, красивый и такой же мудрый. И, конечно, он не то что на голову, но просто несравнимо выше был всех тех, кто в нашем фильме пытался говорить о любви, о браке, о таинстве... Конечно, если бы те же мудрые и прекрасные слова произносил какой-нибудь знатный сталевар или председатель какого-нибудь горисполкома, или секретарь комсомольской организации, наверное, Романов с Баскаковым были бы счастливы. Но ведь говорит-то священник! Как можно??? Тем более, что рядом с ним представители славной советской молодежи выглядят такими жалкими и убогими. Вырезать под корень!”

Дальнейший ход драматической истории виден из следующих документов:

“Председателю Комитета по кинематографии  
при Совете Министров СССР  
тов.Романову А.В.  
от кинорежиссера Калика М.Н.

20 февраля этого года на киностудии “Молдова-филм” (г.Кишинев) была закончена производством кинокартина “Любить...” (“Десять раз о любви”). Я являюсь автором сценария и режиссером-постановщиком этого фильма.

Фильм был сдан художественному совету студии, а затем принят Комитетом по кинематографии при Совете Министров Молдавской ССР и представлен Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР.

Однако Союзным Комитетом фильм не был принят, были сказаны некоторые замечания и пожелания, оформленные в официальном заключении комитета.

При окончательном монтаже картины я учел эти замечания почти все их выполнил.

Республиканский Комитет, однако, счел сделанные мной правки недостаточными и вторично не представил фильм в Союзный Комитет.

Повременив немного, киностудия “Молдова-филм” по распоряжению Комитета, воспользовавшись тем обстоятельством, что я был болен, сделала помимо моей воли вырезки целого ряда эпизодов фильма, исказив его художественную и идейную суть.

Произошло грубое надругательство над авторским правом ПРАВОМ вообще. Насколько мне известно, в истории советского кинематографа такого еще не было.

Как автор сценария и режиссер-постановщик фильма, как художник, как человек, отдавший работе над фильмом полтора года жизни, — я решительно протестую против административного произвола.

Прошу Вашего срочного вмешательства.

24.4.68

(л.4)

Зов о срочном вмешательстве был услышан, но по-своему: министр не ответил режиссеру, а запросил у своих подшефных отчет о том, “все ли предложенные изменения были в фильм внесены”. Прорезанную картину вновь повезли в Москву. В сопроводительном портеле деловито были перечислены все произведенные самой студией изъятия.

“Заключение сценарно-редакционной коллегии Госкомитета Советских Министров Молдавской ССР по кинематографии по исправленному варианту кинофильма “Любить”

Просмотрев исправленный вариант кинофильма “Любить” сценарно-редакционная коллегия отмечает, что в соответствии с требованиями, содержащимися в заключении Главного управления у



дожественной кинематографии, Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР N 19/404 от 19/Ш-1968 г. в фильме произведены поправки и сокращения:

1. В заглавных титрах - "Несколько обычных любовных историй" — изъято слово "любовных", придающее подзаголовку несколько фривольный характер.

2. Из эпизода хроники "Танцплощадка" (4-я часть):

а) устранен план молодого циника, говорящего: "Жизнь дается только один раз и прожить ее надо так, чтобы оглянувшись назад, можно было бы увидеть кучу бутылок и массу красивых женщин";

б) изъята закадровая реплика: "Любовь бывает только у животных";

в) устранены планы юноши в расстегнутой рубашке и его реплика: "А я жениться не собираюсь. (Ему уже двадцать один год)... Мне, понимаете, жениться не обязательно — зачем мне жениться, когда много хороших девушек повсюду. Х-хе-хе!... Когда есть танцплощадка, где каждый день три-четыре знакомства новых... Зачем мне жениться?"

3. В шестой части изъяты полностью оба интервью со священником. Сокращена беседа социологов, а именно начало речи Богата ("А понимаете ли, эмансипация страшна тем, что это социальная, так сказать, мини-юбка" и т.д.). Устранен весь монолог Тимофеева, кроме необходимой для перебивки реплики: "Как писал Экзюпери, не прошло и трехсот лет, как писалась "Принцесса Клевская" и уходили навсегда в монастырь от великой любви". Сокращен до минимума финальный монолог Богата (оставлены две реплики о роли личности).

4. После новеллы И.Друцэ в девятой части устранено целиком третье интервью священника, весь монолог геолога в очках, появление молодой женщины, говорящей: "Я думаю, что это хорошо — любовь, ха-ха! Я всегда готова любить, но только у меня много работы, это единственное, что меня удерживает от любви, и потому, что у меня еще есть муж, вот... А я бы еще любила. Ха-ха!"

5. В художественной новелле "Выюга" сокращен эпизод с ведьмочкой и полностью убраны ее реплики.

6. В художественной новелле "Осень" перетонирована реплика героя: "Поедем за город, у нас так делают", изъяты пошловатые реплики шофера, полностью устранен эпизод возвращения героев из леса в такси и реплики: "Чего так рано? Характером, что ли, не сошлись?"... "Давай, крути!" Целиком изъят второй эпизод — "Он и она в постели". Перетонирован в сторону смягчения ряд реплик героя (актер Л.Круглый).

Кроме всего перечисленного, произведен ряд мелких поправок технического и смыслового характера.

Сценарно-редакционная коллегия считает, что произведенные поправки и сокращения изменили расстановку акцентов в исследовании морально-этических проблем современности в сторону положительных к фильму требований.

Устранены из картины отдельные реплики, излишне нагружающие текст в хроникально-документальном ряде, смягченные реплики в художественной новелле "Осень".

На основании вышеизложенного сценарно-редакционная коллегия считает целесообразным представить новый вариант фильма "Любить" для принятия на союзный экран" (л.46-47).

Увы, и эти обильные кровопускания, проведенные без участия самого автора, не удовлетворили московское начальство. Картина вновь была категорически отвергнута:

"/.../ частичные сокращения, которые были произведены в фильме, не устранили серьезных идейных недостатков картины. По-прежнему мы вынуждены констатировать, что авторская концепция фильма "Любить" остается неверной, главным образом в силу неверного отбора хроникального материала. Картина в целом не оправдалась по существу. Поэтому наше заключение по предыдущему варианту остается в силе.

Главное управление художественной кинематографии не может принять фильм "Любить" к выпуску на экран.

Главный редактор

Сценарно-редакционной коллегии

И.К.

ва"

На "Молдова-филм" снова закипела работа. Теперь кропотливо картину совсем варварски — Калик по-прежнему был отстранен. В июне 68-го окончательно изуродованный фильм опять повезли в куву на "дегустацию". Орудийный рапорт впечатлял:

"Перечень

основных поправок в фильме "Любить..." производства киностудии "Молдова-филм"

Полнометражный художественный фильм "Любить..." претерпел ряд коренных монтажных изменений, что дает основание говорить о принципиально новом варианте фильма.

Наиболее существенные поправки были внесены в документальную канву картины.



Из фильма полностью исключены:

- "анкета на танцплощадке" с нигилистическими и циничными высказываниями о любви целого ряда молодых людей;
- эпизод в квартире социологов с их псевдотеоретическими размышлениями по поводу якобы социальных причин мнимого падения нравов;
- все три эпизода интервью со священником;
- выпала сцена развода;
- сокращены или полностью исключены отдельные легкомысленные высказывания интервьюируемых, и особенно те места, где походя пытались обосновать свои пессимистические выводы в отношении нынешнего состояния нравственности нашей молодежи;
- удалены из фильма кадры с женщинами сомнительного поведения;
- выпали надписи с текстами из "Песни песней" и другие.

Всего из фильма "Любить..." исключено более 400 метров прежней хроники и смонтировано около 160 метров новых кадров, подчеркивающих серьезное и здоровое отношение нашей молодежи к любви, к вопросам нравственности и морали.

Ряд поправок внесены также в первую, вторую и третью игровые новеллы.

Из новеллы "Осень", например, выпали кадры с обнаженными в постели, весь диалог с шофером такси у остановки за городом, реплики милиционера, заново перемонтировано несколько раздражавших ранее реплик, что в целом придало новелле более целомудренное и глубокое звучание, отношения героев друг к другу освобождены от налета пошлости и вульгарной обыденности.

В результате фильм "Любить..." приобрел вполне определенную позитивную концепцию. Авторская обеспокоенность за современные нравы у части молодежи не педализуется. Общая направленность фильма — за чистоту и красоту человеческих взаимоотношений, против нигилизма, цинизма и обыденности в любви.

Главный редактор

киностудии "Молдова-фильм"

П. Молодяну

Теперь фильм был изуродован уже до такой степени, что высшее киноначальство могло быть вполне довольным. Ведь из картины не только многое вырезали, но и кое-что вставили. М.Калик рассказывает: "Роясь в снятых нами материалах, "спасатели" вместо "царапающих", "неприятных" документальных кадров нашли варианты более нейтральные, успокоительные. То были не всегда искренние, но вполне дежурные ответы наших интервьюируемых в таком здо-

ровом комсомольском духе. Ими-то и попытались теперь "подогреть" картину. Причем не погнушались использовать то, что мною попросту выброшено в корзину как абсолютно неудачное и неуместное..."

В Москве поморщились, но дали понять, что картину принять можно. Но то, что соответствовало вкусам титулованных критиков и ценителей прекрасного в Малом Гнездиновском, не соответствовало представлениям самого автора. М.Калик категорически потребовал либо восстановить фильм в соответствии с его авторским замыслом, либо убрать его фамилию из титров. Он обратился за помощью к Всесоюзное Управление по охране авторских прав. Оттуда пошел запрос министру:

"Председателю Комитета по кинематографии при Совете Министров тов.Романову"

К сожалению, Всесоюзное Управление по охране авторских прав вынуждено снова просить Вашего личного вмешательства в связи с проблемами, связанные с неимущественными авторскими правами сценаристов и режиссеров-постановщиков.

На киностудии "Молдова-фильм" поставлен художественный фильм "Любить..." (автор сценария и режиссер-постановщик М.Калик). Студия и республиканский Кинокомитет приняли кардинальные монтажные поправки /.../, окончательные поправки были приняты съемочной группой при консультации опытного монтажника.

В результате всех этих перипетий получилась картина, ответственность полностью творческому замыслу М.Калика, и он сам обратил на студию с просьбой об изъятии из титров его фамилии. Эта просьба основана на ст.98 Основ гражданского законодательства Союза ССР и союзных республик, на ст. ст.518 и 510 Гражданского Кодекса Молдавской ССР (соответственно ст.ст. 486 и 479 Гражданского Кодекса РСФСР).

Тем не менее, хотя прошло очень много времени и М.Калик дал согласие на оплату стоимости изменений в титрах из причитающегося ему вознаграждения, Студия до сих пор ничего не сделала. Это помогло и наше обращение на Студию.

По наведенным нами справкам, массовая печать фильма не начата, и, следовательно, есть возможность внести исправления в студию и в исходные материалы.



Просим Вас, уважаемый Алексей Владимирович, дать надлежащие указания и не отказать в любезности информировать нас о принятом решении.

С уважением

Зам.начальника Управления  
Начальник Юридического отдела

Рудаков Ю.С.  
Келлерман М.А."  
(л.63-64)

Ситуация складывалась неординарная. До сих пор спокойно резали, крушили, ломали фильмы, и все сходило с рук. А тут вдруг в кои-то веки напомнило о себе призрачное агентство по охране авторских прав. Как бы и в самом деле чего не вышло. Министр озаботил своих подчиненных и получил такой ответ:

“Получив 19.IX.68 г. Ваше задание по письму Всесоюзного управления по охране авторских прав, я переговорила с тт.Наусед и Курдиным, а также с Госкомитетом по кинематографии Молдавии (тт.Дороганич и Гибу).

Выяснено следующее.

М.Калик обратился к руководству киностудии “Молдова-филм” в апреле с.г. с просьбой убрать его авторское и режиссерское имя из титров фильма “Любить...”. От киностудии он ответа не получил.

Тиражирование картины еще не начато и даже не запланировано на I квартал 1969 года. Так что снятие имени из титров технически было бы еще возможно.

Юридически все права на удовлетворение просьбы М.Калика — на его стороне. Автор фильма имеет право выступить под псевдонимом, под своим именем или остаться инкогнито. Снятие имени из титров не нарушает ф а к т а авторства.

На мой взгляд, просьбу М.Калика нет оснований не удовлетворять. Но дело это — исключительно внутрестудийное (студия — автор). Поэтому лучше всего направить копию письма Всесоюзного управления по охране авторских прав тов.Дороганичу А.Д. и попросить его дать указание студии о решении этого вопроса.

19.IX.68 г.

М.Соколовская"  
(л.68)

На запрос из Москвы председатель молдавского кинокомитета А.Дороганич ответил классической формулой: “Вопрос находится в стадии решения”, а позднее подоспело более развернутое объяснение тогдашнего директора студии “Молдова-филм”:

“/.../ Режиссер М.Калик внес некоторые поправки в фильм, не изменившие, однако, тенденциозного звучания картины в целом.

В течение апреля-мая месяцев студия неоднократно в письменной форме предлагала М.Калику продолжить работу фильмом, но т.Калик от завершения работы категорически отказался.

Учитывая, что все сроки производства фильма “Любить...” просрочены, сметные ассигнования на фильм исчерпаны (студия ставила в крайне тяжелое финансовое положение), недопустимым консервацию крупной суммы государственных средств, а также то обстоятельство, что при съемке хроникальные кадры существенно отклонились от оговоренной в сценарии направленности документального ряда и на основании статей 486 и 483 ГК сохраняющих окончательное авторское право на кинопроизведение за киностудией, приказом по студии “Молдова-филм” от 20.IV.69 режиссер М.Калик от работы на студии был освобожден и возможные поправки в фильме были произведены съемочной группой киностудии с привлечением опытного монтажера.

Указанные действия студии по завершении фильма “Любить...” согласованы Госкомитетом Совета Министров Молдавской ССР по кинематографии и идеологическим отделом ЦК КП Молдавии (л.61).

Почувствовав твердую почву социалистической законности на своих ногах и убедившись, что тылы надежны, Кинокомитет абсурдно проигнорировал обращение ВОАППа. Режиссеру оставалось только одно — воззвать о помощи к богам из ЦК КПСС. В деле фильма сохранились косвенные следы этого обращения:

“Тт. Егорову Ю.П., Кокорева...”

Кот...

Тов.Дубровин А.Г. передал нам свою просьбу, касавшуюся вопроса о жалобе М.Калика.

М.Калик предлагает два выхода из создавшегося положения:

1) снять его имя с титров принятого Комитетом фильма “Любить...”;

2) просмотреть (на уровне руководства Комитета и Главкино) версию картины, высказать ему претензии и договориться о ее доработке на основе фильма, так, чтобы Калик мог сохранить свое имя в титрах картины.

Тов.Дубровин просит попытаться принять второй вариант, просмотреть картину М.Калика (копия — у него самого и он должен поставить ее в Комитет), предложить ему замечания и решить, но ли найти общий с ним язык.



Прошу Вас сообщить об этом деле руководству Комитета и решить вопрос о времени просмотра фильма (если Вы сочтете необходимым этот просмотр проводить).

Член сценарно-редакционной коллегии  
27.XI.68".

Т.Соколовская  
(л.68)

ГСРК обратилась за разъяснениями к заместителю Председателя Комитета Баскакову В.Е.: как надобно поступить? Резолюция на служебной записке была краткой: "По договоренности с т.Ермашом Ф.Т.\* дальнейших акций по фильму не проводить".

Многозначительная по виду фраза означала, по сути дела, одно: в конфликт с Каликом вступила студия, пусть она его и добивает. Зачем мараться, если слишком возмнившего о себе художника проще придушить чужими руками? К тому же и силы побережь для грядущих схваток тоже имело смысл. Много славных дел было уже сделано. Но и впереди у высшего комсостава Кинокомитета забот о неуклонном подъеме советского кино под священными лозунгами соцреализма тоже было невпроворот...

Шли последние дни декабря 68-го. Этим по накалу невероятным, страшным годом окончательно завершилась прекрасная, странная, противоречивая и трагическая эпоха шестидесятых. Массированное и беспощадное преследование подписантов, судебный процесс над Галансковым, Гинзбургом и другими участниками правозащитных движений, выход первого номера самиздатовской "Хроники текущих событий", публикация в том же самиздате "Размышлений о прогрессе, сосуществовании и интеллектуальной свободе" академика А.Д.Сахарова и, наконец, грохот советских танков на пражских улицах в зловещем августе — все это означало конец одной эпохи и наступление другой...

Эпилог, или "уж лучше было бы сразу попасть на полку..."

Красочная резолюция: "Никаких дальнейших акций по фильму не проводить" — последний документ в архивном деле картины. Но дальнейшая история на этом не обрывается. Вот как излагает печальный финал сам М.Калик: "Уткнувшись в стену, я решил подать в суд. Дело тянулось невероятно медленно, передавалось из инстанции

\* В те годы — зав.сектором кино в отделе культуры ЦК КПСС.

в инстанцию, и суд по-настоящему так и не состоялся. Тянула комедия полтора года. За это время я успел снять еще одну картину — экранизировал "Цену" А.Миллера на телевидении. Она и тогда загремела. Тут-то я и решил подать документы на выезд в Израиль. Это был 1970 год.

Я махнул на все рукой и за судьбой картины "Любить..." не следил. Я только узнал, что ее, к сожалению, не положили на полку, а сделали несколько копий, 8 или 12, точно не знаю, только поставить "галочку". Когда я сидел в сталинских лагерях, мощнее начальство, бывало, проделывало такой фокус: когда по смертности" перевыполнялся, то, чтобы "улучшить" статистику, самых больных и практически обреченных на скорую смерть выпускали, и они умирали уже не в лагере, а на свободе. Примером же самое произошло и с моей картиной. Поскольку план по "полку" в 68-м году был перевыполнен не на сто, а на всю тысячу процентов, решили вот так же смертельно изуродованную картину выпустить в прокат, и там добить ее смехотворным тиражом...

Уж лучше бы ей сразу лечь на "полку", куда она, в конце концов, после моего отъезда из СССР и попала. Тогда она, может быть, была бы хоть спасена. Ведь в Столбы на "полку" попала изуродованная версия, имеющая мало общего с тем, что я сделал. Правда, существовало две копии моей авторской версии. Одну долго прятал в архиве один энтузиаст. Но пришел новый директор, стал менять свой порядок и сжег ее...

Оставалась еще одна — последняя — авторская копия картины, которая хранилась у меня дома. Периодически я показывал ее на своих авторских вечерах в клубах, дворцах культуры, куда меня до поры до времени еще приглашали. По сему поводу на меня однажды и было возбуждено уголовное дело. Я был обвинен в "частном предпринимательстве", в нарушении якобы каких-то законов. Показывая свои фильмы, выступая на своих авторских вечерах за самые скромные гонорары, я делал то же самое, что и многие другие наши режиссеры. Ни на какие уголовные дела за такую деятельность не заводили. Почему же на меня завели? Намек был более чем прозрачен: уголовное дело на меня возбуждено буквально тотчас же, как только я подал документы на выезд в Израиль. И месяца не прошло. Кому-то, видно, захотелось на моем примере преподнести наглядный урок, чтобы неповадно было кому-нибудь вдруг надумает последовать за мной следом. Ведь я подал документы на выезд, пожалуй, первым.

Воспользовавшись заведенным уголовным делом, однажды ночью мне домой с обыском. Перевернули весь дом. Искатели



какой-либо “компромат”, самиздатовские материалы, чтобы подвести под какую-либо статью. Ничего не нашли. Я, словно предчувствуя этот визит, заранее отдал опальные самиздатовские труды, которые я, как и многие тогда, естественно, читал.

Были у них и другие цели: забрали все наши сберкнижки, деньги, которые у меня тогда были, все ценности, описали квартиру.

Арестовали и личные копии моих картин. В том числе и фильма “Любить...”. Все это было сделано демонстративно, намеренно, чтобы прижать меня к стенке, запугать других. Но что касается меня, то я ведь уже был пуганым — прошел такую лагерную школу, что для меня все это действие выглядело уже несвинной шуткой...

Прошло три месяца, и дело закрыли. Меня официально о том уведомили. Но арестованные авторские копии моих фильмов все равно не вернули. По закону, дескать, об авторском праве они являются собственностью студии, должны принадлежать государству. Я уж был тогда в таком состоянии, что не стал воевать. Плюнул просто. Это было последней каплей.

Нужно сказать, что обыск под видом ОБХСС проводили работники КГБ. Они этого и не скрывали. И когда забрали копии, я надеялся, что поставят на коробках с пленкой две знаменитые лагерные буквы “ХВ”, но не “Христос воскрес”, а “хранить вечно”. И надеялся в душе, что где-нибудь в своих подвалах будут “хранить вечно” эту последнюю, единственно уцелевшую к тому времени авторскую копию.

Когда в 1989 году я по приглашению Союза кинематографистов СССР приезжал в Советский Союз для восстановления картины, мне сказали, что будто какая-то копия фильма “Любить...” хранится в Белых Столбах. Затеплилась надежда: может быть, это как раз та, что у меня в 1970-м забрали сотрудники КГБ? Может быть, они ее передали после моего отъезда в Госфильмофонд. Увы, оказалось, что это вариант уже изуродованной студией картины...

Правда, остались ошметки документального материала, не вошедшего тогда в картину. Там в основном сохранились кадры со священником Менем. Инна Туманян берегла у себя дома в надежде когда-нибудь использовать их. Но дома развеохранишь? Даже и эти многочисленные материалы попортились. На студии нашелся какой-то кудесник-писатель — он эти стародавние, иссохшие материалы взялся спасти. Вымачивал, отпаривал, колдовал и привел в норму.

Пытаясь реконструировать картину, мы ввели эти спасенные кадры вновь. Восстановили все титры из Книги “Песни песней”, вы-

брошенные когда-то по настоянию А. Романова. Ну, и конечно же, вынули всю “грязь”, которую когда-то в фильм напихали протволи. Вот и все, что удалось сделать.

Что будет дальше с картиной? Не ведаю пока. Может быть, да-нибудь все же дождусь ее настоящей премьеры...”



Пожалуй, лучше всего замысел этого дерзкого, озорного фильма изложен в письме всей актерской братии, снявшейся в “Интервенции”, к... А.Н.Косыгину, премьер-министру брежневского правительства. Письмо в декабре 68 года накатали Владимир Высоцкий и Валерий Золотухин. Подписали его Ю.Толубеев, Е.Копелян, С.Юрский и др. Картина уже была приговорена к “полке” — артисты еще надеялись спасти и ее и свой труд:

“Решение фильма, избранное режиссером Г.Полокой и одобренное всеми участниками работы, наиболее ярко, увлекательно и необычно помогает экранному изображению революционного, героического содержания пьесы Л.Славина. В.И.Ленин говорил: “Революция — дело веселое... Революция — праздник трудящихся...” И Искусство, отражающее идеи революции, не может быть серым, скучным, шаблонным. Оно должно привлекать, эмоционально взрывать, будоражить сознание людей не только чистотой идеи, но и изобретательной формой ее подачи, остроумным ее воплощением. Именно таким произведением мы считаем киноленту “Величие и крах дома Ксидиас”, в создании, выборе художественных средств, в определении стиля, жанра которой мы принимали самое непосредственное участие. Мы начисто отвергаем нелепейшую чепуховину, будто бы мы работали под каким-то наркозным давлением режиссера и творили не ведая что. В самом начале работы режиссер Полока собрал весь творческий коллектив группы и изложил свой план постановки, свое видение, предполагаемую форму произведения. Каждый из нас высказывал свой взгляд, свои соображения по предпринимаемому делу. Результатом обсуждения явились аплодисменты одобрения замысла режиссера и принятие его с частными поправками по каждому образу отдельно и всего произведения в целом. Режиссер, излагая замысел постановки, говорил, что ему представляется возможным и необходимым в воплощении революционно-исторической темы в наши дни воскрешение незаслуженно забытых традиций, жанров и приемов, рожденных революционным искусством первых лет, т.е. искусства плаката, буффонады, гротеска — смелого пропагандистского решения самых серьезных тем: окна РОСТА, сатиры и мистерии Маяковского, плакаты Черемных, агитпоезда, синие блузы, опыты Мейерхольда, площадные представления Охлопкова, ленты Протазанова, Эйзенштейна...

Замысел “Величия и падения дома Ксидиас” должен был породить и приемы принесшего в свое время замечательные плоды, агитационного искусства. На наш взгляд, кинолента в целом и лучшей своей частью замечательно отражает этот благородный замысел режиссера и всего коллектива.

Нам непонятно утверждение некоторых кинозаправителей, режиссер и артисты очень смело и неуважительно обошлись с образами большевиков, показали их в смешном, утрированном виде. Это очевидно, плохо знают опыт революционного искусства. Когда художники и писатели не боялись в своих произведениях шаржированно изображать даже первого Председателя Совнаркома В.И.Ленина. Вспомним плакат “Ленин, очищающий землю от нечисти”. Ленин — круглый, смешной, с метлой в руках, в большой клетчатой куртке, тащит с земли всех присосавшихся к народу паразитов. Такое дерзкое, яркое искусство как нельзя лучше пропагандировало идеи, победно привлекало к себе народные массы. Попадись в те времена некоторым деятелям сегодня такая картинка, они с перепугу показали бы ее к контрреволюционной пропаганде. Всякому хоть сколько художественно образованному человеку ясно: если избранная форма, условный жанр фильма, если все окружающие большевики и герои решены в карикатурно-гротесковом плане, то сами большевики не могут быть изображены обыкновенными, бытовыми, натуры средствами. И если бы мы даже попытались это сделать (как это делают некоторые деятели допуская ради угождения церберам социалистического реализма бессмысленное смешение жанров), такая антихудожественная попытка выстрелила бы как раз в противоположную сторону, сделала бы как раз то, в чем сейчас обвиняют нас. В своем изложении большевиков мы руководствовались высказыванием первого Председателя: “Ничто человеческое мне не чуждо”. “Нельзя представлять большевиков только в чистом, стерильном виде...”

Спрашивается, куда же смотрело руководство, запускавшее киноленту, авторы которой сознательно поставили перед собой задачу изображать большевиков “в чистом, стерильном виде”?

Бдительность начальства притупил свирепый приступ лихорадки, охватившей Кинокомитет в преддверии юбилея 50-летия Октябрьской революции. Именно тогда в массовке дежурных кинофресок о Великом Октябре незаметно скользнули мимо строгих комитетских стражей и “Комиссар” — чало неведомого века”, и “Первороссияне”, и сценарий “Антикоммунизм”. Тот же предъюбилейный ажиотаж позволил проскочить мимо сторожевых кордонов и “Интервенции” Геннадия Полоки.



Картину запускали в последние дни декабря 1966 года, по-видимому, и не питая особых надежд на то, чтобы завершить ее непосредственно к самому юбилею (первоначальным сроком окончания работы определялось 28 декабря 1967 г.). Но сладкий иску́с занять в плане, и без того уже ломящемся от торжественных киноод, еще одну юбилейную единицу победил все практические резоны.

К тому же и редакторы "Ленфильма" уже наловчились преподносить "сомнительные" начинания как нечто невероятно аппетитное и соблазнительное:

"Интервенция" — это веселая, и героическая, и трогательная, и полная сатиры история одного из этапов борьбы за советскую власть.

Автор, сохранив неподдельный пафос и юмор своего произведения, расширил не только его пространственные, но и психологические рамки, его образную поэтическую основу. Укрупнены образы героев подполья, обострены саркастические характеристики интервентов и одесской буржуазии, получили новую и, пожалуй, блес точную окраску "блатные" персонажи.

Режиссер Г. Полока и автор сценария Л. Славин и в дальнейшем хотят усилить стык героического и сатирического, подчеркнув известную условность сценария. Музыка, цвет, широкий формат, варио-экран — все это должно помочь созданию захватывающе интересного, подлинно оптимистического и героического кинофильма о гражданской войне.

И.о. директора

Главный редактор

2-го творческого объединения

Д. Молдавский"

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед. хр. 1715, л. 2)\*

**"Мы продолжаем борьбу с капитализмом, но бестактно напоминать об интервенции"**

По линии ГСРК "проэкзаменован" это столь завлекательное предложение было поручено М. Ю. Блейману. Опытнейший консультант не пришел в восторг: "Это экранизация некогда знаменитой пьесы. Л. Славин ввел новые сцены, новый материал, развил некоторые

\* Далее все сноски приводятся по ЦГАЛИ СССР, фонд 2944, опись 4, ед. хр. 1715.

ситуации, некоторые урезал. Это добросовестная и писательская работа. И у меня не было бы возражений против постановки этой пьесы, если бы не некоторые обстоятельства. Вот они:

1. Материал сценария за последние годы неоднократно использовался. Есть роман Смолича, в котором примерно те же ситуации. Есть даже оперетта "Одесса остается Одессой", в которой те же и те же ситуации. Наконец, материал "Интервенции" широко использован в фильме Билинского и Левады "Эскадра уходит на запад". Все эти вещи, конечно, литературно слабее, чем работа Славина. Текст Славина во многом разошелся даже по пословицам, но был выразителен. И меня бы не смутило даже то, что только что поставлена аналогичная картина, хотя, должен сказать, это не ставит об одних и тех же событиях на протяжении двух фильмов.

2. Но в сценарии Славина есть некоторые непреодолимые трудности. Дело в том, что эта была первая вещь об интервенции, причем написанная в стиле 30-х годов, когда мы не столько заботились об исторической точности. Это вещь, написанная в стиле 30-х годов, в котором некоторые условности неизбежны. Я говорю об условности, а не об упреке автору. Было бы смешно через десятки лет оспаривать метод написания знаменитой пьесы. Но сегодня этот метод вести действие несколько наивным, несколько примитивно-условным. Исторические лица, вроде Лябурб и Ласточкина, которого нетрудно найти в Жаворонкове с одной стороны, а с другой стороны — другие французы-интервенты рядом с Ксидиас и другими условными персонажами кажутся сегодня невозможными. Этот стиль сегодня, мне кажется, уже мертвым, несмотря на то, что сам Славин своему блестящему, остроумному и интересному. И, к примеру, то, что добывает секретный договор белых и французов и передает его в Жаворонкову, сегодня оказывается как удивительно несерьезное отношение к историческим документам и фактам. Отсюда неприменимость, на мой взгляд, трудности постановки.

3. И, наконец, третье и самое важное соображение. Дело в том, что в дни пребывания де Голля в СССР, на период его визита в СССР, "Эскадра уходит на Запад" был снят с экрана. Потом он, правда, опять. И вот, мне кажется, что сейчас, когда отношения с Францией развиваются в дружественном направлении, было бы бестактно ставить фильм, напоминающий об интервенции французов. Это был бы фильм, который их показывает не очень приглядно. Конечно, мы забываем нашу историю, конечно, у нас есть память и мы не п



расстрела руководителей одесского подполья. Конечно, мы продол-  
жаем борьбу с капитализмом.

Но одно дело — борьба, другое — тактика этой борьбы. Сейчас  
советско-французские отношения складываются так, что, может  
быть, не стоит напоминать о французской интервенции, может быть,  
не стоит именно сейчас агитировать против Франции и возбуждать к  
ней чувство недружелюбия у наших зрителей.

Словом, мне кажется, что сейчас время для постановки "Ин-  
тервенции" не совсем подходящее.

28.XII-66 г.

М.Блейман" (л.4)

### "Вырезать" партию сионистов"...

Опытный критик, деликатно советуя начальству поостеречься  
и воздержаться от постановки "Интервенции", как в воду глядел. Но,  
странное дело, комитетские столоначальники, всегда столь чуткие к  
подобного рода "советам", на сей раз почему-то не вняли предупре-  
ждающему гласу. 14 июня 1967 г. сценарий Л.Славина спешно запу-  
стили в производство...

Впрочем, очень скоро выяснилось, что картина не будет сдана в  
установленный ей срок. Полока задумал снять фильм в жанре мю-  
зикла — жанра для советского кино практически незнакомого. Пер-  
вый опыт его освоения в музыкальных комедиях Г.Александрова,  
И.Пырьева к тому времени был основательно подзабыт, да и не со-  
всем соответствовал тому направлению, в котором собирался экспе-  
риментировать Г.Полока. "В" "Интервенции" задумывалось не так уж  
много вокальных номеров, — рассказывает режиссер. — Но весь  
фильм должен был быть выстроен по законам музыкальной драма-  
тургии. Музыкальному ряду должно было подчиняться не только раз-  
витие сюжета, но и пластический ряд картины — и декорации, и кос-  
тюмы, и движение камеры, и то, как говорят и двигаются актеры.

К тому же я попытался изменить саму технологию работы над  
музыкальным фильмом. У нас было принято работать под рабочую  
фонограмму, под рояль, а уж потом, когда фильм смонтирован, они  
его заново озвучивают оркестром. Это дает возможность корректиро-  
вать работу до самого последнего момента. Я решил впервые попро-  
бовать у нас именно такой метод". Естественно, что освоение столь не-  
знакомого жанра и непривычного способа работы и для самого режис-  
сера, и для актеров, да и для всех членов съемочного коллектива  
оказалось делом нелегким. Пришлось репетировать намного больше

обычного, больше опробовать разные варианты, больше пересня-  
ть. Неудивительно, что группа "вылетела" из съемочного графика.  
Пустила перерасход пленки и денежных средств. Расплата за это  
еще не заставила себя долго ждать. 30 октября на "Ленфильме" бу-  
л лашен директорский приказ: Полоке объявлялся выговор с по-  
предупреждением. Был заменен оператор. Остальные главные работ-  
ники группы были строго предупреждены...

Впрочем, сам Г.Полока склонен считать, что "первый зван-  
ный" был вызван не только одними производственными осложнениями.  
"По-видимому, после "Республики ШКИД" я уже стал для началь-  
ства человеком с подозрительной репутацией". Уже тогда возник  
спор об аллюзиях. Кое-кому показался подозрительным лозунг,  
ждающий своего рода нынешнюю гласность, который висел у  
на стене: "Больше свободы — меньше тайн!" Потребовали его у-  
брать. Вызвала перепуг сцена выборов правительства республики ШКИД  
с альтернативными кандидатами и другими приметами подд-  
ержки демократии...

Приступ болезненной подозрительности, вызванной моей  
шестивольной картиной, дал себя знать и на "Интервенции". Ко-  
гда я показал в отснятом материале "партию сионистов" со скрипкой  
представителей "Союза русского народа" с топорами и иконами,  
начальство обалдело. А еще — о, ужас! — в фильме о революции в  
главной роли Высоцкий... Скандал! Тут-то и начался переполох. По-  
пытки письма — мы еще были в экспедиции — с попытками как-то  
урезонить. Потом вдруг прикатила целая комиссия по проверке  
фильма. Снят оператор фильма Бурькин и назначен Мезинцев. Он бы-  
л членом партии, и руководство студии, видимо, рассчитывало "укре-  
пить" им идейное руководство нашей группы. Но, слава богу, Мезин-

Одно из посещений завершилось официальным меморандумом.

"Первому заместителю  
Председателя  
Комитета по кинематографическим  
делам тов.Баскаков

Дирекция киностудии "Ленфильм", главная редакция и  
исполнительный совет 2-го творческого объединения совместно с пред-  
седателями Главного управления художественной кинематографии  
А.Г.Балихиным и К.Т.Ахтырским просмотрели смонтированный



териал картины "Интервенция" (постановщик Г.Полока) для разрешения производства дальнейшего технологического процесса перезаписи и перевода фильма на две пленки.

В процессе обсуждения материала картины все выступающие отметили необычную жанровую особенность фильма, интересную работу режиссера Г.Полоки, сделавшего картину в оригинальной манере, где пластика, пантомима определяет не только малейшее движение актера, но и каждого участника массовых сцен. Однако ритм пантомимы, музыкальных номеров непомерно растянул отдельные эпизоды фильма, в связи с чем иногда теряется основная сюжетная линия фильма.

Понимая, что съемочный коллектив проделал большую экспериментальную работу в новом для кинематографии гротесково-сатирическом жанре, мы считаем целесообразным продолжить работу над картиной.

В настоящее время для этого требуется:

1. Тщательная редакция материала (вызван автор сценария Л.Славин).

2. Перемонтаж и сокращение фильма в отдельных эпизодах.

3. Переписать музыкальные номера под сокращенные эпизоды.

4. Проведение дополнительного речевого озвучания.

Существующие параметры для производства обычных художественных фильмов не предусматривают своеобразия данного жанра.

Учитывая вышесказанное, мы обращаемся к Вам с убедительной просьбой о продлении сроков сдачи фильма "Интервенция" на 30 апреля с.г.

Директор киностудии  
22 марта 1968 г." (л.42)

Киселев И.Н.

Лаконичный и достаточно сдержанный тон послания не раскрывает сути разыгравшегося конфликта. Основной "криминал", если верить заключению, — превышение метража. Но Г.Полока утверждает, что он всегда снимает с большим запасом: "По метражу я обычно всегда снимаю с превышением в два-три раза. Для чего? Я люблю плотный монтаж. А для того, чтобы была возможность так монтировать, необходимо иметь запас вариантов. Это мой привычный метод работы. Но в таких случаях неизбежно и подставляешься — даешь удобный повод редакции начинать свои излюбленные игрища. Раздается вопль: "Превышение! Он делает две серии вместо одной!" И под этот шум о незаконном превышении метража и необходимости произвести резкие сокращения тебе предъявляют первые поправки. Причем под видом уплотнения требуют выбросить не вообще

какие-то куски послабее или не совсем получившиеся, а, наоборот, самые существенные, самые ударные. Из материала "Интервенция", вполне могла выйти и двухсерийная картина, к тому же интересная, без какой бы то ни было искусственной растянутости. Сколько — Высоцкий, поскольку — революция, а все рисованное какое-то балаганное, святыни преподносятся иронически и с издевкой, а чальство посчитало, что чем короче будет картина, тем меньше опасности. И под это дело потребовали от меня выбросить в "кромольное" — и "партию сионистов" со скрипками, и предлей "Союза русского народа", и все тому подобное. Пришлось выбросить и несколько ударных музыкальных номеров. Я, например, жалею, что выпал таким образом танец Саньки, когда она прересторан и ищет иностранных матросов. Там она пела и танцевала очень колоритный, смачный номер — вольный парафраз на мотив чарльстонский аттракцион из фильма "Новые времена", Чарли улетает манжет-шпаргалка и он, не зная содержания, выкручивается тем, что поет на каком-то тарабарском языке. Именно такой номер был и у нас и так хорошо получился!

Вылетел и скверный, забавный "сексуальный" эпизод, когда полковник ложился в кровать с прекрасной мадам Ксидиас и в мундире, потому что он полковник и даже в постели должен был быть полковником...

Чтобы усилить на меня давление, последовала попытка давить на меня автора пьесы. Это проверенный и надежный метод. Еще, кстати сказать, до того, как поднялась буча, Л.Славин мне написал, что я перевернул пьесу вверх тормашками, испортил действие, многое изменил. Все-таки некоторые линии пьесы классической пьесе (например, линия агитации, которую развели большевики среди иностранных матросов) к тому времени являлись рели. А вот одесская часть написана была очень ярко, живо, кинематографично. Потому-то я попытался взять из пьесы именно то, что в ней наиболее живым и интересным. При этом, естественно, акцент переместился. Какие-то вещи ушли на периферию, а некоторые — в центр. Степенные персонажи, например, Санька, наоборот, укрупнились. Совсем другой характер приобрел Бродский. На первый план вышел мотив самоутверждения, поиска места в жизни.

Славин об этих трансформациях знал — мы сразу с ним всем договорились еще в самом начале работы. Но тут его вызвали в студию и еще до просмотра стали накручивать. Причем не по поводу даже "обработывать" моего автора через его жену. Славин рисует картину и, действительно, пугается. Настолько все увидели



похоже на то, что он предполагал. Трансформация всех образов, жанра, стиля. Одесса вся рисованная... Бог ты мой! Но пережив шок и будучи человеком интеллигентным, он не стал на сторону моих гонителей". В Кинокомитет полетела телеграмма:

“Баскакову В.Е.

Мне сообщили, что фильм “Величие и падение дома Ксидиас” (“Интервенция”) ограничен одной частью. Я твердо уверен, что это приведет к превращению фильма в пустяковую миниатюру. Мое глубокое убеждение, что лучше оставить фильм в двух сериях, как это сейчас и сделано после совместной углубленной работы.

Убедительно прошу Вас прежде, чем выносить решение, самому просмотреть материал. Повторяю, одна серия искалечит художественный и политический смысл фильма. Убежден, что Вы согласитесь со мной.

Лев Славин. 27 марта 1968 г." (л.43-44)

### Рандеву в обкоме

Телеграмма была проигнорирована. Издаётся строгий приказ о необходимости во что бы то ни стало привести объем фильма в соответствие с первоначально установленным метражом (2800м).

Но, как и следовало ожидать, возвращение к односерийному варианту не дало того результата, на который рассчитывало перепуганное начальство. Да, фильм стал в два раза короче, но “изъяны” те же. “На худсовете студии разразилась битва. До этого картину уже посмотрел некий Александров — начальник отдела культуры Ленинградского обкома. Это был просто палач. Он выступил по иезуитски: “Я был в Америке. Видел там “Огни рампы” Чаплина. Видел “Вестсайдскую историю”. Но это же искусство. А у вас что?” На что Женя Шифферс ему сказал: “А почему вы были в Нью-Йорке? Почему партийные и аппаратные крысы катаются в Америку, а у нас такой возможности нет?” Александров, позеленев от злости, встал и ушел. Следующая встреча с ним состоялась уже в обкоме, которому принадлежало “право первой брачной ночи” — перед тем, как везти картину в Москву надо было сначала получить индульгенцию в обкоме.

Толстикова, тогдашнего первого секретаря обкома, на месте не оказалось. “Операцию” проводил Г.Романов. Он тогда был в чине второго секретаря, еще молодой и осторожный.

После просмотра наступила гробовая тишина. Романов говорит: “Я попрошу выступить товарищей, которые занимаются идеоло-

гией”. Вот тут-то и вылез знаток американских мюзиклов тов. сандров. Он сказал, что картина оскорбит ветеранов революции ориентирует советскую молодежь. Сказал, что форма — нам чуждо, что в роли большевика Высоцкий — человек с сомнительной биографией. И с такой-то вот порочной картиной выходить к юбилею революции.”

За Александровым поднялись остальные бойцы идеологического фронта. Когда нас совсем затоптали, поднялся Славин. Говорю замечательно — я был тронут до слез. Он сказал, что сам он — не дец из богатой семьи, что он пришел в революцию будучи офицером царской армии, что он сердцем принял революцию, перешел в ряды большевиков, приведя с собой в Кремль взвод солдат. И хвалю впряме считать себя тоже ветераном революции, картина его не корбляет. Что он счастлив, что работал вместе со мной, и считая картину — это шаг вперед даже по сравнению со знаменитым в Ленинградском театральном училищем спектаклем по его пьесе...

Потом настал и мой черед. Я сказал, что у меня отец — тоже большевик, и уже хотя бы только поэтому я не мог изображать врага революции с издевательских позиций. Другое дело, что я не все знаю, ведь и вы, наверное, не принимаете, правда ведь?” — спросил, обращаясь к Романову. И вдруг тот говорит: “Вы знаете что, вот такое ощущение, что товарищи со студии готовились к разговору с вами ранее подумали о том, как будут отстаивать свои позиции. А вы же хорошие товарищи пришли неподготовленными и на фоне мнений других вы выглядываете неуверенно...”

Все обалдели от такого оборота. Но потом, задним числом выяснилось, что прояснилось. Буквально через несколько дней после нашего выступления в обкоме Толстикова сняли и назначили Романова. Романов же то ли знал, то ли предвидел это. И поскольку Александров прихлебал представлял аппаратную свиту Толстикова, он, пытаясь случаем, уже начал чистить себе дорогу, дав по этим людям в политический залп.

Так или иначе, мы получили разрешение везти картину в новую столицу. Но тот же Александров, обозлившись, нас опережая позвонил в отдел культуры ЦК и доложил о готовящейся на картину “фильме” крупной идеологической диверсии. Похоже, что Фрунзе, курировавший тогда сектор кино, принял этот звонок “близкому сердцу” и оказался инициатором всех последующих гонений. Кинокомитете уже “ждали”, чтобы дать достойный отпор...”



“Приказ Председателя Комитета по кинематографии  
при Совете Министров СССР  
О фильме “Величие и падение дома Ксидиас”

Киностудия “Ленфильм” представила в Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР полнометражный художественный фильм “Величие и падение дома Ксидиас” (по мотивам пьесы Л.Славина “Интервенция”).

Просмотр и обсуждение этого фильма показали, что режиссер Г.Полока не справился с задачей создания кинокартины на важную тему. В фильме с обывательских позиций показана обстановка в южном городе в годы гражданской войны. Целая вереница безвкусных, лишенных всякого смысла эпизодов составляет содержание этой картины. Избранная режиссером фарсовая стилистика пришла в полное противоречие с героико-революционным пафосом литературной первоосновы и исходным замыслом фильма. Изображение героической борьбы революционеров-подпольщиков теряется в потоке нелепых масок, фарсовых сцен и в результате выглядит окарикатуренным. Изобразительное решение фильма неинтересно, чуждо традициям советской кинематографии.

Руководство киностудии “Ленфильм” в процессе работы над фильмом не проявило необходимой проницательности и не обеспечило последовательного контроля за работой съемочной группы. Главное управление художественной кинематографии не доложило вовремя Комитету о характере и направленности фильма “Величие и падение дома Ксидиас”.

В связи с вышеуказанным

ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Фильм “Величие и падение дома Ксидиас” к выпуску на экран не принимать. Отменить акт киностудии “Ленфильм” о приемке указанного фильма.

2. Директору киностудии “Ленфильм” т.Киселеву И.Н. поставить на вид за отсутствие должного контроля за ходом производства фильма “Величие и падение дома Ксидиас”.

3. Указать тт.Егорову Ю.П., Сытину В.А., Балихину А.Е. на необходимость более строгого контроля за сценарно-творческой практикой киностудии “Ленфильм”.

4. Принять к сведению заявление т.Киселева И.Н. режиссера фильма т.Полоки Г.И. о возможности коренной переработки фи-

А.Романов 17 июля 1968

“Вынужден буду снять свое имя из титров...”

Последующий ход событий красочно запечатлелся в ряде ментов, не требующих, как мне кажется, особых комментариев “Приказ по киностудии “Ленфильм”

Приказом по киностудии “Ленфильм” от 30 октября 1967 мечалась неудовлетворительная работа по фильму “Интервенция

Этим приказом режиссер Полока Г.И., директор картин бинов С.Г., художник Щеглов М.С. были предупреждены об их сональной ответственности за состояние дел на картине.

Несмотря на это, фильм “Интервенция” был закончен производством на одной пленке только 15 июня 1968 г. против установленного генеральной сметой срока 28 декабря 1967 г. При этом был сцен перерасход в сумме 144 тыс.рублей (сметная стоимость сума — 548 тыс.рублей, фактическая — 692 тыс.рублей).

Комитет по кинематографии своим приказом от 17 июля г. отметил, что режиссер Полока не справился с задачей создания кинокартины на важную тему, и фильм к выпуску на экран не при-

Все это явилось следствием безответственного отношения рученному делу режиссера Полоки, который, невзирая на утвержденный сценарий и генеральную смету, самовольно удлинил снмый метраж и в результате предъявил студии фильм в размере полезных метров вместо установленных 2700 метров.

Руководство киностудии и 2-го Творческого объединения новании вышеуказанного приказа Комитета разработало пракские меры по исправлению фильма и приведению его к подлежа метражу. Соответствующие указания были даны режиссеру По Однако по истечении более 2 месяцев режиссер необходимой ра не выполнил и поставил киностудию в исключительно тяжелое нансовое положение.

Предъявленный режиссером Г.И.Полокой 18 сентября 19 исправленный, по его словам, материал оказался неудовлетвори ным. Все дальнейшие указания производства киностудии по вопр



исправлений фильма режиссер Полока был не в состоянии выполнить.

Считая создавшееся положение дел с фильмом "Интервенция" недопустимым,

### ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Режиссера Полока Г.И. с 20 сентября от дальнейшей работы над фильмом "Интервенция" отстранить.

2. Завершение монтажно-тонировочной работы поручить режиссеру Степанову В.А., учитывая его высокий профессионализм и участие в данной работе в качестве режиссера.

3. Главному редактору 2-го Творческого объединения т.Молдавскому Д.М. поставить на вид.

4. Второму творческому объединению (директор т.Каракоз, главный редактор т.Молдавский) обеспечить завершение всех работ по картине к 10 октября 1968 г.

Директор киностудии

Киселев И.Н.

21 сентября 1968 г" (л.56-57)

"Председателю Комитета  
по кинематографии  
при Совете Министров СССР  
тов.А.В.Романову  
от режиссера Полоки Г.И.

Уважаемый Алексей Владимирович!

Приказом директора студии "Ленфильм" т.Киселева И.Н. от 21 сентября 1968 г. я отстранен от работы над окончанием фильма "Величие и падение дома Ксидиас" (автор сценария Л.И.Славин).

Я считаю это решение незаконным и беспрецедентным.

Как Вы помните, 9 июля этого года Комитет просмотрел фильм "Величие и падение дома Ксидиас" и в этом варианте не принял его.

На основании критических замечаний и предложений, высказанных руководством Комитета, 2-м объединением "Ленфильма" совместно со мной и представителями Комитета разработан подробный план поправок, необходимых для завершения работы над фильмом.

15 июля этот список, утвержденный главной редакцией студии, подписанный директором студии, был направлен в Комитет.

Срок сдачи фильма был назначен на 10 октября этого года, вместе с писателем Л.И.Славиным приступил к работе. Одна редакция студии вместо того, чтобы помочь, сделала все, чтобы шить мне самому закончить картину.

В начале августа, несмотря на мой протест, вся группа была направлена в отпуск. (Впоследствии в приказе о моем отстранении ответственность за это возложили на меня). Оставшись один, я таки продолжал работу и закончил все основные монтажные работы к середине августа. Лишь в начале сентября группа вернулась от отпуска, и мне удалось произвести, наконец, необходимые доработки.

К 19 сентября все рекомендованные поправки были закончены, и я, на день раньше положенного срока, показал проделанную работу директору. Просмотрев всего три части из одиннадцати, директор сообщил, что я "необходимой работы не выполнил", а затем, заявив "я не в состоянии" выполнить поправки, директор студии отстранил меня от работы над фильмом. Естественно, что это сорвало окончание фильма в намеченный срок.

В приказе всю ответственность за тяжелое производственное положение на картине возложили на меня одного. Хотя было известно, что дирекция студии уже в съемочном периоде срезала на 10 тысяч и без того урезанную смету картины. Это заранее предопределило перерасход.

Так же механически дирекция на три с лишним месяца задержала производство фильма против существующих нормативов, заранее предопределило нарушение сроков сдачи фильма.

Мне инкриминировали самовольное удлинение сценария с потолка цифру "5740 полезных метров", хотя я сдал фильм длиной 2836 полезных метров (это подтверждается актом).

Я снимал точно по сценарию: в этом легко убедиться, сравнив режиссерский сценарий с монтажными карточками.

Я утверждаю, что фильм "Величие и падение дома Ксидиас" — самый сложный в художественном и производственном отношении фильм киностудии "Ленфильм" за последние годы. Жанр этого фильма необычен для нашего кино. Все это ставило передо мной трудные задачи, для решения которых я, возможно, был недостаточно опытен.

В дальнейшем картину монтировал второй режиссер Владимир Панов под руководством И.Н.Киселева. Я не буду говорить здесь о нарушении конструкции сценария, о разрушении линий некоторых главных героев, о многочисленных примерах монтажной безграмотности, об уничтожении музыкальной драматургии фильма.



Главный недостаток этого "варианта" фильма в другом. Как Вы помните, Вы рекомендовали отчетливее противопоставить героико-революционную линию фильма гротесковому изображению уходящей России. В этом же варианте эти линии бестолково перемешаны (в серьезные героические сцены вставлены гротесковые куски, и наоборот). Фактически уничтожена ключевая героическая сцена в тюрьме, скомкан эпизод с переходом четырех солдат на сторону революции.

Все это привело к резкому ослаблению революционного содержания фильма. И, наконец, из картины вытравлен комедийный элемент, что разрушило стилистическую основу фильма.

Под таким фильмом я подписаться не могу.

Алексей Владимирович, я глубоко убежден, что если бы Вы увидели вариант фильма, исправленный мною на основании критических замечаний Комитета, то, возможно, судьба фильма была бы сейчас решена по-иному.

Г. Полока  
1 ноября 1968 г." (л.61-62)

"Директору киностудии "Ленфильм"

Уважаемый Илья Николаевич!

18 октября с.г. мне был показан фильм по моему сценарию "Величие и падение дома Ксидиас", перемонтированный режиссером В.А.Степановым.

Добротная основа фильма, поставленного режиссером Г.И.Полокой, чувствуется и в этом варианте. Некоторые сокращения и монтажные ходы, произведенные В.А.Степановым, пошли фильму на пользу.

В то же время эта работа, сделанная в полном отрыве и от автора сценария, и от постановщика, страдает некоторыми крупными недостатками, искажающими идейный и художественный смысл фильма.

Так, например, изъята из эпизода "Кабак" песенка Филиппа. Между тем она несла большую идейно-смысловую нагрузку, рисуя лицо "черной" Одессы, где верхушка белогвардейщины, заправилы капиталистического мира и бандитские лидеры срослись в одну контрреволюционную шайку. Изымая Филиппа, автор монтажа тем самым прибедняет врага и, следовательно, умаляет значение победы большевиков.

От эпизода "Тюрьма", одного из лучших в фильме, оставлено ничтожно мало, и это существенно снижает романтико-героическую линию фильма. Это усугубляется нелепой перебивкой эпизода "Тюрьма" сценами из эпизода "Фронт", что производит хаотичное впечатление. А самый эпизод "Фронт" до того урезан, что становится попросту непонятным.

Такой же недопустимой беглостью, смазанностью страдает эпизод "Эвакуация". Пленки сменяются с такой поспешностью и алогичностью, что непонятно, как попадает на пирс иностранная часть. И то, что составляет одну из главных тем фильма — переход четырех иностранных солдат на сторону большевиков, — час из-за неудачного монтажа почти полностью пропадает. А тема именно в конце фильма должна лежать сюжетная и идейно-художественная тяжесть.

Все эти и некоторые другие более мелкие просчеты последнего монтажа (о чем я тут же на просмотре сообщил В.А.Степанову и С.Я.Рабинову) недопустимо роняют художественный и идейный уровень фильма, с чем я, как автор сценария, никак примириться не могу.

Я настаиваю перед Вами, Илья Николаевич, на том, чтобы отмеченные мной провальные погрешности последнего монтажа были устранены.

В противном случае я вынужден буду снять свое имя из титров фильма как не соответствующего творческим установкам сценария и исторической достоверности событий.

В заключение скажу, что по моему глубокому убеждению окончательный монтаж фильма несравненно выиграл бы и выиграл бы, если он будет поручен его постановщику Г.И.Полоке, противостоющему отлученному от своего произведения. Его опыт и творческий контакт с автором сценария, я не сомневаюсь, приведут к результатам гораздо более плодотворным.

Л.Славин" (л.53)

Заступничество Л.Славина ни к чему не привело. Писатели утонули в ответе. Но в дело картины легла роковая служебная записка начальника Главного управления художественной кинематографии Ю.Егорова:

"В дело картины  
Тов.Киселеву И.Н. и другим была высказана моя и других руководителей ГУХК позиция, что никакой монтаж, никакие переделки не могут изменить результат работы, ошибочного по принципам подхода к классическому произведению советской драматургии.



кажение пьесы при выборе стилистики так чудовищно, что работает не только против пьесы, но и коренным образом искажает атмосферу и содержание борьбы этих лет.

Должно быть что-то свято? Разве можно так обращаться с памятью о революции и кровавой борьбе одесских большевиков?

Ю.Егоров" (л.58)

“Дальнейшую работу над фильмом признать бесперспективной”

Картину, изувеченную поправками и сокращениями до неузнаваемости, вновь поволокли на просмотр в столицу. “Вызвали и нас со Славиним. После просмотра пригласили на второй этаж в знаменитый ”председательский зал”. Вся камарилья в сборе — министр А.Романов, его замы В.Баскаков и Ю.Егоров, тут же представители заинтересованных организаций — Востоков от Главпура, а от родного ЦК — зам.заведующего отделом культуры Ермаш Филипп Тимофеевич, инициатор закрытия картины.\* Вроде бы после просмотра должно начаться обсуждение, но все нутужно молчат, все отводят глаза. Славин спрашивает: “Зачем вы нас позвали? Ведь это уже второй раз... Кому нужен этот спектакль? Я старый больной человек, мне семьдесят лет.Если вам нечего мне сказать, то смотрели бы сами. Если вы не знаете, какое принять решение, чтобы оно по возможности выглядело прилично, то с какой стати вы меня в свои грязные игры впутываете? Ноги моей в этом бардаке больше не будет!” И хлопнул дверью. Я тоже поднялся и ушел...

На следующий день директора студии И.Киселева, главного редактора “Ленфильма” И.Головань и меня снова вызвали к Романову и Баскакову. Партии у них распределились так: Баскаков дико орал, крыл пятиэтажным матом: “Ваша жизнь кончена...”. Романов был “деликатен”: “Вы уже не мальчик, — по-отечески говорил он мне. — У вас, наверное, семья есть... Как же вы о ней не подумали?”

\* Одна из участниц съемочной группы А.Иванова вспоминает: “Говорили даже, что одному большому киноначальнику не понравилось, что главаря бандитов зовут Филиппом — в этом он усмотрел намек на себя: его так тоже звали”. — В кн.: Владимир Высоцкий в кино. М., ВТПО “Киноцентр”, 1989, с.39.

Директор “Ленфильма” Кисилев неистово каялся: “Пошли...”. И.Головань держалась достойно, что-то доказывала, защищала картину. Но судьба фильма была предрешена. Советские телезрители уже прогрохотали по улицам Праги. Процесс “нормализации” кино не шел не только в Чехословакии — эхо его гулко прокатилось по всей нашей стране. В Кинокомитете спешили разделаться со всеми сценариями и фильмами, хоть в чем-то отклоняющимися от “марксистско-ленинского пути”. Редакторская гильотина в Малом Гнездиновском дворце работала на предельных оборотах. Еще за несколько месяцев до 15-го зорного августа 68-го, когда слово “интервенция” стало центральным в заголовках всех зарубежных газет и журналов, авторы фильма, словно в предчувствии грядущей беды обратились в Комитет с просьбой заменить название. Сначала было предложено название “Звезда империя”, поскольку фильм обличал “всю империю” — “от корня до кончиков санных сановников до уголовного отребья”. Но этот вариант не устроил московских столоначальников и позднее “Интервенцию” на все случаи переименовали в “Величие и падение дома Ксидиас” (тогдашний подзаголовок славинской пьесы). Название переменили, но судьбу фильма изменить было уже нельзя.

#### “ПРИКАЗ

Председателя Комитета по кинематографии  
при Совете Министров СССР  
29 ноября 1968 г.

О фильме “Величие и падение дома Ксидиас”

Комитетом по кинематографии при Совете Министров СССР было принято решение не принимать к выпуску на экран полностью художественный фильм “Величие и падение дома Ксидиас” производства киностудии “Ленфильм”. Одновременно с этим было принято к сведению заявление директора киностудии т.Киселева И.Н. о возможности переработки фильма и исправления его идеологических и художественных просчетов (приказ Председателя Комитета от 15 июля 1968 г.).

Просмотрев вариант фильма после проведенной киностудией “Ленфильм” работы, Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР констатирует, что существенной переработки фильма не произошло. Недостатки, на которые указывалось в упомянутом выше приказе, не устранены.

Фильм “Величие и падение дома Ксидиас” является очевидной творческой неудачей киностудии “Ленфильм” и режиссера Г.П.



оки, не сумевших найти точного художественного решения картины и тем самым допустивших серьезные идейные просчеты.

Учитывая изложенное,

### ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Дальнейшую работу над фильмом "Величие и падение дома Ксидиас" признать бесперспективной.
2. Затраты на производство фильма "Величие и падение дома Ксидиас" списать на убытки киностудии "Ленфильм".
3. Киностудии "Ленфильм" (т.Киселев И.Н.) все материалы по фильму (негатив, позитив, фонограмма, срезки негатива и проч.) передать на хранение в Госфильмофонд.

А.Романов (л.63)

### "Забудьте про этот факт вашей биографии..."

Последний пункт зловещего приказа напрямую свел меня с Г.Полокой. Травмированный расправой над его детищем, он опасался отдавать картину в Белые Столбы. Пришлось его уговаривать. Я ссылался на опыт хранения хуциевской "Заставы Ильича" — стараниями Н.Клеймана Госфильмофонд приютил у себя и первый вариант картины, и огромное количество материалов, не вошедших в него. Например, весь материал знаменитого "Вечера поэтов" в Политехническом музее. Ни один метр этих драгоценнейших съемок не пропал, а на студии бы его попросту смыли.

Полока "сдался". Материалы картины были спасены. Более того: втихую режиссеру освободили один из монтажных столов Госфильмофонда, и он получил возможность хоть как-то восстановить разрушенный фильм, вернув его к первоначальному варианту. У него затеплилась надежда добиться "реабилитации" картины. Тут-то у актеров, снявшихся в фильме, возникла неотвязная мысль обратиться к Самому:

"Уважаемый Леонид Ильич!

Мы, артисты разных поколений, разных театров, объединенные одной работой по созданию фильма "Величие и падение Ксидиас", убедительно просим Вашего личного вмешательства в переделение судьбы нашей работы.

Над фильмом, в который вложено огромное количество творческой энергии, государственных средств\*, нависла серьезная опасность.

Руководители Комитета кинематографии при Совете Министров СССР не допустили фильм к прокату, несмотря на то, что он принят Ленинградской партийной организацией, положительно оценен Художественным советом студии "Ленфильм".

Фильму предъявлен ряд обвинений, которые, на наш взгляд, являются тенденциозными и необоснованными. Главные и основные из них:

- а) революционные идеи дискредитируются гротесковой, фонадной формой их подачи;
- б) революционные идеи показаны с развлекательных позиций обывателей.

С подобными обвинениями мы категорически согласиться не можем и полагаем таковые для себя оскорбительными.

Мы считаем своим гражданским долгом советских артистов раз заявить, что подавляющее большинство фильмов на революционно-историческую тему проваливаются в прокате. Это происходит по причине их скучной, непривлекательной, стереотипной формы.

Как советским гражданам и художникам, нам больно видеть пустые залы, где демонстрируются фильмы, изображающие события для нас события.

Вот почему, когда возникла идея экранизации произведения Л.Славина, мы горячо поддержали замысел режиссера Г.Полоки, который призвал весь съемочный коллектив — от осветителей до родного артиста — передать революционное, героическое содержание первоисточника в острой, привлекательной форме.

Мы хотели, чтобы на наш фильм пришел массовый зритель. Мы решили возродить в своей работе принципы и приемы, рожденные революционным искусством первых лет Советской власти, ко-

\* Расходы согласно акту ревизии составили 668000 руб.



само по себе уходило глубочайшими корнями в народные, балаган-ные, площадные представления (...).

Несмотря на категорическое несогласие автора сценария, который одобрил нашу работу, директор киностудии "Ленфильм" И.Н.Киселев отстранил от окончания картины режиссера-постановщика Г.Полоку, лично взялся монтировать фильм и до неузнаваемости изуродовал его. Случай в истории советского кинематографа беспрецедентный.

Такое обращение с личностью художника, такое грубое вмешательство в его творчество мешает созданию полноценных художественных произведений, дискредитирует саму идею руководства искусством партийными органами и должно быть резко осуждено (...).

Леонид Ильич! Мы не утруждали бы Вас своим письмом, если бы не гордились результатами своего труда (...).

Мы все делаем одно дело, строим коммунизм. Многие из нас члены партии, члены ВЛКСМ, депутаты органов власти. И мы готовы сами отвечать перед народом, перед партией за свои действия, за свое творчество.

Картина имеет много друзей и благожелателей. Ее приняли как художественный акт высокой стоимости многие ведущие мастера советского кино.

В настоящее время картина изуродована. И люди, мало художественно образованные, глумятся над нашей работой.

Мы требуем восстановления авторского варианта. Мы просим Вас лично посмотреть фильм в этом варианте и если это в Ваших силах и возможностях, принять для беседы некоторых членов нашего коллектива.

С уважением /.../."

Кто же дерзнул обратиться к верховному божеству?

"Письмо к верховному божеству, — рассказывает Г.Полока, — подписали все звезды, снявшиеся в фильме. А текст подготовили Валерий Золотухин и Владимир Высоцкий. Все ждали, каков же будет ответ. Дождались. Однажды Золотухину из приемной небожителя раздался звонок: "Письмо ваше получено. Забудьте про этот факт вашей биографии. И никогда его не вспоминайте".

Должен сказать, что не все меня бросили в беде, хотя многие и отвернулись. Неоднократно пытался как-то помочь Григорий Козинцев. Может быть, картина моя была ему и не совсем даже по душе. Но он буквально на всех стадиях, начиная с обсуждения на худсовете студии, последовательно защищал от нападков начальства. Поскольку последнее особенно смущала крайняя условность формы, он, в част-

ности, предложил сделать к каждому из эпизодов фильма своего заставки из рисунков и агитационных двустий Маяковского, бы тем самым дать как бы конкретный ключ к восприятию стилистики. В 1973 году, когда на "Ленфильме" произошла смена начальва, новый директор студии Блинов попытался предпринять действия, чтобы снять картину с полки. И именно Козинцев подзал новому директору, какую именно телеграмму надо отправить машу. Более того, он еще и сам позвонил министру и сказал несколько слов о картине. Блинов спросил тогда у Козинцева, готов ли он защищать "Интервенцию" в Госкино. Козинцев подтвердил намерение. Но смерть помешала сделать это..."

Испытание "полкой" ни для одного из репрессированных режиссеров не прошло бесследно. Но если одним все-таки как-то удалось "держать удар", пережить случившееся, загнать боль в глубины подсознания, то Г.Полока пережил драму "полки", пожалуй, особенно тяжело. Я помню ночь, когда мы, не будучи до этого знакомы, однажды случайно оказались в одном купе поезда "Москва—Ленинград". Картину только что зарубили. И всю ночь напролет, до самого утра, ни на минуту не замолкая, потрясенный режиссер рассказывал и рассказывал перипетии разыгравшейся с ним драмы. Молодой, сильный, полный огня и темперамента человек предстал абсолютно раздавленным. Потом мы встречались с Г.Полокой не раз и в последующие годы, но у меня всегда оставалось гнетущее чувство, что не в силах забыть случившееся, поставить на нем крест. Прошлое все-таки давит на него со страшной силой, не дает распрямиться дальше так, как будто с ним ничего не произошло. Впрочем, быть однажды пережитую драму не давали ему и все последующие затем горькие испытания и новые удары. На "Мосфильме" была еще довищно изуродована его картина "Один из нас", потом настал черед избиений на телевидении...

Счастливая развязка наступила для Г.Полоки очень поздно:

#### "РЕШЕНИЕ

конфликтной комиссии по творческим вопросам

Просмотрев и обсудив фильм "Величие и падение дома Ксении" (сценарий Льва Славина, постановка Геннадия Полоки, "Ленфильм", 1968 г.), комиссия сочла безосновательным его невыпуск на экран в конце 60-х годов. Поставленный по пьесе Л.Славина "Интервенция", вошедшей в историю советской художественной культуры знаменитым спектаклем театра им.Евг.Вахтангова, фильм Г.Поло-



решен в жанре политического кабаре и в этом смысле несет в себе черты историзма. Ибо в 20-30-е годы советские драматурги и театр широко прибегали к условным формам зрелища-общения, зрелища-агитации. Достаточно вспомнить театр Маяковского или такие спектакли Вс.Мейерхольда, как "Рычи, Китай", "Европа дыбом" и "Клоп". В ленфильмовской картине привлекателен азарт игры, выдумки, молодая энергия лицедейства. Закрытием этого и ряда других фильмов, решенных в стилистике подобного типа, в нашем кино был пресечен поиск более современных форм в этом направлении, а тем самым непростительно сужен горизонт его выразительных средств. Выпуск фильма на экран целесообразен еще и потому, что в нем сыграли значительные роли крупные наши и очень популярные актеры Ю.Толубеев, Е.Копелян, В.Высоцкий, которых сегодня уже нет в живых.

Комиссия рекомендует:

1. Выпустить фильм в клубный прокат, возвратив ему первоначальное название "Интервенция". Присвоить фильму 1-ю категорию с выплатой соответствующего вознаграждения.

2. Рекомендовать фильм к продаже за границу.

3. Включить картину в ретроспективные показы советского кино 60-70-х годов, в том числе тех, что будут организованы в связи с 70-летием Октябрьской революции.

4. Внести произведение в фильмографии его создателей и исполнителей.

5. Использовать фильм в лекционной пропаганде советского кино по линии ВБПК.

Секретарь правления

Союза кинематографистов СССР

А.С.Плахов"

## "ИВАНОВ КАТЕР"

Поначалу постановка фильма "Иванов катер"\* не предвещала каких-либо осложнений. Автором сценария был известный писатель Борис Васильев, сценарий "Иванов катер" был второй его работой в киностудии им. М.Горького (первым был фильм "А зори здесь тихие"). Поэтому весной 1969 года киностудия им. М.Горького охотно заключила с ним договор на экранизацию его повести. Вскоре Васильев заболел, и студия по его просьбе пролонгировала срок сдачи сценария до 15 января 1970 года. Автор выполнил свое слово, сценарий сдан в срок и с некоторыми поправками принят студией 8 января 1970 года.

В общем, все шло как обычно, как было принято на всех киностудиях страны. Студия им. М.Горького рассматривала экранизацию повести Васильева в ряду особо поощряемых в те годы так называемых производственных картин. Поэтому автора просили придать образу главного героя - Ивана Бурлакова "большую действенность (он должен стать активным носителем ведущих черт нашей действительности)". И наоборот, как того требовали каноны соцреализма, от главного героя в сценарии — Сергей "с помощью художественных средств" должен был яснее раскрыть свой "противоречивый характер", чтобы у зрителей не возникло каких-либо сомнений (Архив киностудии им. М.Горького, оп. 8, ед. хр. 173, л. 7)\*\*.

Автор согласился с замечаниями студии и продолжил работу над сценарием.

Весной в апреле 1970 года сценарно-редакционная коллегия киностудии провела обсуждение второго варианта сценария, пригласив автора Б.Васильева и режиссера М.Осепьяна. Это была вторая постановка молодого режиссера, получившего к тому времени известность по картине "Три дня Виктора Чернышева". Правда, фильм свое

\* В архиве нет документа об официальном изменении названия картины, она называлась "Иванов катер", ГСРК "На Ивановом катере", с начала 1970-х годов Госкино фильм упоминался как "Иванов катер".

\*\* Далее все ссылки приводятся по этому архиву, опись 8.



рой социальной критикой напугал кинематографическое начальство, картина подверглась нападкам и была вскоре снята с экрана.

Васильев выслушал самые лестные отзывы о своем сценарии: и что “это один из наиболее серьезных по проблематике и наиболее выразительно решенный по художественной линии сценарий” (В.Бирюкова), и что “этим сценарием надо дорожить” (А.Анфиногенов), и что “эта работа чрезвычайно обнадеживает, от нее очень многого ожидаешь” (Л.Кабо). Члены сценарно-редакционной коллегии призывали друг друга “отнестись к сценарию особенно бережно и в то же время особенно требовательно, чтобы и режиссеру было легче работать и нам не предъявили справедливых (иногда и несправедливых) требований и замечаний в следующей инстанции, которая будет читать сценарий после нас...” (В.Бирюкова).

Призыв к бдительности был услышан: наряду с предложениями уточнения характеров главных героев, проработки диалогов, сокращения объема сценария, автор услышал замечания о том, что не следует пострадавшему в аварии “с легкой издевкой” говорить об успехах “самой передовой советской медицины”, что могут “вызвать не очень хорошие выводы” рассуждения отрицательного героя Сергея о том, что “раньше в частнособственническом обществе было что-то, а теперь мы поставлены в условия, когда... то-то. И никакой реакции это не получает”. Конечно, отмечали участники совещания, хорошо, что во втором варианте сценария стало меньше описаний пьянок, А.Анфиногенова даже очаровала позиция Ивана — “он трезвенник и требует на корабле суровых порядков”, на что В.Бирюкова заметила, “что сейчас не пьют на каждой странице [сценария] — сейчас пьют на каждой 8-й странице и от этого обязательно нужно освободиться”.

Более резким, пророчествующим будущие невзгоды фильма был отзыв на сценарий публициста А.Ю.Кривицкого, зачитанный на этом совещании. А.Кривицкий первым обратил внимание на содержащуюся в сценарии критику существовавшей тогда общественной системы.

“Сценарий Бориса Васильева, — писал он, — привлекает внимание драматизмом сюжета, свежестью жизненного материала, остротой поднятых в нем морально-этических проблем.

Автору, безусловно, удался сильный характер Ивана. Он вылеплен художником, влюбленным в людей такого народного склада. Хороша Елена. Душевная драма этой женщины мотивирована скупой, но точно и убедительно.

Казалось бы, все хорошо.

К сожалению, хорошо далеко не все. В сценарии много политических бестактностей. Опять возникает уже много раз высмеиваемый мотив противопоставления советского города-“спрута” патриархальным отношениям в деревне: “В городе все быстрее норовят, в деревне скоком да нахрапом. Нетерпеливы вы. А у нас так нельзя. Нет, у нас силу беречь надо, ой, как беречь. Вот это и есть мужичья хитрость”.

Такие реплики звучат странно и напрямую, по-моему, заимствованы из времен бунинской деревни.

Или, например, такое: “Мысль с совестью в разладе, — сказал Иван. — А у кого она сейчас не в разладе, мужики”.

Эта вселенская смазь, выраженная формулой “а у кого она сейчас не в разладе”, звучит обвинительным приговором всему обществу.

Отталкивающее впечатление производит рассуждение Сергея о муравьях: “Теперь хитро закручено, все кругом общественное, уж не до потехи. Бегай, муравей, по той тропке, что указана, а в других зонах ходить строго воспрещается”.

Говорит это отрицательный персонаж Сергей, но ни у кого сил возразить ему. “Все молчали”, — пишет автор.

А в другом месте шкипер заявляет: “Наши-то деды баяли правду, а вот мы только поддакивать и умеем”. И опять все молчит.

Еленка говорит: “Машины. Включили нас, вот мы и крутимся. А зачем, почему?” И этот вопрос остается без ответа.

Таких умозаключений в сценарии множество. И получается вот что: хороших людей вроде бы и немало в сценарии, но доброго слова о нашей жизни почти никто из них не скажет. Когда речь заходит о коммунизме, произносится одинокая расплывчатая, неопределенная фраза. А ведь персонажи у автора, по внешним признакам, какие-то чурбаны, а люди опытные, грамотные, моряцкого рода-племени.

Двоится и троится образ Сергея. Он умелый работник, он инициатор, он призывает вводить научную организацию труда — инициатор. Он работает хорошо и спорит. Но он негодяй, мы это знаем хотя бы из его рассуждений о муравьях. И поскольку он единственный пользуется терминологией нашего времени и апеллирует к общественным принципам, то и сама эта терминология, и сами эти принципы криво метрируются.

Большинство так называемых производственных конфликтов в сценарии — тайная косьба на Лукониной топи, фиктивное зачисление на работу жены Федора, умирающего в больнице, мошенничества.



во при заправке катера маслом и другое — приводит к тому, что общественная идея сценария, желает автор этого или нет, складывается в формулу: хочешь жить по совести — нарушай, обходи советские законы.

Существуют ли подобные ситуации? Да, конечно. Только чисто-плуки могут это отрицать. Весь вопрос в том, как разрешаются такие конфликты. Если только усилиями одиночек-страстотерпцев, то плохо наше дело. Если государство исключает из своей правовой практики возможность ее совершенствования — плохо наше дело. Если никто не приходит на помощь обездоленным людям — плохо наше дело. Но ведь мы хорошо знаем, что это не так. Да, многие стороны экономической жизни нашего общества жестко регламентированы по известным причинам. Но неправильно представлять положение так, будто люди безвыходно бьются в сетях бессмысленных государственных ограничений. И вот, не возражая нисколько против большинства конфликтов сценария, я ратую лишь за то их разрешение, которое определяется характером нашего общества, социалистической цивилизацией.

Кстати, запрещение единоличникам косить там, где, как говорит автор, “сроду никто не косил, потому что дорог нет”, такое запрещение уже давно не существует. А решения последних лет по сельскому хозяйству обязывают организации оказывать помощь тем, кто выращивает скот в личном владении. Между тем история якобы запретной косыбы на Лукониной топи — одна из пружин, движущих сценарную фабулу.

По-моему, сценарий далеко не готов к производству. Работа предстоит серьезная. Устранение перекосов в сценарии должно стать содержанием этой работы.

В заключение хочу сказать без обиняков, что мои критические замечания отнюдь не направлены на то, чтобы заронить мысль об отказе от сценария. Наоборот. Таланты — редки. Автор человек, безусловно, талантливый. В сценарии заложено много хорошего и самое главное — возможность представить себе, как в столкновении людей вырабатываются, очищаясь от мещанства, карьеризма и двурушничества, морально-этические законы советского общежития. Нужно только, чтобы в ходе этого процесса — идет ли речь о характере конфликтов или характере персонажей — не были нигде утрачены политические критерии и законы нашей идеологии”.

21 апреля 1970 г.

А.Кривицкий

( Там же, ед. хр. 171, л. 34-

А.Кривицкий первым подметил потенциальную опасность привлекательного образа Сергея, способного завоевать симпатии зрителей своим трудолюбием и смелостью критических суждений о существующих социальных порядках, фальши и демагогии общественной системы.

Правда, поначалу на предостережения А.Кривицкого никто из руководства студии, ни Кинокомитет — не обратили внимания. Впоследствии кинематографическое начальство спохватилось и, стараясь исправить свою оплошность, применило к авторам картины жесткий прессинг, требуя надления образа Сергея отрицательными качествами, дабы принизить тем самым остроту его критики.

Собственно, все это и определило в значительной мере весь ход работ над фильмом и сказалось впоследствии на его дальнейшей судьбе. Когда будете знакомиться с документальной историей постановки фильма “Иванов катер”, обратите внимание, как мало тогда волновали “шефствовавших” над киногруппой редакторов студии и Кинокомитета вопросы художественной формы фильма и как настойчиво они проводили свои идеологические установки, добиваясь усиления отрицательной трактовки образа Сергея и удаления сначала из сценария, а потом из снятого материала эпизодов, содержащих хотя бы малейшую критику общественной системы. Причем характерно, что это время, пока снимался фильм, разговор шел о тех самых эпизодах, которые вызвали сомнения у А.Кривицкого.

Итак, поначалу предостережения А.Кривицкого против тащущейся в фильме крамолы начальство не насторожило и авторы фильма Б.Васильев и М.Осепьян продолжали отстаивать правомочность картины сложного в своей неоднозначности образа Сергея.

“Сергей, — доказывал М.Осепьян, — человек из народа, это изгой, не пришелец, который пришел и ушел. Это фигура того же социального плана, как и фигура Ивана и Еленки. Это не чужеродное тело. И в этой социальной среде определенного распада нравственности и цементирования ее в условиях сегодняшнего дня есть проблема, которая должна прозвучать на экране в той объективной правде, которая должна существовать в кинематографе. Конкретность кинематографа, с одной стороны, является его силой, а с другой — его слабостью, с одной стороны, является его силой, а с другой — его слабостью, когда наши умозрительные схемы вступают в противоречие с действительностью. Поэтому возникает необходимость углубления таких человеческих личностей, как Иван и Сергей. Это для меня весьма важно и ценно” (Там же, л. 41).



Итак, второй вариант сценария, несмотря на предостережения А.Кривицкого, был студией принят. Правда, авторам еще раз напомнили о необходимости усиления производственного характера будущей картины, рекомендовали резче обозначить несовместимость идейно-нравственных позиций главных героев — Ивана и Сергея. “С этой целью хорошо было бы, — писали 6 мая 1970 года Б.Васильеву зам. главного редактора студии А.Анфиногенов и редактор В.Эк, — создать эпизоды прямого непримиримого столкновения этих главных героев сценария. Нравственная несостоятельность Сергея, его душевный крах должны быть закономерными и убедительными”.

Очевидно, чтобы у зрителя не возникло каких-либо сомнений в том, что так “нехорошо” говорить о порядках в стране может только отрицательный персонаж, автору напомнили:

“Следует, — настаивали в письме, — избавить сценарий от двусмысленно звучащих сентенций, неоправданно претендующих на значительность и остроту. Хочется, чтобы тема России, тема русского рабочего люда, как главная и основная, получила дальнейшую углубленную разработку” (Там же, ед.хр. 173, л.11).

Летом 1970 года Б.Васильев передал на студию доработанный им вариант сценария, но студия начала уже перестраховываться. Автору сообщили: “В настоящее время сценарий передан нами в Комитет для предварительного ознакомления, и подробный разговор с Вами о работе состоится позднее” (Там же, л. 13). Прошел год, как Б.Васильев представил студии первый вариант своего сценария.

Наконец, настал день, когда студия сочла, что сценарий “На Ивановом катере” приобрел черты, необходимые для производственного фильма на современную тему. 4 января 1971 года руководство студии им. М.Горького направило начальнику Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по кинематографии Б.Павленку свое заключение на сценарий Б.Васильева:

“Направляем на Ваше рассмотрение принятый Студией сценарий “На Ивановом катере”, включенный в производственный план Студии 1971-72 гг. Постановка фильма по этому сценарию поручается режиссеру-постановщику М.Осепьяну.

После предварительной консультации в Комитете автором, в тесном содружестве с режиссером и при активном участии Студии, была проделана конструктивная по сути и очень тщательная, расчетливая работа, связанная с переосмыслением, перестройкой основных сюжетно-композиционных узлов и достижением в данном варианте сценария концепционной ясности и художественной убедительности. Эта серьезная творческая работа сказала прежде всего в последова-

тельном выявлении общественной природы конфликта между катаном Иваном Бурлаковым и судовым механиком Сергеем Прасоловым как конфликта морально-этического.

Оба они люди труда, но каждый из них по-разному оценил свою среду, исповедует несхожие принципы морали, противоположные взгляды на тенденции развития нашего общества, — и правдивость, историческая перспектива при этом всем образующим сценария утверждается за чуткой совестью и душевной красотой коммуниста Ивана Бурлакова. Среди новых или существенно переосмысленных сцен, определяющих такое звучание сценария, следует отметить начальный эпизод с его трудовым азартом, крахом падения Никифорова за борт, при всем его трагизме, окрашено по-новому увлеченностью работой, которую герои любят, знают, ценят, — же упоение трудом, тяжким, но неотъемлемым, звучит в эпизоде, сущою будни бригады плотовщиков, искусство Сергея Прасолова в вождении катера. Принципиальное отличие от повести и первого варианта сценария получила такая важная в идейно-художественных отношениях сцена, как косяба на Лукониной топи. Освободившись от авантюрного налета, затемнявшего его истинный смысл, эта трудосцена хорошо работает сейчас на раскрытие глубинных противоречий между Сергеем Прасоловым, с одной стороны, и Иваном Бурлаковым и его окружением — с другой; тем же целям служит заново написанный диалог Ивана и Федора в больнице /.../.

Можно сказать, что благодаря произведенной переработке сценария личность Ивана Бурлакова, коллектив его единомышленников предстают как образное выражение главенствующей в нашей жизни коллективистской тенденции, утверждающейся в реальных противоречиях общественного бытия.

В художественном отношении выиграл и образ Сергея Прасолова. Не иллюстративный, не дидактичный, он убедительно свидетельствует, какой серьезности и глубины должна быть повседневная наша работа по преодолению индивидуалистических пережитков в сознании людей.

Сценарий, написанный выразительно и свежо, отмечен добрым юмором, проникнут неподдельным уважением к рядовым людям труда и всей своей образной сутью служит утверждению принципов коммунистической морали.



Студия полагает, что литературный сценарий “На Ивановом катере” может служить добротной основой для создания содержательного, яркого и нужного фильма на современную тему”.

Директор киностудии Г.Бритиков  
Зам.гл.редактора А.Афиногенов (Там же, ед. хр. 173, л. 14-15)

Однако, несмотря на мажорные заверения студии, что все указания главка по доработке сценария выполнены и студия обещает снять “яркий и нужный фильм на современную тему”, главк колеблется, не решаясь дать “добро” на постановку картины. 17 февраля 1971 года сценарно-редакционная коллегия главка, придравшись к тому, что герои фильма все еще часто “прислоняются к стаканчику” и что еще неточна общественно-социальная расстановка сил, предложила студии продолжить работу над сценарием (Там же, л. 17).

Прошло еще несколько месяцев доработки сценария. Наконец, весной 1971 года главк со многими оговорками дал согласие на постановку картины. Но при этом потребовал, чтобы “в дальнейшей работе автор и режиссер предусмотрели более ясное и точное проявление отношения к основным героям произведения с позиций советской, коммунистической морали и общественного сознания. Оба главных героя в конечном счете должны быть осуждены с этих позиций, в разной степени — но осуждены” (Там же, л. 19).

Б.Васильев вынужден был согласиться и с этим требованием главка.

Наконец, 21 мая начальник главка Б.Павленок сообщил директору студии Г.Бритикову, что, поскольку все рекомендации главка автором выполнены, главк разрешает запустить фильм в подготовительный период (Там же, л. 20). Студия незамедлительно воспользовалась этим и тут же направила в главк разработанный к этому времени М.Осепьяном режиссерский сценарий.

“25 мая 1971г.

НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ  
тов.Павленку Б.В.

Уважаемый Борис Владимирович!

Направляем Вам на утверждение режиссерский сценарий “На Ивановом катере”, доработанный с учетом пожеланий Главного управления и руководства Комитета по кинематографии.

В процессе режиссерской разработки для большего проявления социальной силы, противостоящей Сергею и отчасти Ивану, сделано:

резкая активизация Николая Николаевича — начальника кадров (введены 4 новых сцены, изменена I-я сцена). Он вытеперь авторское отношение и к Ивану, и к Сергею, и ко всему происходящему. По-новому освещена фигура Васи, который дает отпИвану и имеет тенденцию стать фигурой, равной Сергею в деотношении, но стоящей на принципиально иных мировоззренчпозициях.

Пересмотрены сцены на сенокосе, у шкипера, на катерегей и Еленка). В этих сценах устранены те оценки жизни, людещества, которые ранее были неточными.

Переработан комплекс финала: эпизод собрания заверштеперь двумя новыми сценами, в которых точно расставлены воценты и проявлены авторские оценки. Общественное осуждениегея прописано теперь яснее и подробнее, как, впрочем, и позИвана (его доброта и “всепрощение”).

Сценарий подвергся серьезному сокращению (убраны сценефтянкой, приход Сергея к Степанычу, к Шуре, Иван и Васлодке, сокращена сцена на сенокосе и т.д.).

Сокращения шли под углом зрения более ясной и четкойсальной характеристики конфликта, уяснения авторской позицоценок.

Метраж сценария составляет теперь 2700 м.

Руководство студии и коллегия считают, что в настоящемп ante режиссерский сценарий может быть рекомендован для запуподготовительный период.

В процессе дальнейшей работы над фильмом мы будем прожать совершенствовать диалоги, разгружая сценарий от излишзабытовленности (в том числе от части “возлияний”), а также более усиливая роль таких персонажей, как Вася, полнее прояих роль в разыгрывающихся событиях.

Просим Вас разрешить запуск режиссерского сценарияИвановом катере” в производство”.

Директор киностудии  
Главный редактор

Г.Бритиков  
А.Балицкий

(Там же, л. 21)

Как видим, основное внимание руководства кинематографстудии по-прежнему уделялось главным образом идеологическойработке сценария: была смягчена социальная острота основногофликта в фильме, из ряда эпизодов, как дипломатично говорилось в письме, “устранены те оценки жизни людей, общества, которыеее были неточными”.



Главк разрешил запуск фильма в производство, но идеологический контроль над ходом съемок картины не ослабевал. С этим была вынуждена считаться и съемочная группа. Поскольку от них все время требовали ярче показывать героиню трудовых буден, режиссер картины М.Осепьян, сценарист Б.Васильев и главный оператор М.Якович обратились 11 января 1972 года к руководству студии с предложением разрешить произвести некоторые изменения в утвержденном режиссерском сценарии. "Характер отснятого материала, — писали они, — в основном воссоздает эту атмосферу активного труда, но нам представляется остро необходимым усилить количество массовых сцен, показать неразрывную связь главного героя с рабочей массой."

В связи с этим мы настоятельно просим:

1. Вместо эпизода воскресного базара и прибытия теплохода с туристами ввести в фильм подлинный интерьер — "Рабочая столовая" общим метражом 50 метров. Указанная сцена покажет главных героев в непосредственном контакте с рабочими гензапани, позволит проявить их характер с новой и неожиданной стороны, подчеркнет тему рабочей солидарности, дружбы и взаимовыручки." Далее были указаны и другие эпизоды (Там же, л. 23).

Дирекция пошла навстречу пожеланиям киногоруппы. В апреле съемки фильма "Иванов катер" были закончены, и 19 мая состоялось обсуждение картины на художественном совете студии. Народу собралось много, все восторженно говорили о фильме, творческой удаче режиссера и сценариста, всей съемочной группы.

"Я поздравляю этот фильм, — говорил И.Фрэн, — поздравляю коллектив и это не "ура!", которые, к сожалению, в этом помещении бывают: что греха таить, мы говорим пышные слова о вещах, которые этого не заслуживают. Мне кажется, что сегодня можно говорить об этом фильме как о произведении искусства. Я поздравляю моего друга Марка Осепьяна, это его второй фильм. Как приятно, когда нет стекла, бетона, асфальта, а плывут бревна по реке, до чего надоел этот город, как будто кроме города нет жизни на земле! Вот этот маленький катер, и на нем живут люди, живут глубоко, интересно. Спасибо Вам большое. Это очень хороший фильм!" (Там же, ед. хр. 172, л. 4).

Б.Бунеев предложил: "По-моему, Бориса Васильева надо приковать цепями к нашей студии: что ни фильм, то успех! И, очевидно, потому, что в основе этих фильмов, в особенности двух последних, лежит настоящая литература. Она успех и приносит, настоящий, глубокий успех. И поэтому режиссеру легко работать с таким материа-

лом. Первую половину фильма я смотрел открыв рот. Такой жизни, такой поток правды во всем — в актерской работе, в операторской, в манере повествования, что думаешь: Братцы мои! Искусство может быть и в кинематографе!" (Там же, л. 5).

"Я прежде всего хочу сказать, — говорила К.Парамонова, — что эта картина меня взволновала и понравилась мне потому, что картина на очень острую тему и каждый из нас может предложить здесь много своих мыслей, своего опыта, не всегда оканчивающего положительно" /.../ (Там же, л. 8).

"Я поздравляю нашу студию с хорошей картиной. Очень хотелось бы, чтобы такой нравственной силы картин было у нас больше" (Там же, л. 11).

"Эта картина сложная, — отметил Ю.Егоров. — Почему сложная? Потому что мы привыкли к размеренной, разлинеенной, расчерченной и точно вычерченной драматургичке: брать отсюда, брать отсюда, и все о'кей! Я сейчас говорю о картинах, которые загромодили экран. А мне легко с этой картиной, потому что я мысленно благодарен авторам, потому что во мне родилось чувство советского желания добра /.../".

"Я, — заключил свое короткое выступление В.Роговой, — благодарю за картину, но если возникнут заковыки, если надо будет защищать, то не надо бросать эту картину на полдороге, как бы это ни было. Виктором Чернышевым". И последнее — надо Бориса Васильева приковать к студии, никуда не отпускать, чтобы ни одно произведение его не уходило из нашей студии. Спасибо!" (Там же, л. 24).

"По-моему, — заметил В.Гинзбург, — эта картина художественно очень убедительна. Я не помню таких картин, где бы так достоверно и художественно картина несла такие убедительные впечатления в зрительный зал. Это прекрасно, потому что основная заслуга в этой картине — это удивительно точный выбор природы.

(Реплика: Прекрасно снято!).

Я говорю не о том, как снято, а весь образный строй фильма, выбор природы поразительно сняты. И все эти вещи — эти топлоты, вся эта удивительная по атмосфере вечерняя пора, не знаю — можно ли сделать лучше /.../.

Картина сложная и прекрасная, она поднимает очень важную проблему. И то, что в конце картины в открытую происходит ступенька высокого и прекрасного нравственного начала с демагогией, с которыми мы встречаемся повсеместно, и то, что авторы эту демагогию разбивают — это очень хорошо" (Там же, л. 29-30).



“Мне, — говорил на худсовете Я.Сегель, — понравилась эта картина — вторая по повести Васильева и вторая картина, по которой есть огорчения, которые авторы вольны принять во внимание или не принять.

Я старался разобраться в себе, что для меня сегодня не лучшее в картине, и был рад, что услышал от товарищей то, что смущало и меня.

Как мне это лучше пояснить? Когда образовывалась наша страна, революция, видимо, зачеркнула многие понятия и категории, на смену которым должны были прийти новые понятия и новые категории. Ушла религия, ушли некоторые экономические отношения. И некоторые торопились заявить, что все старое ушло навсегда и на смену ему пришло новое. Мы иногда замечаем, что “Кодекс поведения коммуниста”, который висит во многих учреждениях, закономерно заняв угол, где раньше висели картины, чем-то напоминает постулат религиозного толка. Когда я был в католических странах, где в церквях висит список картин, которые прихожанам надо смотреть, почти на все сто процентов в этом списке содержатся наши советские картины. Мне кажется, что очень правильно сказала Кира Константиновна /Парамонова/, что не имеет права этот фильм потерять зрителя, а опасность потерять зрителя в какой-то момент существует /.../.

У меня впечатление, что Марк Осепьян, начавший свой прыжок с правдивой и честной литературы, как и в фильме “Три дня Виктора Чернышева”, показал себя режиссером, который может видеть точно жизнь и потом плыть в этом потоке достоверности. Но где-то он ограничивает свое творчество в нахождении этого достоверного, точного, необыкновенных деталей и несколько обедняет себя в поиске искусства, эстетики. Он сделал для себя эстетикой эту натуру, правду — щели в досках, точный быт с окурками и грязной посудой, но еще существует возведение этого в степень искусства /.../.

Мне нравится эта картина, нравится тем, что она отличается от очень многих картин, но существует какой-то отмер у нас. Вот Егоров сказал: “Я сейчас приду к себе и буду делать лучше”. Я думаю, что нам не нужно подражать. Эта картина хороша тем, что она неподражаема, хороша тем, что в ней есть следы мастера, следы художника, но подражать ей не надо, она неподражаема.

Я благодарен авторам и художникам за эту картину, за то доброе, которое она несет и которое может принести “(Там же, л.25-28).

Поддержал картину на худсовете и С.И.Ростоцкий: “Марк шел с картиной ”Иванов катер”, как и с картиной “Три дня Виктора Чернышева”, не защищенный ничем, и очень хочется, чтобы мы его берегли.

Мне тоже нравится картина. Марк второй раз делает осознанную картину на современную тему и этим должен вызвать огорчение и человеческое уважение. Я боялся, что с его стремлением все анализировать, с его аналитическим умом он потеряет в эмоциональности. Но в разговорах, он развивает теорию эмоциональной интеллектуальности. Мой взгляд, это шаг вперед, потому что в этой картине много чувств. Если вспомнить его первую картину — она жесткая и правдивая фактуре. Была еще картина Кончаловского, которая работала на той же жесткой фактуре, — “Ася-Хромоножка”, которая имела тяжелую судьбу. Я был один из тех, кто заступался за эту картину, хотя был в общем не согласен с этой картиной, казалось бы, правдивой, но очень жестокой /.../.

Я не пытаюсь ставить эти две картины рядом. В картине Марка есть любовь, сочувствие и уважение. Это очень важно. Проблема, поставленная в картине, не маленькая. Дай Бог, когда-нибудь ее решить” /.../.

В ответ на упрек В.Рогового о том, что в свое время студия поддержала М.Осепьяна с его первой картиной “Три дня Виктора Чернышева”, С.Ростоцкий заметил: “Никто Марка не собирался бросать: картина его хорошая, правдивая, точная, на хорошем материале, со своими потерями и убытками. Это всегда бывает у человека, который мыслит художественно.

В общем, Марк, ты молодец, как и вся твоя группа: материал был трудный, картина шла тяжело, но получилось интересно” (там же, л.31-35).

Авторы не ожидали такого единодушия в оценке худсовета. Б.Васильев был краток, поблагодарил за “очень нужные и полезные советы, М.Осепьян отнесся ко всему самокритично:

“Результаты сегодняшнего обсуждения неожиданны для нас. Мы сами смотрим очень критично на нашу работу и видим в ней много недостатков. Работа была трудная, долгая, я огорчен от тех потерь, которые есть в этой картине, потому что многое нам не удалось сделать. Если сравнивать эту постановку с картиной ”Три дня Виктора Чернышева”, то та была более счастливой: может быть, потому что она была вовремя запущена, тогда время было другое и был хороший руководитель. Здесь все было иначе: наш катер шел буквально



“бревнам”, и он оставил много ссадин в душе и на сердце. Многие просчеты я и сам вижу и вынужден их принимать, а не защищаться.

Ради чего делалась эта картина? Мы стремились сохранить основную мысль повести. Я хочу этим сказать, что делали мы картину по повести, по литературе более пространственной, более широкой, поэтому нам было мучительно трудно править наш материал. Моя работа над сценарием была не очень удачная, потом она доставила много затруднений нашей съемочной группе. Но я отдавал этой картине все силы, я любил повесть “Иванов катер”.

Я благодарю Ростоцкого за такое доброе и благожелательное отношение к нашей картине, он очень волновался, как поплывет наш катер. У нас разные реалистические направления в кино. Работа в документальном реалистическом направлении обычно диктует условия постановки, она отражается на мне, давит на меня, а здесь сам характер материала определил направление наших съемок.

Я благодарен всем вам: я считал, что картина наша монотонная, утомительная, и то, что вы ее выдержали и так эмоционально восприняли, — за это я вам глубоко благодарен!

Я думаю, что надо еще найти в картине более разнообразное звуковое и тональное решение, потому что фильм пока так перегружен, что многое становится непонятным. Вы не поняли, например, некоторые эпизоды, где события развиваются в течение трех дней, и этот временной срок плохо чувствуется, слабо просматривается, у него нет своего экранного выражения. Это надо исправить.

У меня лично замечаний к картине очень много, и они во многом совпадают с тем, что говорили товарищи. Но я бы хотел сказать о тех замечаниях, которые не совпали.

Во-первых, у меня не было такого чувства, что Сергей негодай, но я, как человек, который понимает, что за Сергеем стоит, может быть, должен был защищать его. В данном случае тут может быть совпадение с логикой характера, но не с традиционным пониманием этой тенденции. Проблема эта полемическая, у вас все время будут возникать вопросы: зачем? почему? почему такая фраза? зачем она? почему не такая фраза?

Мне кажется, тут нужно подумать: убрать легко, а что мы выиграем? Фраза, которая многим режет слух, что “не при тебе”, а “из-за тебя” есть в повести Б.Васильева, ее произносит человек-негодай, который вообще не выведен в фильме. Когда я снимал этот эпизод, я думал, что конфликт в фильме сводится к конфликту с Иваном, но он приобретает особый характер после собрания (до этого он как бы приобретает внутри). Фраза “не при тебе”, а “из-за тебя” дана потому, что

Иван — это тот человек, который не переложит своей вины на другого. Свою беду и свою вину с Федором он несет с собой. Мы видим человеческую совесть, которая в нем живет. Поэтому для него монолог на кладбище — это монолог человека, в котором жива совесть. Мне важно вызвать его реакцию на слово “добро”.

Чем вызвано, по-моему, понимание правды Сергеем? Для него собрание — это предательство Сергея. Может быть, вынужденный страх за себя. Поэтому ответ Ивана: “подлец” — ответ предателя. Возможно, в данном случае фильм выходит из прозаического и становится больше публицистическим от столкновения этики с жизнью, потому тут нужен бытовой разговор. Это для меня очень важно. Если этого не коснуться, можно лишиться того, что является задачей фильма — раскрытие мировоззрения и мироотношения Ивана. Хотели бы, чтобы к совести Ивана, к его морали, его любви к Родине присоединились деловые, американские качества Сергея/.../.

Теперь я бы хотел сказать о самом важном. Борис Васильев благодарил вас за то, что вы дали возможность поставить на экран эту картину, и за то, что так тепло все отзывались о ней. Я тоже благодарю, хотя благодарить, может быть, еще рано.

Я хотел бы сказать, что очень трудно шел наш катер, особенно в павильоне шел по бревнам! Мне бы хотелось поблагодарить тех людей, которые помогали нам в нашей работе. На последнем этапе я не смог сделать картину, если бы у нас не было прекрасного монтажного отдела Маши Родионовой, если бы не было прекрасного организатора производства Рималиса. И я ничего не сделал бы и по натуре, если бы не поддержала. Получилось так, что в декабре, на съемках снимали одну смену, а в павильоне снимали по две смены. Очень короткая дистанция. Если бы не было такого опытного организатора, как Рималис, мы не могли бы завершить картину. Было трудно, поэтому директору картины Алешину, имя которого по праву стоит в титрах.

Я считаю, что друзьями картины были актеры, очень разный характеру. Это не молодежь. У меня был опыт работы с молодежью, это взрослые люди, с ними было труднее и сложнее. Актеры, патриоты нашего фильма, они хорошо работали. Я хочу поблагодарить их за труд, который ими вложен. Наши директора могут утверждать: они переработали ровно вдвое, хотя фактически работали в три раза больше." (Там же, л.37-44).

Подвел итоги обсуждения картины на худсовете Р.Семенов.

“Обсуждение сегодня было настолько единодушным, что необходимости пытаться делать какие-то выводы, исходя из ми



большинства высказавшихся. Мне только кажется, следует сказать, что обращение к нравственным проблемам и темам само по себе очень благородно, особенно когда этому сопутствует высокое искусство. В картине Осебяна тот случай, когда это совпадение произошло. Прелестная тема, мужественное отношение к этой проблеме режиссера сопровождается еще и высоким искусством. Это с удовольствием воспринимаешь. Это и операторская работа, и работа художника, которые в комплексе образно и эмоционально донесли до нас авторское решение этой проблемы/.../.

Я согласен с единодушным отношением к фильму и поправкам, которые вам так искренне советовали ваши товарищи. Надо поблагодарить всю съемочную группу и сказать: "Друзья! отдохните пару дней, не торопитесь картину сдавать, а внесите поправки, которые вам здесь были предложены. Мы вам дадим на это семь дней. Объем поправок мы уточнять не будем, потому, что вы, Марк, сами хорошо ощущаете, что вам надо сделать. Спасибо вам!" (Там же, л.45-46).

Обсуждение фильма на студии стало триумфом создателей картины, и только Марк Осебян, наученный горьким опытом своей первой постановки "Три дня Виктора Чернышева", знал, что благодарить еще рано: своего последнего слова не сказал еще Кинокомитет.

Увы, Осебян оказался прав. На студии еще продолжались разговоры об успехе фильма, а в Малом Гнездяковском редакторы спешно записывали замечания кинематографического начальства. На художественном совете товарищи по студии хвалили картину, говорили главным образом о художественном решении отдельных эпизодов, отмечали затянутость фильма, его некоторую монотонность. Об ином пеклось руководство Кинокомитета, ему не нравилось, что в фильме еще не достаточно мажорного звучания трудовых буден, что герои картины внешне некрасивы, что рабочие недостаточно осуждают излишнюю мягкотелость и всепрощенчество Ивана, сохранились сцены выпивок, не показан масштаб современного предприятия. Акт студии о приемке фильма "Иванов катер" был аннулирован, и режиссеру было (в который раз!) предложено уточнить идейную концепцию фильма.

Мы не располагаем оригиналом заключения главка по фильму "Иванов катер", но о его содержании можно судить по тексту публикуемой ниже программы доработки картины, составленной на студии на основании заключения главка.

"Начальнику Главного управления  
художественной кинематографии  
тов.Павленку

Рассмотрев и обсудив критические замечания по фильму "Иванов катер", содержащиеся в заключении Главного управления, студия предлагает следующую программу дальнейшей работы над фильмом в целях уточнения его идейной концепции и художественного решения.

В заключении отмечается, что Бурлаков делает добро людям чужой счет, попирая законы, и что его доброта — вредная доброта всепрощения. Чтобы такого впечатления не складывалось в картине, считаем необходимым внести следующие поправки:

1) В репликах выступающего на собрании бригадира внести текст о том, что Луконина топь, где косили сено, больше колхоза принадлежит.

2) В начале картины текстом (возможно, в передаче местной радиостанции) дать рассказ о том, как Иван, благодаря своему мужеству и находчивости и мастерству спас для государства ценный лес. Это можно охарактеризовать Ивана как работника, "героя затона".

3) Будут введены характеристики Ивана как производственного, отзывчивого человека, верного товарища со стороны рабочих затона (Никифоров, люди в сцене поминок).

4) В словах рабочих на собрании, начальника отдела кадров и других персонажей фильма осуждаются излишняя мягкотелость Ивана и его всепрощенчество. Будут найдены дополнительные акценты и реплики, подчеркивающие эту мысль.

5) В сцене поминок вводятся дополнительно крупные планы Ивана и рабочих, дается характеристика их трудовой биографии и трудовых заслуг. Утверждается мысль, что они есть настоящие женики, но люди скромные, не афиширующие своих полезных дел, отличие от Сергея.

В заключение оказывается, что в картине не удалось раскрыть Сергея как карьериста и приспособленца. Между тем это главная мысль фильма. Очевидно, она должна быть выражена еще более четко и убедительно. Для ее усиления необходимо:

1) Ввести в сцену собрания текст рабочих, которые дают оценку выпадам Сергея, вскрывают его выступление как демагогическое.

2) В разговор Сергея и Еленки в кубрике вставить слова Сергея, в которых выражается неуверенность в своем положении и желание во что бы то ни стало стать единоличным хозяином катера.



3) В упоминавшейся уже сцене поминок Сергей должен получить со стороны рабочих точную характеристику как эгоист, использующий высокие, священные слова о труде и прогрессе в своих узкокорыстных целях.

По общей атмосфере фильма будет сделано следующее:

1) Из картины изымаются сцены выпивок.

2) Вынимаются планы заколоченных окон, замусоренных бытовыми деталями интерьеров.

3) Резко сокращается эпизод квартиры шкипера — в нем не будет стойла, вместо слов “Так живут настоящие волгари” будет сказано, что это старики-чудаки, не желающие переезжать на другую квартиру.

4) Вводится эпизод, в котором только что прибывший Сергей знакомится с затоном, с местом работы Ивана и будущей своей работы. Здесь впервые будет показан масштаб современного предприятия.

5) Фильм будет начинаться кадрами трудовой жизни затона, людьми, идущими на работу. Будет переосмыслен финал картины, в котором зритель снова увидит трудовую жизнь. Сцены труда образуют в фильме как бы кольцо. Это должно придать всему фильму более мажорное звучание.

6) Режиссер произведет в фильме определенную монтажную прочистку (отдельные персонажи, типажи, массовки), сократив те планы, в которых имеется нарочитая внешняя некрасивость героя.

7) Возможно, будет доснят ряд пейзажных планов реки и затона, которые также смогут высветить общую атмосферу фильма.

Нам представляется, что творческая реализация изложенных выше предложений избавит картину от имеющихся в ней идейно-художественных недочетов, точнее выявит существо основного сюжета. Для произведения в картине этих исправлений творческой группе понадобится 2 месяца.

Директор киностудии Г.Бритиков  
Главный редактор А.Балихин  
Режиссер-постановщик  
М.Осепьян”

(Там же, ед.хр, 173, л.27)

Подчиняясь указаниям главка, М.Осепьян и Б.Васильев разработали план переделок и досъемок в фильме. В своей докладной записке директору студии Г.Бритикову они обещали внести ряд поправок:

В начале картины “перед заглавным титром фильма ввести портреты рабочих, подчеркивающих трудовую атмосферу среды”, “осуществить перемонтаж начального эпизода “ночная запань”,

снять “новый кадр вечернего индустриального порта, дающего атмосферу масштабности предприятия”, было решено также “расширить эпизод “Проход по утренней запань”, усилить его ритмом рабочей мажорностью атмосферы, насыщенностью индустриального пейзажа”.

Обещаны были и меры по прихорашиванию героев и убавке действительности: “Переснять крупный план Еленки в сцене “Общая ванная”, подчеркивающий некрасивость героини. Осуществить переделки эпизода “Квартира шкипера”: заменить текст Ивана перед домом шкипера: “Вот здесь потомственные волгари живут” на слова: “Тут, в этой квартире, старые люди живут, с чудинкой, учти”.

Авторы обещали отредактировать и “алкогольную тематику”, убрав упоминание о выпивке в эпизоде “Дом шкипера”, а в сцене “Общая ванная” произвести замену слов Сергея: “Вот и выпьем за всех обидчиков” на “Вот и давай подумаем, как ей помочь”. Для разоблачения мажорности мажорности Сергея авторы обещали в сцене “Собрание” ввести “текст рабочих, которые дают отпор выпадам Сергея, вскрывают его выступление как демагогическое”.

В заключение авторы обещали усилить мажорность звучания финала фильма, который теперь будет заканчиваться “кадрами трудовой жизни и крупными планами рабочих” (Там же, ед.хр. л.28-33).

Программа переделок фильма была одобрена руководством киностудии, и Марк Осепьян со своей киногруппой начал трудиться над фильмом с усилением мажорности трудового энтузиазма в картине.

21 августа 1972 года руководство студии докладывало о проделанной работе по исправлению концепции фильма “На Ивановом затоне” согласно указаниям главка.

“Начальнику Главного управления  
художественной кинематографии  
Комитета по кинематографии  
Совета Министров СССР  
тов.Павленку

Киностудия имени М.Горького представляет исправленный вариант полнометражного художественного фильма “На Ивановом затоне” (автор сценария Б.Васильев, режиссер М.Осепьян).

В строгом соответствии с одобренной Вами программой уточнения идейной концепции и художественного решения фильма студией была проделана большая и тщательная работа.



Чтобы не складывалось впечатление, будто Иван Бурлаков, желая добра людям, нарушает законы, а также в целях создания более ясной трудовой, творческой характеристики Ивана в фильм внесены добавления и поправки:

а) в начале фильма, на фоне светлого утра, раскрывающего трудовые будни плотовщиков, звучит передача местного радиоузла — рассказ о мужестве, находчивости и мастерстве капитана Бурлакова, который спас для государства ценный лес, проявил себя как герой затона;

б) в ходе собрания один из выступающих дает точную справку о том, что “Луконина топь уже два года как колхозу не принадлежит” и, следовательно, ни о каком хищении колхозной собственности речи быть не может;

в) произведен принципиальный смысловой перемонтаж эпизодов, знакомящих зрителя с трудовой атмосферой современной запарни, с ее людьми. В этой новой редакции фильм начинается портретами рабочих, в него включены доснятые кадры ночной работы индустриального порта, изъята сцена ночного кубрика с подвыпившими героями.

Необходимость уточнения и высветления судьбы главного героя потребовала новой, не предусмотренной сценарием сцены. Она была написана и отснята в светлом, жизнеутверждающем ключе (“Сын родился!...”). Включение этого эпизода также способствует, на наш взгляд, мажорному звучанию фильма.

Одновременно проделана работа, направленная на последовательное развенчание Сергея как карьериста и приспособленца /.../:

а) усилена критика Сергея рабочими — участниками собрания;

б) в разговор Сергея и Еленки в кубрике введен дополнительно текст Сергея: “Я на катере оставлен временно, мне до конца навигации надо ходить как по струночке”, что подчеркивает шаткость его положения, желание удержаться в роли капитана любой ценой;

в) в сцене поминок усилен отпор Сергею как эгоисту и демагогу; так, капитан топлякоподъемника презрительно высмеивает прозвучавшие ранее подлые рассуждения Сергея о муравьях; комсорг убедительно парирует его тираду о деловых людях точной, итоговой фразой: “Деловые люди очень нужны, ты это верно ухватил, только без совести, Прасолов, коммунизм не построить”. “А совесть ему теперь ни к чему, — подхватывает бригадир плотовщиков. — Он теперь по-крупному играет”.

Просветлена и общая атмосфера фильма за счет:

а) изъятия, сокращения и перестановки сцен выпивок;

б) сокращения первой и второй сцен в квартире шкипера, хода подвыпивших героев по мосткам;

в) сокращения и перемонтажа эпизода “Двор Корнея” с итением плана заколоченных окон;

д) пейзажных досьевок и новых портретных планов.

Охарактеризованная выше работа, по нашему убеждению, бавила фильм от имевшихся в нем идейно-художественных недочетов и позволила более точно выявить нравственную суть его основного конфликта.

Просим решить вопрос о приемке фильма и выпуске его на экран.

Директор киностудии Г.Бритиков

Главный редактор А.Балицкий

(Там же, л.24)

Однако усиленные попытки “высветления судьбы главного героя” и “просветления общей атмосферы фильма” не удовлетворили руководство Кинокомитета.

“Главное управление художественной кинематографии, — общал 30 августа 1972 года начальник главка Б.Павленок дирекцию киностудии Г.Бритикову, — ознакомилось с исправленным вариантом фильма “На Ивановом катере” и сообщает Вам, что по своей идейно-художественной концепции картина не изменилась.

Главное управление не считает возможным принять картину “На Ивановом катере” к выпуску на экран” (там же, л.39).

После памятного триумфа картины на художественном собрании киностудии 19 мая 1972 года это было уже второе запрещение фильма. Пророческими оказывались слова на худсовете Марка Осепьяна: “благодарить еще, может быть, рано...”

На том худсовете 19 мая, когда товарищи по студии поздравляли Марка Осепьяна, В.Роговой, вспомнив трудную судьбу перенесенной картины М.Осепьяна “Три дня Виктора Чернышева”, призвал коллег “не бросать эту картину на полдороге”, если на пути ее к экрану вновь возникнут осложнения. Борьба за фильм Марка Осепьяна и риса Васильева продолжалась и после этого второго запрещения картины.

К тому времени сменилось руководство кинематографии, и вместо Кинокомитета появилось Госкино СССР с новым председателем Ф.Т.Ермашом. За его подписью 2 октября 1972 года появился приказ разрешающий продолжить работу над фильмом “На Ивановом катере”.



Срок сдачи картины был продлен до 2 ноября, было указано на необходимость "уточнить образ Ивана Бурлакова, совершенно определенно провести моральное осуждение карьериста Сергея Прасолова, снять с него ореол делового, полезного человека (сцена собрания и др.), а также исключить из фильма эпизоды и детали, рисующие быт наших людей унылым и серым" (Там же, л.40).

Руководитель кино появился новый, а требования к фильму были все те же: "высветлить" образ главного героя-трудяги Ивана, разоблачить критикана Сергея, усилить мажорность звучания трудовых будней. Прошел месяц, и точно в назначенный председателем Госкино срок, 2 ноября, студия доложила:

"Во исполнение рекомендации Госкино СССР, указавшего Студии на существенные идейно-тематические просчеты в представлявшейся ранее редакции фильм "Иванов катер" режиссер-постановщик М.Осепьян, автор сценария Б.Васильев, редактор студии проделали работу следующего объема и характера:

#### 1. По образу Ивана Бурлакова.

Чтобы придать главному герою фильма ясную трудовую, творческую характеристику, снять впечатление, будто он, желая добра людям, нарушает законы, освободить образ от налета беспомощности, активизировать его жизненную позицию, в дополнение ранее сделанному по указанию Главка (а именно: передача радио о героическом поступке команды Иванова катера, звучащая на мажорном фоне трудового утра в запани, введение заново написанной и снятой, проникнутой оптимизмом сцены "сын родился", подчеркивающей глубину и прочность коллективистского начала в Иване, изъятие сцены ночного кубрика с подвыпившим героем и др.) в последней редакции фильма:

а) введен заново написанный и отснятый эпизод разговора друзей — Ивана Бурлакова и Федора Никифорова, в котором пострадавший Федор сам определяет невиновность Ивана;

б) доснят эпизод "составление акта после аварии", в котором Бурлаков не отмалчивается, как прежде, а заявляет Сергею Прасолову в лицо: "Пойдешь под суд!".

в) эпизод "похороны" сокращен в той мере, какая была необходима, чтобы главный герой не был чрезмерно угнетен происходящим.

#### 2. По образу Сергея Прасолова.

Вся работа была подчинена последовательному развенчанию Сергея Прасолова как карьериста и приспособленца, освобождению его от некоторого ореола "делового человека", созданию атмосферы осуждения Прасолова рабочими запани.

В дополнение к мерам, предпринятым на предшествующем этапе работ по фильму (введение разговора Сергея и Еленки, в котором Сергей говорит: "Я на катере оставлен временно, мне до поездки надо ходить как по струнке", перетонировки сцен собрания минок и др.), в представленной редакции фильма:

а) сокращен, перемонтирован, доснят по-новому решенный важный идейно-тематический узел, как собрание. Из сцены вырезан истерический монолог Еленки, изъяты реплики члена президиума, создавшие путаницу, сокращена речь Сергея, введена реплика Прасолова: "Луконина топь уже два года как колхозу не принадлежит", следовательно, ни о каком хищении колхозной собственности говорить быть не может, введена заново написанная речь парторга, четко характеризующая Прасолова;

б) сокращен, перемонтирован, доснят и по-новому решенный важный идейно-тематический узел — "поминки". Вместо полемической сцены экономно и выразительно решена в ключевом моменте сцены сатирическая сцена осуждения Сергея коллективом рабочих;

в) введен закадровый текст — на финальном проходе Сергея звучит голос начальника отдела кадров (образ которого в процессе доработки фильма также существенно вырос), выражающий новое мнение о карьеристе Прасолове.

#### 3. По фильму в целом.

Произведены монтажные сокращения, досъемки и тонировка, высветляющие общий фон картины.

А.Балицкий  
А.Анфиногенов  
(Там же, л.41)

29 ноября директор студии Г.Бритиков доложил в Госкино заключение худсовета студии по фильму "Иванов катер". По указанию Госкино в фильм были введены новые эпизоды, произведен перемонтаж и тонировка ранее отснятых сцен.

"Эта работа, — сообщал Г.Бритиков, — связанная, в первую очередь, с реконструкцией таких важных идейно-тематических узлов, как собрание и поминки, была направлена на то, чтобы чуждому трудовому коллективу Сергей Прасолов не выступал в ореоле делового человека, чтобы отчетливо звучало осуждение его рабочими запани и чтобы образ Ивана Бурлакова был освобожден от налета ипостасности, беспомощности.

С этой целью в дополнение к ранее сделанному по указанию Главка сокращена, перемонтирована и доснята по-новому решенная сцена собрания, сокращена и перемонтирована по-новому решенная сцена



сцена поминок, введена новая сцена разговора Ивана Бурлакова с Федором Никифоровым, введен закадровый текст на финальном проходе Сергея, досняты эпизоды и введены реплики, активизирующие позицию Ивана Бурлакова.

По мнению членов художественного совета студии, все это способствовало достижению четкости в характеристике и расстановке противоборствующих сил в фильме, его идейно-смысловой ясности.

В картине заметны пока рудименты предыдущих редакций, не нарушающие, однако, точности концепции фильма в целом (в частности, последний разговор Бурлакова в отделе кадров, разговор Бурлакова с Прасоловым по рации). Эти уточнения и сокращения могут быть сделаны в процессе подготовки исходных материалов.

Просим Вас принять фильм "Иванов катер" и решить вопрос о его выпуске на союзный экран.

Директор киностудии

Г.Бритиков"  
(Там же, л.44).

Казалось бы, на это раз все указания кинематографического начальства были выполнены: главному герою Ивану дана "ясная трудовая, творческая характеристика", "активизирована его жизненная позиция", критикан Сергей развенчан, с него "снят ореол делового человека" — такой герой, по мысли начальства, не должен был бы вызвать зрительских симпатий, а значит, и доверия к его критическим суждениям об общественных порядках. Но и на этот раз кинематографическое руководство не рискнуло дать "добро" на выпуск картины.

9 января 1973 года главный редактор сценарно-редакционной коллегии Д.Орлов направил письмо режиссеру картины "Иванов катер":

"Уважаемый Марк Данилович!

Сообщаю Вам, что с Председателем Госкино СССР тов.Ермашом Ф.Т. согласовано решение о прекращении каких-либо переделок в фильме "Иванов катер" (там же, л.45)

Вот так начинал свою деятельность новый председатель Госкино СССР, а говорят, он в ту пору слыл либералом.

Так, в третий раз фильм М.Осепьяна и Б.Васильева "Иванов катер" был закрыт. Правда, через два месяца его вновь открыли, но только лишь для того, чтобы заморозить картину на долгие годы.

Из стенограммы заседания коллегии Госкино СССР от 9 марта 1973 г.

#### УТВЕРЖДЕНИЕ IV группы оплаты

Ермаш: Переходим к обсуждению вопроса группы по оплате "Иванов катер" — предложение: 3-я группа по оплате."

Озеров: Я против. На коллегии Комитета большинством голосов высказались за закрытие картины. И сейчас было бы неправильно выпускать эту картину с третьей группой по оплате. Фильм должен получить четвертую группу. Это будет справедливая оценка.

Александров: Если неудача, то так надо и назвать. Фильм третьей группы — это те фильмы, которые заслуживают внимания.

Ермаш: Установить по фильму "Иванов катер" четвертую группу по оплате."

(Архив Госкино СССР, ф.48, оп.1/2, ед.хр.28, л.4)



... Слышится звонкое протяжное ржание, сказочно белый конь медленно встает на дыбы и в неудержимом порыве рвет цепь, которой он прикован. Рассыпаясь на звенья, она медленно падает на землю, и теперь, кажется, уже ничто не сможет остановить коня, почуввшего волю...

Эти впечатляющие, поэтичные кадры мне довелось впервые увидеть еще осенью 1972 года в маленьком просмотровом зале студии “Казахфильм”, на которую я специально приехал, чтобы написать репортаж о съемках нового фильма Булата Мансурова, который назывался тогда “Кулагер”. Отснятый материал, который довелось тогда посмотреть, откровенные беседы с режиссером, его дерзость, азарт и необычайная увлеченность работой оставили ошеломительно-радостное, приподнятое ощущение: рождается совершенно незаурядная картина — отчаянно смелая по мысли, совершенно небывалая по своему художественному строю.

Впечатлений от съемок и собранного материала у меня было в избытке, и, улетаая из Алма-Аты, беспокоиться можно было только об одном: как бы не припоздать со своим репортажем. Работа над фильмом уже близилась к завершению, и не получилось бы так, что журнальный репортаж о съемках выйдет в пору, когда в газетах могут появиться уже и первые рецензии.

Увы, я не опоздал.

Репортаж “Цвет трагедии — голубой” о съемках фильма был напечатан в “Советском экране” вовремя. А вот писать рецензию на мансуровский фильм мне, как и другим критикам, возможность представилась только пятнадцать лет спустя...

Какие же обстоятельства помешали стремительному “Кулагеру” появиться на экране? По каким мотивам он был отправлен в “полочное” небытие? Кто приложил к тому руку?

Прежде всего — сам Булат Мансуров. Человек и художник слишком прямой, честный, с огненным темпераментом, он, начиная еще с фильма “Состязание”, избрал в качестве главной и постоянной темы своего творчества тему по застойным временам самую что ни на есть крамольную и опасную — он говорил о том, чего более всего не хватало стране, — о свободе. Об этом пытался говорить с экрана, конечно же, не один Мансуров. Были и другие: то прикрываясь глубоко

зашифрованным языком притчи, то надевая на себя маску этакой виду незатейливой комедийности. Были варианты и совсем безопасные: например, В.Жалакявичус разоблачал ненавистные фашистские режимы в некоей далекой латиноамериканской стране, но полагая, что заодно показывает фигу родному “развитому социализму”.

Мансуров в такие художественные игры играть не умел и не хотел. Слишком прямой и резкий, слишком склонный к публицистическим заострениям, он был перед надзирателями от кинематографии весь как на ладонке. Даже избрав для “Тризна” конкретный исторический материал — историю реального казахского поэта Ахана-Серэ жившего в конце XIX — начале XX века, — он так откровенно, так резко обнажал “аллюзийную” природу своего замысла, что на экране вместо иносказания представало чуть ли не лобовое, дерзкое, ошарашивающее прямосказание.

Вот как рассказывал тогда сам Мансуров о своем замысле фильма: “Ахан-Серэ был не просто выдающимся национальным поэтом, песни которого поются в казахских степях и по сей день. Это был поэт-вольнодумец, заступник народный. Он жил в страшное время, когда в казахской власти стояли всеильные баи, поддерживаемые и поощряемые центральной властью. Свободомыслие преследовалось. Бунты беспощадно подавлялись. Лучшие умы изгонялись из страны. Наделенный ярким талантом и даром поэтического предвидения, Ахан-Серэ лучше других видел и понимал, что творится вокруг. Он видел жестокость, цинизм и лицемерие властей, стремящихся держать народ в рабстве и темноте, видел лживость и порочность официальных идеалов, которые в ложной насаждались в народе. Страстно обличая жестокость и несправедливость сильных мира сего, Ахан-Серэ нес народу правду не только в своих песнях, но и в своих поступках. В отличие от обласканных придворных поэтов, он не пекся о собственном благополучии и не боялся говорить честно и открыто даже тогда, когда молчали и зажимали рот люди не самого робкого десятка. Жизнь этого человека сложилась глубоко трагично. Он был одинок и не мог в одиночку пережить жестокое подлое время. Но он не мог и принять его, не мог смириться с жестокой и отвратительной действительностью, окружавшей его. По сохранившемуся народному преданию, Ахан-Серэ в конце своей жизни ушел от людей в горы и умер там в полном одиночестве”.

Наверное, самое страшное в его жизни было то, что забить совершенно измордованный властями народ не поддержал своего поэта и заступника как раз в тот момент, когда поэт-бунтарь бросил открытый вызов власти. Время взрыва, час справедливости тогда еще



настали. Но именно потому мне так дорого мужество этого человека, который даже в такой ситуации не изменил голосу чести и призвания поэта. Я преклоняюсь перед его трагической несдержанностью. В этом своем порыве он подобен реке, текущей в знойной пустыне, которая в момент половодья щедро отдает всю свою влагу выжженным пескам, не заботясь и не думая о том, что завтра они беспощадно иссушат ее саму. Но ведь благодаря именно этой полнейшей самоотдаче, бесконечному подвижничеству поэт и прорывается сквозь тюремные стены своего времени и обретает вечную жизнь в благодарной памяти народной...". \*

Таков был замысел фильма. Приступив к работе, Мансуров не только не обкладывал его защитной ватой, но, наоборот, все больше обострял. После того, как он ввел в повествование потрясающую балладу о жетигене, рассказывающую о человеке, которого изгнали из страны за то, что он говорил правду, фильм о народном казахском поэте конца XIX века в равной степени мог прочитываться в те годы и как посвящение русскому писателю конца XX века Александру Солженицыну — всем тем, кого давил, мучал, выживал из страны навстречу растленному брежневскому режиму.

Тем не менее работа над сценарием, запущенным в производство с 1 сентября 1971 года, поначалу протекала в более или менее спокойной обстановке. На "Казахфильме", куда Мансуров перебрался из Туркмении, его еще не успели хорошенько узнать. В Москве же за густым "восточным колоритом" сценария, видимо, тоже не успели вовремя разглядеть и распознать подложенную "мину". Заключение ГСРК на литературный сценарий Б.Мансурова и А.Сулейменова "Кулагер" было вполне миролюбивым:

"Авторам удалось создать интересное поэтическое произведение, посвященное известному казахскому акыну прошлого Ахан-Серэ. Кинематографическая интерпретация поэмы И.Джансугурова "Кулагер" обещает фильм своеобразный и яркий.

Следует, однако, учесть, что широким массам зрителей, в особенности за пределами Казахстана, недостаточно хорошо известна история жизни Ахана-Серэ, место, которое занимает он в общей истории казахской культуры. В связи с этим в режиссерском варианте

\* Здесь и далее цитируется интервью, данное автору этих строк. Частично запись этих бесед опубликована в книге: Фомин В. Пересечение параллельных. М., 1976.

сценария необходимо найти кинематографические возможности прояснения смысла и взаимной логической увязки ряда эпизодов. Речь идет, в частности, об "асе", поминках Сагыная, смерти Б.Ахана и отношении к Урхие, о предыстории конных состязаний. В ответствующих уточнениях нуждается и диалог.

На наш взгляд, литературный сценарий "Кулагер" может быть запущен в режиссерскую разработку".

27 мая 1971 г.

Заместитель Главного редактора  
сценарно-редакционной коллегии

Е.К.

(ЦГАЛИ СССР, ф.2944, оп. 4, ед.хр.2140, л. 10)

Подготовительный и съемочный периоды Мансуров прошел в борьбе и бесчисленными осложнениями — в основном по организационно-производственной части. Режиссер замахнулся на масштабную историческую фреску — с грандиозными массовками, тучными толпами коней, картинами старинного национального быта. В чисто организационном плане такой масштабный замысел был для "Казахфильма" не совсем по плечу или, по крайней мере, к нему надо было серьезно готовиться. Мансуров же, человек порывистый и нетерпеливый, налетел на сонную студию, как ураган, закрутил привычную круговерть, нарушил устоявшийся ритм всех служб. В то время как никто не поспевал — то приходилось откладывать съемку и изготовление костюмов для массовки, то "зашивалась" какая-нибудь другая служба. Вокруг картины возникло неизбежное в таких случаях напряжение.

И без того накаленная ситуация усугублялась еще и тем, что режиссер отчаянно экспериментировал, не раз круто меняя направление работы само направление поиска. При всей публицистической заостренности замысла (яростное осуждение деспотического режима) картина по всем своим параметрам намечалась и выстраивалась как нечто сложное и необычное. Образ главного героя Ахана-Серэ задумывался как бы в двух ипостасях — сам поэт и судьба его легендарного коня Кулагера, убитого во время байги. "Кулагер, — говорил Мансуров, — это не просто красивый конь, любимец Ахана-Серэ. Конь — символ красоты и силы, это как бы рвущаяся к свободе сама

\* Здесь и далее приводятся ссылки по ЦГАЛИ СССР, фонд 2944, опись 4, ед.хр.2140.



ша поэта, живое олицетворение его самых возвышенных стремлений и чувств" /.../. Помнится, меня озадачил (на студии многих возмутил) выбор на роль главного героя театрального актера из Караганды Карагамбая Сатаева. Этаким кряжистый, тяжеловатый, приземистый крепыш. Сутуловатый. Лицо все изрыто грубыми оспинами. И это легендарный Ахан-Серэ, песни о котором и поныне звучат в казахской степи? Да что в нем поэтического? Где возвышенность и вдохновенность?

"Я, — рассказывал Мансуров, — намеренно несколько заземляю внешнюю сторону образа Ахана, потому что в фильме этот образ поэта будет как бы достраиваться образом его любимого коня Кулагера. Эта вторая линия, вторая ипостась образа будет решена более возвышенно, более метафорично. И поэтому мне нужна именно такая земная, грубоватая актерская фактура, чтобы не засиропить образ легендарного поэта, не превратить его в нечто ангелоподобное. Тут надо найти какой-то единственно точный баланс земного и возвышенного..."

Впрочем, образ и судьба поэта, занимая центральное место в повествовании фильма, далеко не исчерпали всех его содержательных мотивов. Мансуров задумывал и выстраивал "Кулагер" как сложнейшую многофигурную композицию, как картину широкого эпического видения. В этой масштабной кинофреске намечался целый ряд ярких и колоритных характеров и типов — представители деспотической власти, их прихлебатели и прислужники всех мастей (в том числе и от поэзии), бунтари из мятежного племени Аттоя, родовая знать и простые пастухи. Вдобавок ко всему режиссер пытался создать на экране нечто вроде энциклопедии старинного национального быта, щедро разворачивая сцены и картины народных казахских обычаев, праздников, ритуалов.

Фильм задумывался в небывалом жанре музыкальной трагедии, основанной на песенном и инструментальном казахском фольклоре. Но особенно сложным и необычным намечался стилизованный рисунок фильма, в котором, как в причудливом калейдоскопе, сталкивались, менялись, комбинировались самые разнородные элементы — фрагменты острого драматического действия (скачки, поединки борцов) и философские дебаты, явь и сон, красочный фольклорный материал и жестокий реализм. Помнится, меня совершенно огушил, восхитил, захватил воображение режиссерский сценарий Мансурова. В жизни я не держал рабочего документа, который почти дымился и уже вот-вот был готов воспламениться от напора заложенных в нем

дерзких творческих идей. Словно беспокойный дух самых новаторов и экспериментаторов советского кино от Эйзенштейна до Довженко и Тарковского и Параджанова гулял по страницам казенного документа...

Но как же трудно оказалось реализовать этот безудержный полет фантазии на съемочной площадке!

Сложнейший стилизованный рисунок, брезживший где-то в процессе съемки, дался режиссеру далеко не сразу. Его не раз кидало из стороны в сторону. Но еще чаще менять планы, на ходу поворачивать работу в неожиданную сторону приходилось и по вынужденным организационным причинам: то отстало строительство декораций, то опоздали с выездом на натуре... Приходилось все время как-то выкручиваться, приспосабливаться, перестраиваться. Подчас и "химичить" — в прямом смысле этого слова, когда, например, осенью снимали в павильоне зимнюю сцену. Кошмарное это зрелище до сих пор стоит у меня перед глазами: в павильоне выстроили "горное ущелье", засыпали каким-то жутко вонючим химическим белым порошком, развели по местам массовку. Из "ущелья" медленно приближаясь к камере волокли убитого, окровавленного Кулагера. От наведенных прожекторов дикая жара, а изображающие ледяной холод в ватных халатах, обливаются. Глаза слезятся от разъедающего запаха — откуда-то сверху кукольные системы сыпят крупные хлопья вонючего "снега". При этом и дикая фальшь, бутафория, сплошной Птушко! И то был не единственный случай, когда подобным образом приходилось прикрывать провалы в организационно-производственной части.

Но вытаскивали из графика, нарушали и заставляли сворачивать с намеченного пути не только такие неудачи, но и сами творческие находки — эти счастливые и неизбежные дети настоящей импровизации. Такой счастливой находкой, например, оказался для Мансурова жетиген — музыкальный инструмент. В течение съемок режиссер стал к нему присматриваться, а присматрившись, стал все больше и больше вводить его в действие. Короче говоря, из реквизита, сугубо проходной детали, инструмент стал превращаться в метафору, наполняться все новыми и новыми смысловыми оттенками. В результате такой неожиданной метаморфозы эпизод с жетигеном заметно "приподнялся", усилился по смысловому и эмоциональному звучанию. Вроде бы хорошо, да всем. Усиление этого эпизода, как бы подсекало соседние сценарно давно снятые. Что делать? Проще всего было бы отказаться от



ливой находки, вернуть взбунтовавшийся, разросшийся образ в исходное положение, “осадив”, подравняв усилившийся эпизод до уровня соседних. Мансуров — в этом весь его характер — поступил наоборот. Он стал один за другим “подтягивать”, “поднимать” уже отснятые эпизоды. Пришлось перелопатить не только почти весь отснятый материал, но еще и специально что-то переснимать и доснимать... А сколько было таких неожиданных поворотов, зигзагов на всей долгой съемочной трассе!

Особенно много сюрпризов — и радостных и огорчительных — приподнесли поиски цветового решения. И в этой сфере задумывался дерзкий, отчаянный эксперимент, основанный на технике разложения цвета. С помощью особых приспособлений цветовой спектр кадра разлагался на составляющие, и из всего богатства отбирались только нужные тона, вплоть до того, чтобы сделать кадр одноцветным. Осталось небывалое ощущение от просмотра первой партии отснятого в такой технике материала: на экране словно полыхала гроза, всполохи желтого, голубого, извержения красного.. Зрелище невероятное, огулашающее, фантастическое...

“Я, — говорил Мансуров, — хочу, чтобы цвет имел не столько какое-то рациональное значение, вел ту или иную смысловую партию, сколько работал прежде всего эмоционально, на чувства. Мы пробуем вещи, которые прежде казались невысказанными. Например, повторяем один и тот же кадр, окрашенный совершенно по-разному, да еще в кричащие цвета. Мы сталкиваем кадры, решенные в реалистическом ключе, с кадрами условными, экспрессивными. Мы сталкиваем в монтаже кадры, которые, казалось, абсолютно не монтируются по цветовой тональности. Все это может показаться страшной эклектикой, полным разрушением стиля, но в этой свободе обращения с цветом нами видится стиль картины. Этими взрывами цвета, его рваной линией, экспрессивными и неожиданными всплесками мы хотим передать глубоко трагическое содержание, вихрь чувств, слом судьбы нашего героя...”

Надо ли говорить, что процесс этого грандиозного, головокружительного проекта в условиях провинциальной студии, привычно работавшей до того по устоявшимся канонам, ни для одной из сторон не мог быть гладким, последовательным и безболезненным. Трения, недопонимание, конфликты возникали едва ли не на каждом шагу. К тому же и без того непростое положение усугублялось тем, что Мансуров был на студии “пришельцем”, “гастролером”, “чужаком” (в том же году на “Казахфильм” приехал из соседней Киргизии Толо-

муш Океев снимать “Лютого” по рассказам классика казахской литературы Мухтара Ауэзова). Местные явно ревновали “пришел”. Сумеют ли они сделать фильмы на казахском материале, сумеют овладеть национальной казахской традицией? Будут ли уважительны и почтительны к ней? На худсоветах, за спиной у режиссера об этом говорили все резче и резче. Над картиной все более сгущались тучи...

На студию внезапно прилетела срочная телеграмма:

“Алма

Госкиноком

Федулин

Связи вашей просьбой продления срока производства фильма “Кулагер” необходимо представить Госкомитет материал для просмотра”.

Внезапный вызов материала в Москву не сулил ничего хорошего. Просмотр, обсуждение и последующее заключение ГСРК не совсем законченный фильм это подтвердило:

“Председателю Государственного ком

Совета Министров Казахской

по кинематог

тов. Федулин

Копия: Директору киностудии “Казахф

тов. Кенжебаев

Главным управлением художественной кинематографии рассмотрен и обсужден материал фильма “Кулагер” в присутствии режиссера-постановщика Б.Мансурова и представителей киностудии “Казахфильм” и республиканского кинокомитета.

По существу, режиссером-постановщиком отсняты все эпизоды сцены и произведена первая сборка фильма.

В просмотренном материале есть сцены колористически решенные, режиссер и оператор умеют работать с цветом, имеются выразительные детали национального быта и характеров. Не вызывает сомнений подборка режиссером ансамбля актеров. Однако в целом материал фильма “Кулагер” не сложился в общее художественное целое. Он организован ни по мысли, ни по драматургии, ни по сюжету. Киностудии и республиканскому кинокомитету необходимо принять срочные и действенные меры к тому, чтобы фильм был по-настоящему художественно организован и чтобы в нем сложилась определенная цельная идейная концепция.



В материале фильма присутствует разнообразное [так в документе] количество персонажей. Однако содержание образов и основные взаимоотношения персонажей остаются малопонятными. Некоторые образы приобретают отвлеченно-поэтический характер, а подчас становятся и просто загадочными символами. А между тем образы фильма “Кулагер” должны иметь четкий социальный смысл и ясное психологическое наполнение. В материале фильма имеются отдельные намеки на социальные характеристики людей, однако прочитывается это чрезвычайно слабо.

Организуя материал, режиссеру-постановщику предстоит очень точно проявить сущность образа главного героя, поэта, кровно связанного с жизнью, судьбой, интересами и чаяниями своего народа. Только в этом случае смысл всего происходящего на экране приобретет общественное звучание, станет понятной мысль автора. В существующем материале фильма основная идея картины пока не определена.

Совершенно необходимо также воссоздать в более ясных формах и логическом повествовании образ народа, чьи интересы и стремления выражает герой. Сейчас в материале народ предстает в виде серой, нерасчлененной, пассивной массы. В особенности в финале картины совершенно необходимо усилить линию народного протеста против своих угнетателей. Только в этом случае будет понятна вся та значимость, которую имеют действия героя фильма.

В просмотренном материале отсутствует ясный и понятный сюжет. Трудно порой прослеживается и драматургия отдельных сцен и эпизодов. Режиссер-постановщик совершенно напрасно разделил действие на отдельные главы. Необходимо, на наш взгляд, отказаться от этого приема, который отнюдь не помогает выстраиванию сюжета.

Основное внимание в выстраивании сюжета необходимо обратить на то, чтобы от начала до конца было абсолютно ясно само действие: в какое время происходят события, к чему они приурочены, какова расстановка социальных сил, кто с кем борется и кто в конце концов побеждает.

Материал свидетельствует о чрезмерном увлечении режиссера-постановщика внешне-изобразительной стороной фильма. Этнографические и обрядовые элементы в ряде случаев заслоняют все остальное — и мысль, и драматургию, и сюжет.

Режиссером-постановщиком еще не найдена четкая стилистика картины; материал очень эклектичен по стилю. Наряду с мотивами и образами сказочного порядка в материале появляются поэтические

знаки и иероглифы, которые с трудом расшифровываются. Некоторые сцены имеют прямую реалистическую основу. Совершенно необходимо подчинить материал фильма определенной стилистике. По всей вероятности, по жанру фильм должен представлять собой поэтический сказ, имеющий реалистическую социальную основу.

В материале имеются кадры натуралистические. Необходимо предотвратить включение в фильм этих планов.

Главное управление художественной кинематографии считает, что над материалом фильма “Кулагер” режиссеру-постановщику предстоит проделать огромную и ответственную работу.

По нашему мнению, здесь трудно будет ограничиться только монтажом отснятого материала и исключением допущенных режиссером и оператором излишеств. По-видимому, потребуются досьежки и пересъемки отдельных кадров, а возможно, и сцен.

Картина “Кулагер” нуждается в очень серьезной, требовательной и конкретной творческой и производственной помощи и контроле.

При обсуждении материала фильма “Кулагер” в Главном управлении художественной кинематографии режиссер-постановщик Б.Мансуров и представители киностудии “Казахфильм” и кинокомитета согласились с вышеизложенными замечаниями. Только при условии выполнения наших замечаний Главное управление сочло возможным разрешить пролонгацию срока производства фильма “Кулагер”, о которой ходатайствует киностудия и республиканский кинокомитет.

И.Кокорева, А.Мамилов  
(л.35-37)

Как видно из заключения, руководство не на шутку встревожилось. Министр специальным приказом обязал директора киностудии “Казахфильм” Т.Кенженбаева “установить строгий контроль за производством фильма и обеспечить его завершение во вновь установленный срок с учетом рекомендаций, высказанных Главным управлением художественной кинематографии” (л.34).

Положение Мансурова на финише работы усложнилось еще и тем, что на конфликт с московской редактурой наложился конфликт местный — уже на почве сугубо национальной. Некоторым стало казаться, что “пришлый” Мансуров, делая фильм о народном казахском поэте, не слишком учтливо обращается с традициями казахской культуры, допускает много неточностей в изображении национального быта и обычаев. В заключении худсовета студии говорилось: “Над



отметить, что в отдельных сценах наблюдается неточность показа быта дореволюционного аула, деталей, характеризующих народные традиции, обряды, ритуалы: длинная грива Кулагера, аркан на шее черного всадника, многодневная байга, вынос тела старухи Багыная, скульптура человека на кладбище, улюлюканье скачущих мальчиков во время байги, кровавый след ножа в поединке борцов, шествие с телом мертвого Кулагера и т.д.” (л.44).

Неточности и ошибки, действительно, были. В то же время критики и недоброжелатели картины не желали принимать во внимание то обстоятельство, что Мансуров снимал не традиционное биографическое повествование, а фильм-сказание, фильм-легенду, фильм-притчу. Поэтому всякого рода многозначные метафоры, поэтические преувеличения и заострения встречали резкое неприятие. Например, фильм начинался прологом-сном главного героя, в котором некий прорицатель предупреждал Ахана о ждущих его трагических испытаниях. “Таких снов у казахов не бывает”, — сердито сказал Мансурову один из работников студии. Короче говоря, обстановка вокруг фильма по мере приближения ее к финалу все более накалялась. Назревал взрыв. Все это, конечно, не способствовало успешному завершению работы. Тем не менее 27 марта 1972 г. республиканский Комитет представил фильм на утверждение в Госкино СССР. В заключении, в частности, отмечалось:

“/.../ Режиссер Б.Мансуров и молодой актер К.Сатаев стремились прежде всего подчеркнуть гражданскую целеустремленность Ахана, его преданность гуманистическим идеалам и чаяниям своего народа. Актер сумел передать эмоциональную восприимчивость и трагедийность своего героя. Вместе с тем надо отметить, что актеру К.Сатаеву не в полной мере удалось раскрыть все богатство духовного мира Ахана, человека, наделенного огромным поэтическим и музыкальным талантом, ярким темпераментом борца, изяществом и артистичностью художественной природы.

Фильм снят на высоком профессиональном уровне. Оператор-постановщик В.Осенников, художник-постановщик Р.Сахи в основном нашли точный изобразительный эквивалент поэтическому строю поэмы, насыщенной метафорами и символами, содержащими глубокий философский смысл.

Однако некоторые эпизоды перегружены условно решенными цветовыми композициями, не всегда способствующими убедительно-

му раскрытию идейного замысла и осложняющими зрительское восприятие /.../.

Главный редактор Госкино  
Казахской ССР

К.Мухамеджано  
(л.39-4)

Необходимо заметить, что этот отзыв республиканского Комитета почти дословно основывался на заключении художественного вета студии. Разница в одном — в послание, которое полетело в Москву, не попало множество конкретных замечаний и необходимых правок, которые были предложены Мансурову на студии:

“Режиссеру Б.Мансурову недостаточно удались отдельные сюжетные линии, призванные усилить идейно-философскую значимость произведения и образа главного героя. Линия Байги, идущая параллельно с аульными сценами, явно уступает им по драматической напряженности. Эпизоды скачек неоправданно раздроблены частыми перебивками, что лишает их драматургической цельности. Желательно заменить условно-импрессионистические планы байги реалистическим изображением. Не нашли четкого логического завершения линии: Ахан — сёр, Ахан — шут. В эпизоде расправы с шутком Ахан неоправданно безучастен. Драматургически слабо исполнена линия жены Сагыная. Почти все кадры с ее участием нарушают общую стилистику фильма искусственностью мизансцен и избытком бутафории.

Сцены с участием дервишей обременяют фильм заданностью преувеличенной символикой. Натурализм и мистическая испуганность в трактовке образов дервишей вызывает чувство эстетического неприятия /.../.

На наш взгляд, ряд отмеченных недостатков можно устранить путем сокращения, перемонтажа и переозвучивания.

Рекомендуем сократить при перемонтаже:

— “Сон Ахана”, планы, носящие характер религиозной мистификации, избыливающие бутафорией и перегруженные техническими эффектами.

— Эпилог.

— Эпизод “Старуха в мавзолее Сагыная” и вынос ее тела.

— Байгу сделать динамичной за счет сокращения условно-цветовых планов и восстановления реалистического изображения, устранить эффект многодневности байги.

— В эпизоде “Скорь Ахана” убрать планы шествия с телом мертвого Кулагера.



— Сократить планы грифов в эпизоде “Гибель Кулагера”.

— Предельно сократить сцены с дервишами, сняв налет натурализма и мистической испуганности.

— Убрать план с кровью в эпизоде “Посединок”, заменив его общим планом поверженных борцов. Восстановить кадры, отображающие отношение народа к поединку.

— Сократить планы с многократным изображением глаз, оставив только один в эпизоде “Сон Ахана”.

— Убрать планы каменных изваяний Сагыная.

— Убрать план волка в эпизоде “Гибель Кулагера”.

— Очистить фильм от кадров, где выступает бутафория.

— Пересмотреть все условно-цветовые кадры на всем протяжении фильма, уточнить их идейно-драматургическую нагрузку и место в общей композиции.

— Сократить планы двойных экспозиций в эпизодах “Смотр коней”, “Байга”, “Затмение”.

Произвести соответствующие сокращения в эпилоге, для того, чтобы линия воспоминания о девушке в белом не превалировала над мотивом скорби о Кулагере.

При переозвучании учесть:

— Недостаточную драматичность музыки в кульминационных моментах.

— Возгласы, — улюлюканье во время байги изменить музыкой.

— В соответствии с сокращением и перемонтажом весь звуковой ряд: музыку, реплики, шумы; желательно обогатить фильм музыкой, созданной самим Аханом.

Сократить метраж фильма до существующей нормы.

Художественный совет считает, что все эти поправки необходимо осуществить до представления фильма в Госкино СССР.

Председатель художественного совета

директор киностудии “Казахфильм”

Т.Кенжебаев

Главный редактор киностудии “Казахфильм”

А.Кежилбаев”

(л.44-46)

Некоторые из предъявленных претензий (например, пожелание убрать кадры, в которых выпирает бутафория) были вполне резонными. Но в целом же они базировались на тех же священных принципах официальной эстетики соцреализма и были направлены на то, чтобы ввести дерзкий и необычный фильм, пусть и не во всем получившийся, в успокоительные берега привычной усредненности. Началась отчаянная борьба за то, чтобы спасти фильм, отстоять замы-

сел. Исход этой борьбы во многом был предопределен тем, что в М кве, официально никак не мотивируя решение, не приняли фильм всесоюзный экран. 28 марта 1973 года Главный редактор ГСРК Д лов подписал акт, в котором позволялось выпустить фильм только экран республики.

Дальнейшую судьбу “Кулагера” решили местные партий чиновники. Кунаев и его свита не приняли фильм. Мне кажется, и го и быть не могло. Обращаясь к далекому прошлому, фильм, по дела, говорил о современности. Говорил правду. Правду горькую, нестерпимую для тех, кто, овладев искусством социальной политической демагогии, сумел прибрать власть к своим нечистым рукам, перегородить живое движение жизни в республике сплошными рядами родственных династий. Думается, во всесильном Батыраше и его приспешниках Кунаев с сотоварищами без особого труда узнали прежде всего самих себя.

Мансуров на примере своего поэта-правдолюбца сам и показал, что бывает в таких случаях. Расправились не только с его “Кулагером” — проклятие властей отныне распространилось и на все то, что собирался снимать режиссер. Сценарий “Целина” по повести Ю. Чичиченко и другие замыслы, по которым ранее была достигнута договоренность, были вычеркнуты из всех планов. Отвергались и все остальные предложения. Но даже и тогда, когда у отчаявшегося режиссера прошел, наконец, самый “спокойный” его сценарий “Притча о лави”, сценарий и фильм были подвергнуты такой зверской редактуре, что от замысла остались только рожки да ножки. Пришлось оставить Алма-Ату...

Позже, уже работая на “Мосфильме”, Мансуров возобновил попытку спасти “Кулагера”. Долгие хлопоты и переговоры с руководством Казахстана вроде бы породили надежду, что фильм удастся извонить из полочного заключения. Режиссер вновь оказался в матажной “Казахфильма”, создал новую, во многом отличную от предыдущей версию, но сохранил ее дух. Появилось и новое название — “Тризна”. Увы, ничего не помогло. Фильм так и остался в “полной” тюрьме...

Встреча с ним на премьере в Центральном Доме кино в феврале 1987 года была и радостной и горькой. Фильм перенес слишком много ударов еще в ходе постановки, пережил несколько редакций. К тому моменту, как режиссер приступил к последней, негатив в значительной мере был подпорчен, а в некоторых местах просто погребен, поскольку хранился в неподобающих условиях. Все это, есте-



венно, не могло пойти картине на пользу. И тем не менее на премьере мне вспомнился образ дерева из замечательной повести Андрея Платонова "Такыр", по которой Мансуров когда-то снял свой фильм "Рабыня". Дерево это, растущее на берегу реки, на высоте человеческого роста обросло камнями. "Должно быть, река, — пишет Платонов, — в свои разливы громила чинару под корень, но дерево вьело себе в корни те огромные камни, окружило их терпеливой корой, обжило и освоило и выросло дальше, кротко подняв с собою то, что должно его погубить..." Мансуровская "Тризна" невольно напомнила мне эту платоновскую жизнелюбивую чинару — раненая-перераненная, даже с "камнями" она была живой...

## “ЗАЯЧИЙ ЗАПОВЕДНИК”

Вот история про то, как картину погубила легенда о ней, сплывающая впереди самой картины. Причем погубила дважды — во время создания и в наши дни. Погубила несоразмерность масштабов: картины и легенды.

После того, как мало кому известный начинающий режиссер (до того у него была дипломная короткометражка на Высших режиссерских курсах, участие в работе над сценарием "Вертикали" и поставленная совместно с А.Муратовым для ТВ изящная — по воспоминаниям немногих видевших ее — молодежная музыкальная лента "Маленький школьный оркестр", запрещенная и бесследно пропавшая позднее, поскольку в ней усмотрели аллюзии с "пражской вальсикой") проснулся знаменитым наутро после премьеры телефильма "Бумбараш", ему поручили постановку экранизации повести "Тризна неизвестного актера" Ю.К.Смолича. Фигура эта — одна из интереснейших в культурной жизни Украины. Один из немногих дорогих очень дорогой ценой уцелевших интеллектуалов 20-х годов, соученик по гимназии Паустовского и Булгакова, оставивший интересные мемуары "Рассказы о непокое", Смолич в те годы был на вершине официального признания, облечен доверием "верхов", удостоен всех причитающихся его чину званий и наград и являлся референтом по вопросам литературы у тогдашнего "первого лица" на Украине П.Е.Шелеста. Посему картина планировалась как госзаказ со всеми вытекающими отсюда принятыми последствиями. Внезапная отставка Шелеста повлекла за собой удаление Смолича и, соответственно, прекращение работы над картиной, съемки которой уже начались.

Замысел этот заслуживает того, чтобы посвятить ему пару страниц, ибо это мог быть один из самых оригинальных и ярких фильмов эксцентрического направления, давшего нашему кино "Айболит-66", "Комедию об Искремасе", "Интервенцию", "Один из нас", "Белое солнце пустыни". Рашеев собирался, по его словам, "снять картину на тему "художник и власть". И про халтуру, и про общечеловеческие понятия, и про то, что плевать рабочему классу на деньги, и про то, как же, с другой стороны, выжить этим бедолагой в такой ситуации не халтура.

Даже по варианту, созданному пять лет спустя (сам режиссер считает его неудачным, жалеет, что вернулся к нему уже с пере-



манным после истории с “Заячьим заповедником” хребтом), видно, какой силы могла выйти вещь. Чего стоит, например, кусок, где для какой-то революционной мистерии красят в красный цвет лошадь, начинается дождь, и краска стекает с коняги вместе с его каплями: перед нами едва ли не формула прощания с “поэтическим кино” (напомним, что фильм снимался одновременно с “Табором...” Лотяну). А последние две части, где герои осуществляют, наконец, свою идею-фикс и разыгрывают в депо на паровозном круге “Антигону”, когда вдоль стоящего на парах паровоза идет Антигона-Камбурова, заламывающая руки и выкликая гекзаметры Софокла, — подлинный шедевр высокой эксцентриады.

В общем, как бы там ни было, но постановка “Театра неизвестного актера” отменялась, оставалась неизрасходованной куча денег, горел план студии и не оставалось времени — дело происходило весной 1972 года, а к ноябрю “производственную единицу” уже надо было сдавать в Госкино. Тогдашний директор студии Василий Васильевич Цвиркунов, человек, напоминающий одного героя из “Театра неизвестного актера” — матроса, присланного в театрик для политического руководства и навсегда “заболевшего” театром и общей идеей постановки “Антигоны”, — предложил Рашееву “быстренько-быстренько” снять что-нибудь за оставшееся время и деньги. Тут-то и возник сценарий редактора Одесской киностудии Василия Решетникова “Заячий заповедник, или Божий дар”.

“Это была, — рассказывает Рашеев, — бытовая комедия, такая улыбочатая, скажем так, о каких-то жуликах и о том, как нашелся райский источник. Мы стали работать — я и мои соавторы по “Бумбарашу” — композитор Володя Дашкевич и поэт Юлий Ким, который тогда в связи с очередным процессом диссидентов стал персоной нон грата (он был женат на дочери одного из подсудимых, Петра Якира, внучке знаменитого маршала) и песни для фильмов если пропускали, то лишь под именем “Ю.Михайлов”. Договор на тексты песен Василий Васильевич Цвиркунов заключил с... Дашкевичем, прекрасно понимая, что не он будет их писать.

Без Юлика эта заурядная история не стала бы неким художественным образом. Все картины, которые мы делали вместе с Кимом, несут отпечаток его личности. Это очень талантливый, очень последовательный и честный человек в самые тяжкие времена. Когда мы монтировали “Заячий заповедник”, я привозил его на студию ночью: поэтому он мог видеть наше произведение только украдкой, из-под полы. А днем он сидел у меня дома — как бы тайно. Хотя какая там

тайна во времена, когда “стук” распространялся значительно быстрее звука!”.

Последняя фраза отчасти объясняет первый из документов-съемках картины, найденных в архиве Госкино СССР:

“Уважаемый Борис Владимирович!

Я вынужден обратиться к Вам с письмом в силу тех кривотков, которые возникли вокруг меня и сценария “Заячий заповедник”.

Я собирался сделать веселую (и потому — музыкальную) картину с критикой отдельных недостатков и пережитков у некоторых лиц, еще существующих у нас. Я хотел показать всю беспочвенность и наивность попыток частного предпринимательства у нас за счет народа, превратить это в фарс. В назидание тем, кто еще хоть в чем-где-то мыслит подобным образом. Это должна была быть антимещинская картина, снятая с наших позиций (поэтому в сценарий включил Певец-Ведущий).

Некоторые из киноработников, прочитав “Заячий заповедник”, сообщили мне, что фильм может иметь ассоциации совершенно определенного порядка, которые не лежат в рамках авторского замысла и не имеют ничего общего с режиссерским замыслом.

Однако же — уж и не знаю, что со мной случилось, — я сам (в силу неоднократных повторов) стал искать какие-то ложные аллюзии — и находить их. Эти абсолютно чуждые мне вещи в какой-то мере испугали меня.

К сожалению, когда я стал делиться своими соображениями с товарищами в Комитете, я был совершенно неверно понят: будто бы я намерен снимать нечто с какими-то ассоциациями, намеками и т.д.

Между тем я именно этого хотел избежать и со своими затренированными привычками пришел посоветоваться, а в результате... Результат, впрочем, Вам известен. Разумеется, Вы вправе решить этот вопрос со своей точки зрения, но я хотел бы, чтобы Вы знали все то, что я попытался Вам изложить в этом несколько сумбурном письме. Я хотел бы просить Вас вернуться к рассмотрению этого вопроса.

С уважением

режиссер киностудии им.А.П.Довженко

Н.Рашеев



Так еще до начала съемок будущий фильм был уже заподозрен в крамоле. Заслуженно ли? Режиссер сегодня отвечает на это так:

“Я не придавал большого значения этой картине. Это должна была быть шутка. Понимаете — шутка на лужайке. Я должен был отыскать лужайку (никаких декораций там не должно было быть — не успели бы построить) и снять картину за месяц. Есть какой-то идиотский абсурд в этой истории. Если б топили “Бумбараша”, я бы понял... А здесь — реприза. Без претензии на какие-то социально-психологические разработки. Такие вот танцы на лужайке. И не хотел я обличать власть предрежащих. Я хотел обличать тупые железобетонные мозги и условный рефлекс на категорические императивы железобетонных демагогических фраз”.

Заметим, что жанр картины и жанр ее печальной истории начинают перекликаться: письмо заведомо использует те самые клише (“если кто-то кое-где у нас порой”), которые являются необходимой ограничительной рамкой для сюжета, трактующего некие негативные явления.

29 апреля 1973 года Б.В.Павленок сообщил студии, что “Главк считает возможным в сложившейся ситуации вернуться к рассмотрению этого вопроса лишь в случае представления в Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР литературного сценария со всеми стихотворными текстами, которые войдут в фильм (комментарий от автора и песни персонажей)” (л.9).

Заключение ГСРК подписали заместитель Главного редактора Э.Барабаш и Главный редактор тематической группы музыкальных и комедийных фильмов Ю.Рыбаков. Они сценарий одобрили, считая, “что он является основой для создания веселой музыкальной эксцентрической комедии, направленной своим острием против мещанства, стяжательства, против любителей легкой наживы. Материал сценария открывает возможности для проявления творческой фантазии, выдумки, строго подчиненных показу несовместимости указанных явлений со всеми условиями жизни нашего народа и природой нашего

\* Далее все ссылки приводятся по архиву Госкино СССР, фонд 48, опись 4/2, ед.хр.396.

общества, абсурдности и обреченности частного предпринимательства.

Поэтому при осуществлении этого замысла сценаристу и режиссеру следует обратить особое внимание на создание в фильме атмосферы непримиримости к критикуемым явлениям. Четкая авторская позиция должна проявиться в эмоциональном строе фильма и его органичном музыкальном решении...” (л.16-17).

В середине лета, получив благословение, группа отправляется на съемки в Крым, где нашлась нужная лужайка. Все дальнейшее происходило в атмосфере безудержной импровизации. Эта дерзкая импровизация, работа не “по правилам” имела, впрочем, не только светлую сторону. “Многие, — вспоминал режиссер, — мои претензии к этой картине исходили из того, что в мюзикле процесс происходит жесткой последовательности: сначала пишется музыка, потом она кадрится, потом репетируется с актерами, которые должны не только спеть, но и сыграть и лишь потом только все снимается на пленку. У нас же все шло параллельно, в сумятице. Но работать в Крыму было равно весело, потому что после “Бумбараша” было какое-то ощущение вседозволенности: ничего, мол, с “Бумбарашем” пробились, и с этим фильмом пробьемся. Тем более, что это же была шутка! И снималось все, как бы в шутку.

В октябре был снят практически весь метраж картины. Практически весь, но не до конца. А что такое материал в мюзикле, если мюзикл — это овеществленная фонограмма? Там же все подбирается подчас буквально по кадрику. Вот два-три блока еще осталось не снятых, а тут предлагают быстренько все свести на одну пленку. Будто никакой я не чувствовал: все складывается удачно, в график укладываемся на всех стадиях, с материалом все в порядке, сценарий принят, тексты приняты, музыка принята, черновой вариант на двух пленках принят, да еще наш куратор Госкино СССР по Украине (была такая должность) по фамилии, как помню, Киященко нас поддерживал, ему эта затея нравилась.

Поэтому я, естественно, стал буянить: дайте доделать, дочинить. Мне объясняли: время торопит. На самом же деле начались закулисные игры на студии. Несколько коллег моих, как мне потом выяснили, написали письма в высокие инстанции, что, мол, режиссер Рашеев снял антисоветчину. Думаю, подача была с Украины, ибо были люди там, которым активно не нравился еще наш “Бумбараш”. На приемке фильма Госкино УССР все сошло вроде бы благополучно, смеялись в зале. Но Павленок в Москве просто озверел. Он орал



“Кто этот человек в черном? Что за издевательство над руководителями нашей страны?! Это пасквиль на советский образ жизни! Это антисоветчина!!!”.

Что могло так возмутить тов. Павленку? Еще на стадии режиссерского сценария он давал киевским товарищам авторитетное разъяснение о том, что употребление таких фраз, как “милостей от природы не ждем”, “ударная работа”, “ударная стройка”, отрицательными персонажами в ироническом смысле “не представляется невозможным в контексте сценария”. (Впрочем, на всякий пожарный случай фразы подобного рода из фонограммы изъяли, о чем и рапортовалось в заключении студии).

“Как я понимаю теперь”, — поясняет Н. Рашеев, — в те времена были какие-то тематические претензии, пожелания, но главное — абсолютно не допускалось формотворчество. Все эти стилизации, игры с жанром казались подозрительными. Все художественные решения, которые так или иначе уходили от канона, решительно пресекались. Скажем, если вы фильм про гражданскую войну делаете, то будьте добры, делайте, как в “Чапаеве”. Если комедия на современную тему — не заходите дальше Гайдая (при том, что я очень уважаю Гайдая). И вот Мотыль, “Женя, Женечка и ”катюша”. Эт-та что за баловство на священном материале?! Или Полока — “Интервенция”!. Так — о революции?! Надо делать только, как “Броненосец ”Потемкин” и “Мы из Кронштадта”. И не иначе! А тут балаган! Безобразия! За-претить! Как видите, не только темы клишировались, но и жанрово-стилистическое решение их. И любое жанровое отклонение, пересмешничество, скажем так, считалось подкопом под идеологические святыни”.

Действительно, эксцентриада была в первой половине 70-х на особом подозрении (пока не пришла пора “чернухи”, под которой тогда понимался, скорее, традиционнейший реализм в духе “физиологических очерков” 40-х годов прошлого века). Откровенно балаганный, карнавальнй подход к материалу настораживал.

Режиссер безропотно представил Б.В.Павленку список переделок.

“10 декабря с.г. Госкино СССР был показан фильм ”Заячий заповедник”.

После просмотра по поводу ряда сцен и эпизодов были предъявлены претензии в нечетком адресе сатиры, ненужных обобщениях и т.д.

Тщательно обдумав все сказанное, я хотел бы предложить следующее:

1. Заменить пролог на краткое вступление со следующим текстом: Ах, жизнь, это сложная пьеса, уж если родился — изволь На благо людей и прогресса достойно сыграть свою роль, При чем различай для себя непременно, где правда, где ложь. Не то даже с маленькой сцены бесславно и быстро сойдешь.

2. Заменить эпилог аккомпаниатора, закончив фильм встречей жуликов с милицией. В эпилоге аккомпаниатора развенчать отрицательных героев.

3. Максимально сократить действие этого персонажа.

[Ну, никак комментатор не может удержаться от иронии, говорит одно, а что подразумевает? — Со-кратить! ]

4. ... Резко сократить финал фильма, оставив лишь проход людей, сметающих жуликов со сцены-лужайки, за счет фейерверков, пирамид и пр." [Фильм в первоначальном варианте венчал эпизод всенародных торжеств и массовых гуляний по поводу открытия источника — откровенно пародийный, разумеется ]

5. Перетонировать песню Жоры с тем, чтобы не возникало ненужных ассоциаций при исполнении строчки “А пошел бы ты, Жора, в мореходку”, подвергнув номер некоторому сокращению.

7. Произвести тщательную перетонировку... с тем, чтобы тексты песен прослушивались чище и не вносилось ненужных неясностей...

9. Вставить в картину эпизод о зайце, которого жулики держат в сейфе (для ревизии) и время от времени выводят на поводке на прогулку" (л.62-63).

Помимо того, что автор и список переделок составляет в том же ироническом жанре (чего стоит предложение о повышении качества звука, в результате чего не будут “вноситься ненужные ассоциации”!), он еще и пробует “под шумок” протащить выпавший на предыдущих этапах эпизод — маневр, в ту пору нередко применяемый: под видом переделок вставить эпизод, забракованный начальством помельче.

В общем, к картине относятся в Москве как к неудаче, осложненной к тому же сомнительным формотворчеством, о чем и говорил сам режиссер. Это объективно вещь для внутреннего пользования, в общем-то лабораторная. В этом смысле ей ближе всего фильм “Интервенция” — идет поиск приема, экспериментальная разработка приема, а дальше будет видно, где эти новации пригодятся. До 28 де-



кабря авторы внесут в фильм требуемые изменения, после чего картине дадут 3-ю категорию — низшую для фильмов, выходящих в прокат.

Однако дальше как раз и начинаются основные события этой поистине бредовой истории. “Павленок, — рассказывал режиссер, — подписал было акт о 3-й категории, но тут в дело вмешались товарищи из Украинского ЦК. Они все это расценили как ”солженицынщину” (Господи, и при чем тут Александр Исаевич?), диссидентские штуки. Подключили комитет народного контроля и предложили открыть уголовное дело о злостной растрате народных денег в антисоветских целях. Госкино УССР тут как тут. Из сейфа студии вдруг пропало дело нашего фильма — со всеми положительными заключениями и подписями всех тех, кто меня стал так рьяно теперь разоблачать. Но меня спасла педантичность Вячеслава Криштофовича, который тогда еще был просто ассистентом режиссера и ходил с папочкой, куда складывал любую бумажку по нашей картине, а я еще над ним посмеивался. Вооружась этими ”недопохищенными” документами, я заявил: “Ну что ж, давайте сядем все, включая, разумеется, и меня”. Смолкли. Тем дело на первых порах и обошлось. Они, видимо, сами хотели договориться, но дело уже крутилось вовсю. И раздался страшный гром: Щербицкий в своей знаменательной речи на февральском Пленуме ЦК КПУ посвятил целый абзац “так называемой картине ”Заячий заповедник”, вышло постановление Совмина УССР по картине. Интересно, что оно было точной калькой знаменитого постановления о журналах “Звезда” и “Ленинград”, я еще пошутил, что неловко чувствую себя, когда меня ставят в один ряд с Ахматовой и Зощенко. В общем, все пострадало: я был дисквалифицирован, Киму уже было все равно, но в результате своих номенклатурных игр пострадала и те, кто их затеял — все чиновники, подписавшие документы по фильму. Они лишились двух-трех окладов “за халатность”, за то, что пропустили “антисоветчину” (именно этот термин фигурировал и в протоколах Комиссии народного контроля, и в постановлении Совмина).

В принципе, нигде в центральной кинопрессе тех лет мы не найдем упоминаний о злополучной этой картине. Она действительно оказалась жертвой номенклатурных игр местного, республиканского масштаба. Главное объяснение — время действия. Сменилась власть — и чиновники должны были продемонстрировать свою идеологическую бдительность. К тому же Шелест оставался (да и сейчас используется его имидж) “человеком 60-х годов”, эпохи “оттепели”,

при том, что активно участвовал в свержении Хрущева. Следовательно, гонение на творческую интеллигенцию как рассадник “инакомыслия” было делом безошибочным. В течение 1974 года будто ураган пронесся по украинской культуре, начавшей было пробуждаться в минувшее десятилетие от летаргического сна, в который вогнала имперская политика. Избиение интеллигенции на Украине в период прихода Щербицкого поистине беспрецедентно. Уничтожение украинского кино — один из эпизодов этого кошмара. И наряду с собиравшимся “националистическим” “поэтическим кино” фигурировали “очернительские” картины: “Долгие проводы” и “Заячий заповедник”.

После этого режиссеру долго не давали снимать, а на приглашения с других студий (“Мосфильм”, “Таджикфильм” и студия им. Горького, где принят был к постановке написанный Рашеевым Василием Аксеновым сценарий “Все на лыжах, кроме собаки”) отвечали, что Рашеев откомандирован быть не может, так как планируются в работе, меж тем как в приказе было: “без права самостоятельной творческой работы”. Потом последовало отчаянное письмо какому-то очередному съезду КПСС, и только тогда — следующая постановка. Так фильм был убит в первый раз.

А легенда о “потрясающе антисоветской картине” жила, участники фильма и друзья хранили как реликвию экземпляры режиссерского сценария. Фильм же был — за семью печатями.

Когда же после V съезда кинематографистов режиссер представил фильм на конфликтную комиссию, то оказалось, что полный вариант фильма на позитивной пленке не сохранился, а негатив пропал. Остался вариант исправленный, где “зубы подстригли”, по волею режиссера. И когда выяснилось, что загадочная “очернительская картина” — не более чем “шутка на лужайке”, там нет ни малейшего намека на “антисоветизм”, интерес кинематографистов к картине был окончательно утрачен. Ее, кажется, даже не отрецензировали. Рядовому же зрителю все это “полочное” кино самого начала было совершенно ни к чему, как и кино вообще к этому времени. Выхода картины на экран попросту не заметили, и она умерла во второй раз.

А режиссер, рассказывая всю эту историю, вспомнил слова своего отца — болгарского коммуниста, проходившего по делу Трайкова Костова, но, к счастью, выжившего: “Когда тебя бьют по почкам, на вид ничего, но бегать ты уже не можешь”.



## “ВТОРАЯ ПОПЫТКА ВИКТОРА КРОХИНА”

Первый вариант этой картины шел под строфы “Баллады о детстве” Владимира Высоцкого — близкого приятеля сценариста картины Эдуарда Володарского. По сути, “Баллада о детстве” на самом деле конспект романа — саги о коммунальной квартире 40-х годов.

Жанровое ее построение не драматично, но эпично. Начавшись как “исповедь сына века” с “я”, она очень скоро превращается в серию сюжетов об обитателях квартиры, их взаимоотношениях между собой и временем. Как только Высоцкий выпал из картины, она тотчас же разрушилась: это произведение для картины режиссера Игоря Шешукова и сценариста Эдуарда Володарского было не только источником вдохновения, но и, по сути, первоисточником.

“Вторая попытка Виктора Крохина” — это экранизация Высоцкого, почти буквальная в воспроизведении быта и атмосферы. Стил “ретро” оказывался здесь одним из источников реалистического стиля (что, в принципе, противоестественно, но искать естественность в отечественном кинопроцессе — занятие и вовсе безнадежное). Как ни парадоксально, реализм вырастает здесь из стилизации. Видимо, эта картина достаточно “внутрикинематографичная”, со множеством чисто эстетических первоисточников.

Основной уже указан — это Высоцкий. Но вряд ли этим дело исчерпывается.

Общий принцип построения картины — поражение во время боксерского матча возвращает героя к истокам его несправедного пути — заимствован из экранизации рассказа Ринга Ларднера “Чемпион”, поставленной в конце 40-х Марком Робсоном (продюсером, кстати, был Стэнли Крамер) с молодым Керком Дугласом в главной роли. И пафос у обеих лент общий: осуждение человека, идущего к славе “по телам павших”, т.е. делающего карьеру, забыв о нравственности. Однако, увлекшись созданием атмосферы первых послевоенных лет, авторы переносят акценты сюжета, и дидактика уходит на второй план. На первом же оказывается жесткая атмосфера послевоенного быта. Она-то и формирует такой характер.

Высокое начальство в кино все прекрасно поняло. Вот почему после вполне спокойного принятия литературного сценария (всего-то замечаний было два: сократить сценарий, поскольку объем фильма не должен превышать 2700 м, и тщательно выверить сцены выпивок

Степана Егорыча (соседа-фронтовика). Желательно их не показывать, а сделать отраженно” (замечания Э.П.Барабаш и Т.И.Юренвой) 14 апреля 1976 года следует выразительнейшее

### “ЗАКЛЮЧЕНИЕ

на материал художественного фильма  
”Вторая попытка Виктора Крохина”

(автор сценария Э.Володарский, режиссер И.Шешуков)

Главная сценарная редакционная коллегия просмотрела материал (первую сборку) художественного фильма “Вторая попытка Виктора Крохина”.

Коллегия считает необходимым высказать по нему ряд претензий и соображений.

Фильм не столько рассказывает о спорте, сколько показывает характер человека, сложившийся под влиянием послевоенного времени. На наш взгляд, авторы прочитали это время крайне одномерно, подчеркнув тяготы жизни, неустроенность и бедность людей живущих в коммунальной квартире, опустив при этом радостное ощущение Победы, планы и целеустремленность “поколения победителей”. Складывается впечатление, что у мальчика вообще не было другого выбора, что дразни колких, неинтересных людей в коммунальной квартире и должны были сформировать характер маленького волчонка. Подобная концепция требует опровержения. Необходимо показать, что у героя был и другой выбор, и только стечение обстоятельств, неумение мыслить самостоятельно воспитало этот прагматический характер.

Атмосфера фильма нуждается в просветлении, он слишком погружен в быт, причем этот быт совершенно не изменяется. По картине не прослежено изменение времени, включение более ярких примет жизни последующих лет.

Необходимо осуществить также более точное решение ряда конкретных сцен и эпизодов, отредактировать реплики. Коллегия рассмотрела предложения студии по исправлению материала фильма [план поправок из 16 пунктов] и согласна с этим планом.

С нашей точки зрения, дополнительно к этим пунктам необходимо выполнить следующие уточнения:

- а) бой боксеров в прологе должен быть короче,
- б) сократить эпизод ссоры в квартире и при этом проредить звуковую ряд,



в) освободиться от планов, где показана работа военнопленных немцев,

г) необходимо еще раз проверить целесообразность использования песни В.Высоцкого,

д) отредактировать реплики в сценах Степана за столом, в сцене на кухне у радио и в рассказе брата,

е) заменить планы женщин на свадьбе.

Необходимо более продуманное решение финала. Герой должен быть ближе к осознанию неверности своего пути, неправильности выбранной им философии жизни. В связи с этим зрителю должно стать более ясным название фильма, в чем заключена вторая попытка героя.

Таким образом, коллегия предлагает произвести переработку материала фильма с целью выявления авторской позиции, четкой идейно-нравственной мысли произведения\*.

Дата — 22.08.77, подписи: “Д.К.Орлов и И.И.Садчиков” (Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, ед.хр.1481, л.25-26)\*

Право же, документ этот столь красноречив, что как-то даже жалко его комментировать. Все же кое-что прокомментировать стоит.

Во-первых, примечательна интонация документа: мы-то, мол, разрешали снимать одно, а что же вы нам представили? Предполагался фильм о нравственных проблемах в спорте. Вместо этого — “показывают характер...” Показ характера — т.е. то, что составляет суть реалистического произведения — оказывается решительно не нужно заказчику. И если уж случилось такое недоразумение с заказом, то придется исправлять положение. Фильм был объявлен всего лишь “материалом” картины, а дальше, как обычно, потребуют пояснения авторской позиции. И не только от авторов, но и от героя. И авторы, и герой должны четко выразить свое (то бишь Госкино СССР) отношение к изображаемому. Признать героя умственно отсталым (а что же такое “неумение мыслить самостоятельно”, как не это самое?) и абсолютной жертвой “стечения обстоятельств” надзирателям легче, при том, что это заведомо превращает фильм в вещь про идиотов и для идиотов. Повторяется излюбленный вариант: от авторов требуют повествования о невероятном человеколюбивом обще-

\* Далее все ссылки приводятся по архиву Госкино СССР, фонд 48, опись 4/2, ед.хр.1481).

стве, которое все свои силы (в данном произведении) бросает на объяснение своих самых гуманных в мире принципов одному “не умеющему мыслить самостоятельно”. И все герои на протяжении фильма более не занимаются. Преимущества плановой экономики и лицо — заведомая нетоварность подобного произведения решительно никого не волнует.

Постановщик “Ошибок юности” с первой картины на студии приобрел репутацию упряма. Здесь — случай обратный, но менее губительный. Режиссер постоянно наготове с исправлениями. Загодя еще до того, как фильм обсудили на коллегии, автор картины представил список поправок, которые он собирается внести в картину:

“1. Провести перемонтаж картины, дабы уточнить и выверить концепцию фильма.

2. Добавить в “шестидесятые годы” сцену у телевизора, в которой за его судьбой продолжают следить первый тренер и учитель.

3. Добавить в “шестидесятые годы” сцену у телевизора в кухне, где Степан, ставший председателем, узнает Виктора.

4. Добавить в “шестидесятые годы” сцену у телевизора на заводе, где за его судьбой и боем следит мать.

5. Чтобы уточнить и усилить позицию его нравственного антагониста, которого играет актер Дьячков, добавить две сцены в самолете.

6. Сократить начальный бой.

7. Сократить сцену на стройке, куда Виктор приходит к отцу. [“На стройке немцы пленные на хлеб меняли ножики”. — Авт.]

...9. Убрать флаг Советского Союза [очевидно, такой слабообразованный в идейном смысле спортсмен не имеет права выступать от лица государства как его полноправный представитель. Авт.]

...13. Убрать сцену, в которой стюардесса дает Виктору свой телефон.

14. Убрать объявление об отъезде в Лондон в финале картины [правильно — надо лишить нетипичного героя жизненных благ. Авт.]

15. Добавить второму тренеру фразу о том, что в Спорткомитете все осудили поступок героя.

16. Закончить картину боксом”.

22 октября 1977 года этот список поправок за подписью директора студии, главного редактора и режиссера И.Шешукова был направлен Б.В.Павленку.



Через два месяца сдается еще один вариант. В сопроводительном письме перечислены внесенные авторами поправки:

1. В объекте "Самолет" убрано определение национальности противника Крохина [в первоначальном варианте он поляк, а поединок с соперником из социалистического лагеря считался двусмысленным. - Авт.].

2. В объявлении победителя заграничного боя героя убрано название страны, которую он представляет.

3. Сокращены реплики учителя в классе [для положительного героя он слишком эксцентричен. — Авт.].

4. Заменены кадры в спортивной раздевалке.

5. В объект "Квартира первого тренера" вставлена радиопередача о спортивных достижениях 1962 года.

6. В сцену с учителем добавлены слова:

"Посмотри вокруг: эти люди, которые так трудно живут, они же добрые люди. Жизнь сложна. Но учти: и от тебя лично зависит, что ты в этой жизни увидишь и кем станешь".

Окончательный метраж фильма 2629 метров (без ракордов).

Директор киностудии "Ленфильм"

В.Блинов

Главный редактор

Л.Варустин"

Но на этом переделки не заканчиваются: из картины продолжают усиленно и целенаправленно выскребать "быт" — то есть то, что составляло воздух вещи, то, что делало его событием в жизни студии. 30 января 1978 года студия посылает новый перечень предлагаемых поправок — на сей раз на имя Ф.Т.Ермаша.

"Глубокоуважаемый Филипп Тимофеевич!

Киностудия "Ленфильм" считает необходимым ввести следующие поправки и изменения в к/к И.Шешукова "Вторая попытка Виктора Крохина" (автор сценария — Э.Володарский):

1. Сделать сокращения в сцене "Склока", убрав кадры, где изображена отрицательная реакция коммунальной квартиры на поведение музыканта.

2. Доснять проход Крохина к объекту "Большой стройки".

3. Сделать сокращения в сцене "Пустырь" — убрать крупные планы пленных немцев.

4. Убрать фразу мальчика об учителе: "Кончай выть! Он же чокнутый, ему на фронте калган пробили". Сократить в сцене "Класс" иронические реплики учителя в адрес учеников.

5. Эпизод "Раздевалка" закончить на фразе: "Ищи себе другого тренера", изъяв целиком приход брата [брат-блатарь в исполнении

Ивана Бортника был одной из самых ярких эпизодических работ картины, представляя собой своеобразный сольный номер. — Авт.] оставив крупный план растерянного Крохина.

6. Убрать финальный уход героя со вторым тренером вдалеке. Следует, очевидно, оставить его смотрящим на мальчика.

7. Дать закадровый голос. Он должен возникнуть в картине несколько раз".

Здесь следует прервать цитирование и предварить то, что следует ниже. По указанию Госкино, герой объясняет зрителям, какие ошибки он совершил и как следует правильно смотреть на проходящее. Исследование характера, причем характера несчастного, ибо он подчинен обстоятельствам и полностью ими вылеплен, — элементарный вариант реалистического метода и как раз по этой причине неприемлем для киноначальства с его предельным уровнем меры к реальности повседневной.

Но вернемся к поправкам, которые внесли в фильм.

"Закадровый голос:

"...Ощущения настоящей победы я не испытывал... Почему? То, к чему я так рвался все эти годы... шел напролом... кровью, потом... где-то в моей победе, в ее основании, рядом с правдой лежала неправда... И больно покалывало сердце... Ребята на стройке будут, конечно, поздравлять... и отчим... Будут поздравлять и думать, что сачок, редко хожу на работу... зажрался и зазнался... А как это называлось?"

Детство мое было трудным. Не для меня одного, для всей страны... Послевоенное время... Разруха... Коммунальные квартиры Фронтовики-инвалиды, которых теперь становится все меньше...

И квартиры наши были геройскими. Частенько дым коромыслом стоял от ругани, но завтра эти же люди делились друг с другом последним... Почему это все стало понятным мне только теперь?..

Не всех фронтовиков обладал своим сиянием слава, не у всех на груди сверкали звезды. Только теперь в сознании родилась мысль, что и эти люди были героями.

А тогда я запомнил в своем детстве, в жизни удивительных этих людей только одно — тяжелую послевоенную нужду. И их желание мне "стать человеком" я тогда истолковал по-своему — избавиться от этой нужды. И я старался избавиться любыми путями. Нужда ушла с годами. Благодаря беззаветному труду этих же людей моих соседей по квартире...



Стать человеком... Они хотели от меня совсем другого... Незапятнанной совести... Труда... Не для себя... для всех... Не этого хотела моя мать... И не нужны ей мои чемпионские лавры... И Степану Егорычу... И бабке... Они жили трудной, но настоящей жизнью... А я?

Чемпионом я стал... А человеком... Вторая попытка... Нужно... Нужно попытаться...за мать...за отчима...за Степана Егоровича...за куски жмыха...за ботинки к празднику...за учителя истории... Почему я тогда не поверил ему?

Ты слышишь меня, парнишка, почему я тогда ему не поверил?"  
(л.50-51).

В принципе закадровый голос призывает зрителя ни в коем случае не верить глазам своим. Предполагается, что этот комментарий придаст развертывающемуся на экране прямо противоположный смысл.

Но применительно к "Второй попытке Виктора Крохина" это имеет и дополнительный смысл. Песню В.Высоцкого заменяет, по сути, не песня на стихи И.Шаферана, но именно этот закадровый голос. В итоге всех переделок фильм лишился стержня и рассыпался на отдельные куски, картина лишилась мало-мальски здравого смысла.

Впрочем, через две недели — 14 февраля 1978 года на студию приходит высочайший ответ, исполненный подлинного олимпийского величавого спокойствия:

"Директору киностудии "Ленфильм"  
тов.Блинову В.В.

О поправках к фильму "Вторая попытка Виктора Крохина"

Главная сценарная редакционная коллегия ознакомилась с планом поправок по фильму "Вторая попытка Виктора Крохина", дополнительно представленным студией. Коллегия не возражает против проведения доработки по фильму согласно предложенному студией плану.

Главный редактор  
Главной сценарной редакционной коллегии

Д.К.Орлов"  
(л.52)

Далее, видимо, устав от единоборства со злосчастной картиной, о ней как бы забывают на полгода. Вспоминают же в октябре, когда на студию приходит новый директор — В.Провоторов. И фильм вновь посылают в Госкино, ссылаясь на только что приведенное письмо Д.К.Орлова от 1 февраля 1978 года. Картину едва не выпустили на экран, но в последний момент тираж все же отменили, ибо картины

как таковой уже не существовало: вместо нее были кое-как склеенные невнятные куски.



Столь распространенный сегодня термин “чернуха” возник отнюдь не в среде творческих работников в пылу творческого энтузиазма, как может ныне показаться. Его изобрели чиновники Госкино, это словечко из их специфического жаргона, и отнюдь не беспросветный пессимизм оно обозначало, а являлось фамильярной формой известного определения “очернительство”, как “ре-луга” в устах Б.В.Павленка означала наличие религиозных мотивов. Термин “ленинградская чернуха” относился к первым работам “ленинградской школы” с их традиционным, но непривычно жестким реализмом. Кинематографисты этот термин приняли, и не без гордости, — в начале 80-х в ленинградском Доме кино об этом говорил Ю.Клепиков.

История “Ошибок юности” демонстрирует способы проникновения реалистической традиции в кинематограф, вопреки неусыпной бдительности Госкино. Эта история напоминает хорошо разыгранную шахматную партию, где победа авторов фильма оборачивается, к сожалению, гибелью произведения. В своей последовательности сюжет партии может быть сравним только с последовательностью политики каждой из сторон.

Итак:

“26 января 1976 г.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

художественного совета 1-го творческого объединения по литературному сценарию Э.Тополя “Ошибки юности”

Художественный совет 1-го творческого объединения обсудил литературный сценарий Э.Тополя “Ошибки юности”. Сценарий поднимает актуальнейший для наших дней разговор о призвании молодого человека, о его ответственности перед обществом, перед самим собой. Автор разворачивает в сценарии эту проблему открыто, поучительно, с гражданским, публицистическим пафосом. “Ошибкой юности” Мити Карпухина сценарий как бы предупреждает об опасности легких путей, о вреде бездумного отношения к жизни.

Митя Карпухин учится не только на ошибках, но и на примерах. Яркие и благородные поступки и характеры таких персонажей, как Полина, родители Мити, его друг Фенька, Алена, доказывают, что карпухины в нашей действительности не бстаются в равнодушном пространстве, на них благотворно влияет окружение, среда, хорошие люди. Именно они помогают Мите понять, как много он потерял, как важно жить открыто, душевно, цenia сочувствие и помощь.

Сценарий поэтически взволнованно раскрывает глубокое потрясение героя, когда он приходит к пониманию этих простых истин, к твердому решению жить лучше и полезнее для общества.

Художественный совет одобряет сценарий “Ошибки юности”, рекомендует дирекции и главной редакции студии принять его и представить в Госкино СССР.

Председатель художественного совета,  
главный редактор 1-го творческого объединения

Ф.Гукасян\*

(Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, ед.хр. 1886, л.2)\*

Сочетание текста и подписи под ним есть нечто вроде парадоксальной монтажной фразы. Неужели такое откровенно сурьезное, насквозь дидактичное, фальшиво-оптимистическое творение настойчиво рекомендует (к тому же и напроць заштампованным языком) Фрижета Гургеновна Гукасян — легендарный рыцарь ленинградского кино, человек, непосредственно причастный к появлению на свет фильмов А.Германа, С.Арановича и других, составивших “Ленфильму” на рубеже 80-х славу лучшей студии страны у кинематографистов и рассадника крамолы — у начальства?

Впрочем, парадокса на самом деле нет. Перед нами — своеобразное “свидетельство о благонадежности”, написанное языком, идеально соответствующим жанру документа, языком, рассчитанным на адресата — на его способ мышления.

Короче говоря, необходимо усыпить бдительность начальства, ибо то, что имеется в сценарии, в заключении подается с точностью “до наоборот”. Не имея возможности выразить оценку происходящего прямо, автор сценария старается на самом деле ук-

\* Далее все ссылки приводятся по архиву Госкино СССР, фонд 48, опись 4/2, ед.хр. 1886.



лониться от прямой оценки, дать “случай из жизни”. За это ухватывается автор заключения, с лихвой возмещая в документе этот “недостаток” сценария.

Однако и начальство провести — дело не столь легкое.

“23 февраля 1976 года.

Заключение  
на литературный сценарий Э.Тополя “Ошибки юности”

Главная редакционная коллегия рассмотрела литературный сценарий Э.Тополя “Ошибки юности”.

Жизненный путь молодого человека, совершившего много “ошибок юности”, на наш взгляд, недостаточно глубоко проанализирован. Сценарий не дает ответа на вопрос, почему так легко, не задумываясь Гурьянов прошел в своей жизни мимо настоящей любви, уважения к людям, интересной работы. Автор лишь фиксирует, перечисляет неблагоприятные поступки главного героя.

Причины духовной глухоты героя для читателя и зрителя остаются неясными. Истоки подобного характера в сценарии не выявлены (...).

В сценарии отсутствует сколько-нибудь отчетливо выраженное отношение автора к своему герою. Произведению явно не хватает страстности и гнева в осуждении бездуховного эгоцентрического существования человека в нашем обществе. В сценарии есть намеки на талантливость героя, на его умение понимать мир живой природы, на “божий дар”. В чем этот дар заключается и в чем он проявляется (или проявлялся раньше), к сожалению, неизвестно. Ведь в итоге он возвращается к работе лесника не потому, что он любит лес, не потому, что обрел призвание, а потому что вынужден сюда вернуться, лишь потерпев поражение на всех других жизненных путях.

На наш взгляд, многочисленные попытки улучшения сценария не сделали его убедительным по основной концепции. В работе нет ни глубины психологического исследования, ни остроты публицистического запала.

Учитывая вышесказанное, Главная сценарная редакционная коллегия не считает возможным утвердить литературный сценарий Э.Тополя “Ошибки юности”.

Главный редактор  
Главной сценарной  
редакционной коллегии  
Главный редактор тематической  
группы по современным фильмам

Д.К.Орлов

И.И.Садчиков” (л.5

Студия, однако, не отказывается от сценария и 7 октября того же, 76-го направляет Д.К.Орлову еще одно письмо, где сообщает, что сценарий переделан сценаристом “вместе с заинтересованным режиссером-постановщиком Б.Фруминым”. Отмечено, что окружающие героя персонажи все как один дают ему “уроки нравственного воспитания”, “душевной щедрости и высокой морали”. Изменен, соответственно, финал: “Митя едет с твердым намерением найти свою жену Полину и своего ребенка”. Куда он едет, где будет искать — неизвестно, но это не важно. Важно другое:

“Авторы верят в то, что Митя Гурьянов окрепнет духовно и нравственно, они вместе с ним переживали его “ошибки юности” вместе с ним порадовались началу его выздоровления”.

И 18 октября дрогнули сердца Д.К.Орлова и И.И.Садчиков — они уступают. Впрочем, в конце заключения сказано: “Режиссерский сценарий просим представить для ознакомления”. Довольно верить, но...

Просмотр материала проб серьезных возражений у ГСРК не вызывает, выбор Нееловой и Варлей одобрен. “Некоторые сомнения вызывает взятый на главную роль актер Жданько” — в “Несомненнолетних” он И.И.Садчикову, автору заключения не понравился, “не показался”. И еще одно: “На наш взгляд, армейская часть сделана очень сомнительно, это касается роли офицера. Образ этого героя вызывает негативные эмоции”. “Армейский комплект совершенно ни к чему. Дайте почитать в ПУР” (л.16). Судя по этим словам, в реакции ПУРа уверены.

Минуло полгода, пошел материал, и все начинается по новой. 28 сентября 1977 года ГСРК в своем заключении отмечает: “В материале не хватает раскрытия эмоционального и нравственного процесса перерождения героя. Нет предпосылок катарсиса, осознания героем совершенных ошибок к финалу действия фильма. Исполнитель главной роли эмоционально беден, поступки его героя плохо мотивированы. К сожалению, не даны истоки характера главного героя, его взгляды на жизнь, причины бездумности и нравственной глухоты /.../.



Неудовлетворительно решен армейский комплекс. В настоящем виде его присутствие в картине недопустимо.

Просим серьезно проверить и изменить характер изображения Севера. Весь антураж здесь сильно "забытовлен". Другого решения требуют сцена в ресторане, сатирическая сцена в деревенском клубе.

На наш взгляд, нужно сделать другие акценты в фильме, с иных нравственных предпосылок решать лирические линии и женские образы, показать светлые стороны жизни, подчеркивая возможности альтернативы в развитии героя..." (л.22-23).

Съемки приказано было приостановить, "провести соответствующие изменения в режиссерском сценарии и внести свои предложения по исправлению сценария и материала фильма в Госкино СССР".

Увы, все, что тщательнейшим образом утаивалось в сценарии, на экране режиссер энергично и последовательно извлекает на свет божий. В отличие от таких замечательных вещей, как "Романс о влюбленных" или "Калина красная", "Афоня" или "Прощу слова", — тех, которые ныне называют "амбивалентными" или "эзотерическими" — то бишь поддающимся подчас противоположным толкованиям, поскольку в них принципиально важное место уделяется образу мира в ограниченном сознании "простого человека", — картина Б.Фрумина, как позднее фильмы Д.Асановой или М.Ордовского, живописует мир таким, как видит его автор. Отстраненность, использованная сценаристом в качестве отвлекающего маневра, режиссером превращена в художественный принцип. Картина, возникающая при этом, действительно содержит в себе мало светлых сторон. По существу, она прямо противостоит идеальному образу мира, который предписано воплощать на экране с целью воспитания подрастающего поколения. Потому картина оказывается особенно уязвима. Тем не менее пока что студия не теряет надежды довести производство фильма до успешного завершения, а образ мира — до идеала.

В письме руководства студии "Ленфильм" на имя Д.К.Орлова от 22 октября 1977 года перечисляются важнейшие доработки по фильму:

"1. Оставить армейские эпизоды только как пролог к главной истории. Акцент в этом прологе сосредоточить на новой сцене разговора Гурьянова с майором, командиром батальона. Майор должен подчеркнуть, что армия много сделала для гражданского и нравственного воспитания Гурьянова, что задатки характера у

Мити неплохие, но он иногда проявляет горячность, невыдержанность, эгоизм; ему не хватает нравственной закалки. Майор как старший и житейски более опытный человек предупреждает Митю об опасности легкомысленного отношения к жизни и людям.

2. Сократить сцену в клубе, сосредоточив в ней внимание на поведении Гурьянова.

3. В деревенской новелле развернуто показать глубокую связь Гурьянова с природой. Это особенно будет проявлено в проходах героя по деревне, в сценах с отцом в лесу, во встречах с деревенскими людьми.

4. Снять новый подробный разговор Гурьянова с директором совхоза, который предлагает Мите работать в деревне. Директор должен умно и по-житейски здраво сказать Гурьянову, что, где бы он ни трудился, где бы он ни жил, связь его с родными местами, любовь к природе должны всегда оставаться для него источником нравственного здоровья, духовности и душевности.

5. Следует полнее показать мать Гурьянова — женщину мягкую, добрую и нежную, и отца — человека честного, трудолюбивого, но с крутым своенравным характером. Этот характер нередко проявляется и в молодом Гурьянове. Сцена в семье должна также помочь зрителю понять истоки и корни хороших и плохих сторон характера героя. Эпизод отъезда Мити на Север должен подчеркнуть, что Митя переживает расставание с домом и семьей.

6. Север, согласно режиссерскому сценарию, требует досье рабочих будней Гурьянова, Буркова, бригадира и др.

7. В северной новелле будут уточнены отношения Полины и Гурьянова, которые мы стремимся показать как чистые и искренние. Согласно литературному сценарию, будут досняты куски, мотивирующие поведение героев, в частности знакомство Гурьянова и Полины — до ресторана.

8. По всему сюжету мы будем стремиться расширить линию армейского друга Гурьянова — Федора Буркова. Так, в ленинградской новелле, на свадьбу Гурьянова придет Федор Бурков, в последнем разговоре с которым будут подытожены нравственные выводы фильма.

Таким образом, перед нами предстанут судьбы двух ребят, один из которых — Федор Бурков — нашел свое место в жизни, а второму — Дмитрию Гурьянову предстоит сделать решительный шаг к нравственному возрождению.

Важно найти и верно расставить по сценарию и материалу акценты, показывающие, как Гурьянов мучительно приходит к



осознанию своих юношеских ошибок. Это и будет составлять главный смысл фильма..."

Как видим, сюжет фильма должен заключаться в том, что светлая современная действительность непрерывно дает уроки нравственности, душевности и пр. и пр. герою, судя по всему патологически к урокам такого рода невосприимчивому. Нелепость предлагаемого варианта очевидна, однако фильм рассчитан на зрителя, на кассу лишь во вторую очередь, а в первую — его главный адресат — Госкино, предупреждающий появление крамолы и, в случае обнаружения, нейтрализующий таковую.

Избранная режиссером эстетика сама по себе оказывается неподатливой: слишком "забытовлена" (читай — реалистична). Но и это не вся беда. Материал обнаруживает способность придавать переделкам смысл, прямо противоположный предполагавшемуся. Даже сама по себе чужеродность, ходульность вставляемых монологов или персонажей (вроде пресловутого Федора Буркова) начинает "работать" на фильм, оттеняя реальную драму реального, живого парня, чувствующего неблагополучие окружающего мира. Они, эти переделки, создают в фильме элемент декоративности, точнее — декорации, столь значимый в нашем кино 70-х. Все это происходит благодаря "перегруженности материала второстепенными бытовыми деталями" (л.25-26). 28 ноября 1977 г. И.Садчиков с явным огорчением, даже с обидой, вынужден констатировать, вернувшись со студии после просмотра исправленного материала: "...Решительных сдвигов в нужную сторону пока что не наблюдается.

Просмотр показывает, что режиссер продолжает упорствовать в некоторых позициях картины, предлагает на выбор три варианта финала, тем самым подтверждая свою растерянность" (л.27).

Характерное противоречие: с одной стороны, режиссер "продолжает упорствовать в некоторых позициях картины", а с другой — подтверждает свою растерянность. Очевидно, растерянности нет — и три финала на выбор в истории человека, заблудившегося в пространстве, вылетевшего из колеи, вполне естественны. Женится ли герой на ленинградской одинокой официантке, "тем самым совершив еще одну жизненную ошибку", как сказано в донесении И.Садчикова, возмущенного этим финалом, скроется ли от проблем в лесничестве, как это было в литературном сценарии, или же пустится на розыски Полины и ребенка, как настоятельно советовало Госкино, — принципиальной разницы нет. Ибо

все это в материале фильма неизбежно будет выглядеть метаниями от безысходности, такими же судорожными рывками, как и в предыдущие поступки героя.

Появившиеся в картине родители и директор совхоза "комплексе деревни" — единственная отрада для И.Садчиков "светлое пятно в картине". "Армейский комплекс", "комплекс Севера", а также "городской комплекс" не дают "прибавления в правильную сторону" (л.28).

Поскольку режиссер продолжает упорствовать и переделки не дают "прибавления в правильную сторону", 15 февраля 1977 года появляется очередной вердикт Госкино:

### "ЗАКЛЮЧЕНИЕ на материал фильма "Ошибки юности"

Главная сценарная редакционная коллегия по художественным фильмам Госкино СССР просмотрела материал фильма "Ошибки юности".

В процессе обсуждения материала были высказаны серьезные критические замечания, касающиеся избранной авторами сугубо натуралистической манеры киноизложения, захламленности кадра ненужными деталями, что привело в целом к неясности общей нравственной мысли произведения.

Главный герой, демобилизованный сержант Гурьянов, изображен как истеричный, рефлексирующий человек без твердых моральных принципов. Его отношения с Полиной и Зиной лишены глубины и ясности.

Полностью не удался "военный" комплекс (сцены на пляже, в казарме), обстановка на Севере обрисована как безрадостная и отталкивающая. Увлечение сценами пьянок и драк чрезмерно. Линия отношений Гурьянова и Людмилы (девушки с пляжа) психологически и драматургически не мотивирована. Совершенно не разработаны отношения героя с членами бригады на стройке и его соперником Генкой.

Все, что происходит с героем в Ленинграде, невероятно развращенная фигура грузчика мебели, отношения его с женой, сыном, Гурьяновым — мешают фильму в целом обрести четкую концепцию, вывести героя на иные жизненные рубежи. Финал фильма не найден.



Исходя из вышеизложенного, Главная сценарная редакция коллегия по художественным фильмам Госкино СССР рекомендует остановить работу над фильмом "Ошибки юности", имея в виду строго критически оценить сделанное и выработать конструктивную платформу для его завершения.

Главный редактор

Главной сценарной

редакционной коллегии

Главный редактор тематической группы

Д.К.Орлов

И.И.Садчиков"

(л.33-34)

Самый выразительный и откровенный документ во всей истории с "Ошибками юности"! Наконец-то все претензии к фильму собраны, сформулированы и предъявлены. Сугубо "натуралистическая" манера киноизложения — отмечена. "Рефлексия героя" (это наш-то простой советский человек — и рефлексит?! — тоже. Кадр захламлен ненужными (кому ненужными — не объяснено, ибо и так ясно — заказчикам) деталями. Т.е. герой и среда друг друга стоят. Действительность героя не лучше.

Самое невероятное в этом документе — его окончание. Почему пытаются еще как-то привести в надлежащий вид эту работу — загадка. Видимо, киноначальству еще казалось, что что-то можно перемонтировать, перетонировать — и положение будет исправлено. Так или иначе, из Ленинграда поступает на имя Д.К.Орлова 21 февраля 1978 года еще один план доработки злощастной картины. "План доработки фильма опирается на уточнение характера Гурьянова, объяснение причин его ошибок и душевного смятения, отношения с окружающим миром и людьми. Для этого сейчас поставлена следующая задача: "ошибки юности Гурьянова должны относиться только к сфере чувств и не распространяться на службу в армии, работу на Севере, отношения с товарищами и бригадой..."

(л.35-37).

Последующий перечень доработок мало чем отличается от предыдущих: финальная свадьба героя и официантки Зины должна предстать апофеозом осознания и исправления предыдущих ошибок, одна из которых — бездумное принятие любви Полины. Соперник Генка в отличие от героя думает прежде всего о счастье Полины и "меньше всего заботясь о себе". Бригадир даст очередную правильную оценку поведению героя и сообщит, что не все потеряно. В свою очередь и армейский комплекс будет сведен до минимума...

А вот как предполагалось очистить кадр от захламленности ненужными деталями:

"а) появятся в большом количестве планы промышленной Севера: вид с самолета; начало работы Гурьянова и в последующих эпизодах труда;

б) будет сокращен эпизод Генки перед рестораном — чтения стихов и препирательство с женщиной-швейцаром;

в) сокращено начало первого эпизода в мебельном магазине;

г) исключены пьющие "мебельщики" в фургоне;

д) восстановлен эпизод в кафе — начало отношений с Зиной, предвещающий проход по ночному городу;

е) продлен танец Гурьянова в кафе — финальная точка охватившего его отчаяния и потерянности в истории с Полиной..."

Вот уж поистине — "хвост вытащил — нос увяз"! После изъятия "недопустимых" деталей и бичевания героя как "рефлексирующего и истеричного" рекомендуется продлить "танец без партнера", этот неперемный знак потерянности героя — бывшего "простого человека" 70-х ("Калина красная", "Афоня", "Романс о влюбленных", "Одиноким людям").

И еще одна примечательная особенность. "Высокие договоривающиеся стороны" на протяжении всей переписки старательно делают вид, что не существует такого фразеологизма, как "ошибки юности", что в кинотеатрах не демонстрируется в это же время арабский фильм под названием "Ошибки молодости" и речь идет об ошибках конкретного героя на фоне незыблемой правильности и нормальности жизни. Иначе придется признать, что фильм о том, как почва действительности уходит из-под ног "простого человека" и он ощущает себя, по точному выражению самого Мити Гурьянова, летящим куда-то вверх тормашками.

А между тем:

"Художественный совет киностудии "Ленфильм" 20 апреля 1978 года просмотрел и обсудил широкоэкранный цветной художественный фильм "Ошибки юности", законченный производством в 1-м творческом объединении.

В центре внимания авторов картины — история молодого парня Мити Гурьянова, который после демобилизации из армии в поисках своего места в жизни совершает немало ошибок, причиняющих боль и страдания окружающим. Анализ трудного процесса осознания героем своих ошибок и составляет основное нравственное содержание фильма.



В картине "Ошибки юности" немало интересных, художественно убедительных эпизодов — в частности, сцены в деревне, у родителей Гурьянова, весь комплекс эпизодов на Севере. Фильм отмечен высоким уровнем актерского исполнения. Особенно выделяются работы артистов С.Жданыко, М.Нееловой, Н.Варлей и других.

Вместе с тем в процессе работы над фильмом выявилась недостаточная четкость общего режиссерского замысла, что потребовало пролонгации сроков производства, досъемок, сокращения некоторых сцен. В существующем виде основные недостатки, вызывавшие неудовлетворенность, устранены. Художественный совет студии считает возможным принять картину и представить ее в Госкино СССР.

Председатель художественного совета  
директор киностудии "Ленфильм"

В.Блинов"  
(л.52)

— И вот тут-то, наконец, и гремит давно ожидавшийся гром:

#### "ПРИКАЗ

25.04.78

N 149

О прекращении работ по кинофильму "Ошибки юности" по киностудии "Ленфильм"

В связи с бесперспективностью продолжения дальнейших работ по кинофильму "Ошибки юности" на киностудии "Ленфильм"

#### ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Директору киностудии "Ленфильм" т.Блинову В.В.: работы по кинофильму "Ошибки юности" с 3 мая 1978 года прекратить. Затраты по фильму списать на результаты хозяйственной деятельности киностудии; рассмотреть ответственность лиц, виновных в допущенных при производстве кинофильма "Ошибки юности" идейно-художественных просчетах.

2. Обратить внимание руководства киностудии "Ленфильм" на слабый контроль за качеством снимаемого съемочными группами материала, на низкий уровень редактирования кинофильмов.

Заместитель Председателя

Б.В.Павленко

И все-таки это еще не все. 5 июля с "Ленфильма" полетел теперь уже на имя самого тов.Ермаша отчаянное письмо, где предложены новые переделки, пообещают исключить сцену из армии вообще, все что угодно перетонировать и за кадром пускать голос Федора Буркова, "озабоченного судьбой Мити, остро переживающего его беды и ошибки. Введение такого закадрового голоса может как бы отодвинуть историю ошибок Мити Гурьянова в прошлое и дать им оценку с позиций сегодняшней, вполне реальной и нравственной жизни героя" (л.57-58).

Художественное руководство должен был осуществить руководитель 1-го объединения И.Е.Хейфиц (досъемки картины предполагалось поручить режиссеру И.Розанцеву, профессионалу средней руки).

Имя автора сценария уже было снято с титров — в это время ему предстояло зазвучать на Западе, где Э.Тополь получил известность как создатель сенсационного детективного романа "Корреспондент для Брежнева". Вслед за ним подал заявление на выезд и Борис Фрумин. Но в то же самое время, уже за пределами фильма, завершилась история героя картины: исполнив главную роль Станислав Жданыко был нелепо и бессмысленно убит во время пьяной ссоры женщиной, чрезвычайно напоминавшей героиню фильма.

Посвящение памяти актера открывает вариант фильма, созданный режиссером десять лет спустя. Оно читается теперь как посвящение памяти героя. Картина с неровным дыханием, несущая на себе следы переделок, да и к тому же несовершенная любая вещь, открывающая, пробующая новую эстетику, вряд ли могла произвести впечатление во времена "Грани", "Собака на пире", "Под небом голубым" и пр. и пр. Из трех картин, поставленных Фруминым, эта наименее индивидуальна, она отражает начавший складываться в ту эпоху стиль кинематографического реализма. Этим она прежде всего и интересна.



История, происшедшая с экранизацией давней и вроде безгрешной в глазах начальства пьесы А.Н.Островского — выразительный пример отношения к традициям киноэксцентриады в 70-е годы. Сегодня известно, что удачливая прокатная судьба “Белого солнца пустыни” была не более чем счастливой случайностью: не отнесись к ней благосклонно обитатели госдач самого высокого ранга — повторилась бы, видимо, горестная история “Жени, Женечки и ”катуши”, а то и еще более мрачная, вроде разгрома картины “Интервенция”. Впрочем, происшедшее с “Лесом” как раз и показывает, что автор фильма непременно должен был сполна получить в конце концов за свои пристрастия.

Однако все начиналось в тонах идиллических. Оба отзыва на сценарий — в высшей степени доброжелательные. Первый начинался так: “И вот еще одна экранизация — на сей раз, по счастью, сделанная талантливым рукой хорошего режиссера В.Мотыля”. (Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, ед.хр.2773, л.6). \* Второй завершался не менее выразительно: “Мы знаем В.Мотыля как режиссера, умеющего отлично работать с актером, человека с большим чувством юмора и вкусом. Поэтому он обладает всеми возможностями для глубокого раскрытия характеров, использования и воплощения на экране ситуаций как драматических, так и юмористических, комедийных. А материал пьесы дает благодатный материал для этого” (л.9).

Вот так. Подпись под первым отзывом (кстати, он заканчивался столь же красноречиво: “Фильм должен получиться, залогом тому служит тщательный сценарий и талантливый режиссер. Желаю удачи!”) — “Сергей Юткевич”. Под вторым — “Э.Барабаш”. Оба имени по-своему достаточно значительные, весомые. Замечания по сценарию были в обоих отзывах, но о них в свой черед. Тем более, что С.И.Юткевич, давний и активный поклонник творчества Владимира Мотыля, специально сделал оговорку: “Все вышеизложенное мной прошу считать лишь пожеланиями к в це-

\* Далее все ссылки приводятся по архиву Госкино СССР, фонд 48, опись 4/2, ед.хр.2773.

лом удачному опыту экранизации “Леса” (л.7). Никаких сомнений в целесообразности запуска фильма у рецензентов нет. И только “все это великолепие” — как некогда сказано было у Ил. Петрова — разбивается о лаконичнейший документ:

“Директору киностудии ”Ленфильм”

Учитывая сложившийся в настоящее время план экранной классики, Главная сценарная редакционная коллегия постановки фильма “Лес” считает осуществление постановки фильма по пьесе А.Н.Островского “Лес” считает нецелесообразным.

Главный редактор коллегии

Д.К.Орлов

Отзыв С.И.Юткевича датирован 26 февраля 1978 года, отзыв Э.Барабаш — 17 марта. И в тот же день (вот какая операционность!) появляется на свет божий документ Д.К.Орлова. Мы предположить, конечно, что у Д.К.Орлова душа болела, когда он отказался, но план есть план и поделаться ничем нельзя. Однако через полтора года фильм оказывается готовым, хотя и вчерне. Такое интересное совпадение: разрешение на постановку фильма режиссер получил вскоре после перехода Д.К.Орлова с поста Главного редактора ГСРК на пост главного редактора журнала “Советский экран”. По мановению волшебной палочки план экранизации классики тут же изменился и место замыслу В.Мотыля нашлось. В добрый путь!

#### “ЗАКЛЮЧЕНИЕ

художественного совета киностудии ”Ленфильм”  
по кинокартине “ЛЕС”

(экранизация одноименной пьесы А.Н.Островского).

Сценарий и постановка Владимира Мотыля.

Постановщик фильма — режиссер В.Мотыль представил кинематографическую версию прославленной пьесы А.Н.Островского. Сохраняя в основном текст и идею этого классического произведения русской литературы, режиссер постарался расширить рамки сценического представления за счет динамики действия и вынесения актерских сцен на натуру.

Широта российских просторов, дороги и равнины, по которым кочуют герои Островского — Несчастливцев и Счастли-



противопоставлены в фильме усадебной замкнутости пустой жизни Гурмыжской.

Благородство и открытость души Геннадия Несчастливцева противостоят алчности уездной помещицы. В образе Несчастливцева подчеркнуты такие черты, как одухотворенность, готовность защитить слабого, бескорыстие.

В этом отношении особенно запоминается художественное решение финала картины: из-за горизонта, вместе с восходящим солнцем медленно появляется главный герой картины. Кадр этот приобретает метафорический смысл. К сожалению, не в полной мере режиссеру и исполнителю удалось выявить в роли Несчастливцева артистизм Геннадия Демьяновича.

Особенно следует отметить мастерство перевоплощения актрисы Людмилы Целиковской — в роли Гурмыжской, она с подлинным сарказмом передает характер уездной помещицы.

В роли Счастливцева дебютировал в кино В.Кириличев, но в первой сложной кинематографической работе исполнителю еще недостает комедийных красок.

Члены худсовета отметили живописное решение фильма (художник В.Кострин, оператор В.Ильин).

Работа над фильмом на протяжении всего периода съемок велась в тесном контакте с Институтом русской литературы Академии наук СССР.

По мнению консультантов картины, предложенная в фильме интерпретация пьесы А.Н.Островского приемлема и отвечает духу этого произведения" (л.82-83).

Прервемся на время. Дальше следуют увесистые "но". И перед тем, как они будут изложены, вернемся к отзывам рецензентов. Какие же — нет, не опасения, а пожелания высказывали они по поводу сценария "Ах, этот сон..."?

С.Юткевич: "Теперь о "существенных потерях" — они касаются главным образом роли Несчастливцева — она чрезвычайно упрощена, однолинейна, потерялся тот сложный сплав характера, нищего и дворянина, "трагического" актера — русского Дон-Кихота, которого так интересно задумал Островский. Произошло это, по-моему, из-за излишней боязни В.Мотыля слова — т.е. монологов, которые составляют самую сущность характера героя. Конечно, они нуждались в значительных сокращениях, но не до такой степени!

Если кто может и должен быть "говорлив" в этом сценарии, то именно только Несчастливцев, и этого не надо бояться — важно

только найти отличного актера и сохранить стремительный словесного потока — ведь Островский не случайно сделал им Геннадия Демьяновича основным "идеологическим" персонажем..." (л.7).

Э.Барабаш резюмирует: "Не следует доводить "до иступления" образную эстетику Островского не потому, что любой ценой нужно сохранить каждую "букву" произведения, а прежде для того, чтобы сохранить дух и стиль комедии" (л.9).

"Не доводить эстетику Островского "до иступления" — значит не обнажать театральную природу этой вещи — природу, в которой коренится суть истории, написанной великим мастером театра. История, где двое бродячих актеров врываются в размеренное течение совершенно растительной жизни и переворачивают ее с ног на голову. Причем пара эта совершенно комедийная — это — шуты; один из них "белый" клоун-меланхолик, другой "рыжий" — агрессивный, земной. Поправка на российский исторический материал, его специфику, состоит в том, что оба шута измотаны жизнью — отечественной, бестолковой, бесталанной, бездорожной, — что никакой артистичности (если она когда-то и была) сейчас нет и в помине. Есть только одно — вольная невольная, но свобода от той системы, в которую они врываются по сюжету. Они не хорошие и не плохие. Они просто другие, потому более привлекательные, чем прочие персонажи "Лес". Они в этот лес попадают откуда-то из иного мира. Они нездешние. И тем привлекают. Как пояснит позже сам режиссер, "мир Гурмыжских погряз в своем нравственном падении настолько, что даже такие бедолаги, как странствующие актеры-неудачники, выше, чище, благороднее этих господ" (л.109). "Этот мир — мир шута, пьющий, блудящий — и все это под прикрытием постановочных лозунгов о нравственности — мир наглой вседозволенности, смахивающий на пышный кремовый торт в своем раннем воплощении, был, вероятно, опасно узнаваем в конце XIX в, в эпоху расцвета краснознаменного брежневского бардака.

И вот после сообщения о том, что консультанты отклонили от первоисточника не видят, начинаются в противоречии вроде бы со сказанным серьезные "но":

"Наряду с общей положительной оценкой фильма специалистами-текстологами А.Н.Островского высказаны постановочные отдельные замечания, касающиеся стилизованного решения некоторых сцен. Эти соображения совпадают с рекомендациями Художественного совета студии, по мнению которого прежде всего не-



димо освободить сцены с участием Несчастливцева от излишней форсированности, перегруженности побочными деталями и необязательным нагнетанием мелких подробностей. Такого рода "избыточность" не только придает сценам фарсовый характер (что выбивается из общей стилистики произведения), но и снижает значение главного героя".

Отдадим должное прозорливости рецензентов. Довел-таки каналья-режиссер до "исступления" образную эстетику. И главного героя — обличителя "самодурства помещицкой России", что, очевидно, наиболее важно для советского зрителя на 62-м году советской власти, — снизил. Лишил его главной идеологической задачи — обличения помещиков. К тому же подчеркнул страсть к выпивке, что тоже мешает его функции главного положительного героя, образца для подражания.

Но — дальше, дальше... "Это замечание относится к сценам погони Геннадия Демьяновича за Булановым (разгром гостиной, раздавленный торт и т.д.). В прологе картины есть сцена, где перепуганные крестьяне (обнаружившие в стоге сена Несчастливцева и Счастливецва) сначала бросаются наутек, а потом забрасывают камнями напугавших их актеров. С такой концовкой сцены нельзя согласиться. Она меняет характер происходящего и должна быть исправлена.

Нуждается в корректировке и сцена "на сеновале" (опрокидывание штофа водки). Тут явное снижение образа Несчастливцева. Есть необходимость сократить некоторые эпизоды, центром которых стал гимназист Буланов. Учиненный Булановым бунт — сжигание учебников, мундира — выглядит нарочито... Так же, как кадры "ковыряния в носу", кадры у постели Аксюши.

Любовные сцены встречи Петра и Аксюши во ржи и Аркадия с Улитой в лесу грубо натуралистичны, что также нарушает избранную стилистику.

Необходимо также сократить планы Аркашки, ползающего по земле, — они вульгарны. Старый комедийный штамп напоминает сцена падения Гурмыжской в фонтан.

Припев песни в финале упрощает тему главного героя. Оставив лейтмотив Несчастливцева, песню лучше перевести в музыкальный ряд.

Художественный совет студии предложил режиссеру внести исправления в установленные планом производственные строки.

Киностудия представляет цветной широкоформатный фильм "Лес" в Госкино СССР.

Председатель Художественного совета киностудии "Ленфильм" В.Проворов

(л.83)

Как видим, тон пока мирный, мягкий — ни реакция авторская, ни, тем более, реакция высшего начальства. Кроме того, некоторые претензии в этом документе выглядят загадочно, например, за вульгарный кадр с Аркашкой? Что происходит с кремовым тортом в финале? Каков, наконец, текст песни, припев упрощает образ главного героя, и кто ее автор?

Совсем другая интонация у следующего документа в виде приказов по студии "Ленфильм" за N 128-а от 27 февраля 1980 — "О мерах по завершению производства к\к "ЛЕС". Начинаем с эпического зачином:

"Главная сценарная редакционная коллегия Госкино СССР не приняла представленную студией законченную производственную картину "Лес".

Художественный совет студии и Госкино СССР высказали по кинофильму "Лес" ряд серьезных замечаний.

Эти замечания относятся к неверной в ряде случаев трактовке образов главных героев, их облегченно-комедийному решению, увлечению режиссера формальными приемами.

Такое положение явилось следствием того, что режиссер В.Мотыль в процессе работы не делал должных выводов из замечаний и предложений, которые были ему даны редакцией объединения, главной редакцией студии (2-X-79; 4-X-79; 8-II-80; 20-II-80), консультантами картины (10-XI-79; 20-II-80), президиумом художественного совета студии (11-X-79).

Руководство и редакция Второго объединения не проявили необходимой настойчивости в контроле за выполнением производственных режиссеру по картине рекомендаций и поправок.

Все это наряду со снижением качества фильма привело к продлению сроков его производства.

В целях своевременного завершения работы над кинофильмом и повышения его идейно-художественного уровня

#### ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Режиссеру фильма "Лес" В.Мотылю внести в картину правки, предложенные художественным советом студии и объединением к 4 марта 1980 года.



2. Предупредить режиссера В.Мотыля, что в случае невыполнения настоящего приказа он будет отстранен от работы" (л.90).

Далее директору, главному редактору и худруку предписывается "установить твердый контроль за выполнением настоящего приказа", а директору картины — "обеспечить бесперебойную работу группы..." Приложение — перечень поправок. Поправки распределяются в основном по трем направлениям. А именно:

1. Усилить линию романтического героя - Геннадия Демьяновича Несчастливцева, избавив образ от эпизодов, снижающих и упрощающих его значение" (л.92).

[Заметьте: почему-то везде во всех документах Госкино упорно величает Несчастливцева непременно полным именем-отчеством — не иначе как, очевидно, из уважения к должности романтического героя, на которую упорно его пропихивает, невзирая на отчаянное сопротивление постановщика. Снижает же и упрощает образ главного романтического героя, конечно же, постоянное — по фильму — состояние "под шофе". Несчастливцев Мотыля, по-видимому, воплощает определенный тип социального поведения 70-х — "пьяненького", наиболее полно отраженный в уже классической поэме Вен.Ерофеева "Москва - Петушки" ].

2. "Усилить образ Аксюши, устранив не свойственные ей черты..."

И наконец,

3. "Необходимо сократить примитивно-вульгарные эпизоды..."

Об исполнении студия докладывает в Госкино 5 марта Б.В.Павленку. Тон донесения — обиженно-ябедливый. Очевидно, что студия защищать эту картину не хочет, недовольна несговорчивым режиссером: "4 марта 1980 г. режиссер В.Мотыль представил картину только с частичными поправками, ссылаясь при этом на особенности своей трактовки экранизации пьесы А.Н.Островского "Лес". Президиум художественного совета картину не принял и своим заключением вновь потребовал полного выполнения поправок".

Приложенный к этому документу перечень поправок, наконец, ставит все точки над "i":

"1. Изъят текст песни ("...А Федот не пьет...")".

Вот в чем дело! Романс Б.Окуджавы, как всегда изящный и печальный, идет с залихватским припевом:

"Николай нальет, Николай нальет,  
А Михаил пригубит.  
А Федот не пьет, а Федот не пьет —  
Он сам себя погубит..."

Отдадим должное чутью чиновников — кредо "пьяненьки" не пропущено.

"2. В эпилоге вместо текста песни поставлен монолог Несчастливцева "О, люди..."

3. В прологе изъята сцена у заставы с подношением воды Несчастливцеву ("посошок").

4. Перемонтирована и сокращена сцена с крестьянами, и пугавшимися "нечистой силы".

[Правильно, не может быть главный "идеологический" персонаж далек от "простого народа" ].

5. Изъятые обе любовные сцены ( в лесу и в траве) Аксиньи и Петра.

6. Сокращена ночная сцена прохода Буланова в спальню Аксиньи (его содрогания, кривляния со свечой и т.д.).

7. Сокращена сцена истеричного пробега Аксиньи и Несчастливцева под дождем.

8. В сцене на сеновале и в свинарнике изъятые планы пьяного Несчастливцева и его падение к свиньям.

9. Из сцены свидания Улиты и Аркашки убраны натуралистические планы (детали их нижнего белья и т.п.).

10. Изъят план подпрыгивающего с обнаженным задом на земле Счастливецва.

11. Сокращены перебивочные планы скульптуры Аполлона в диалоге Несчастливцева и Аксюши.

12. В сцене погони Несчастливцева с пистолетом за Булановым изъят эпизод с тортом, брошенным в лицо генералу, лакею падающий в торт, и т.д.

13. Значительно короче стала сцена сжигания гимназического мундира и учебников Буланова.

14. Изъят план Буланова с пальцем в носу.

15. Сокращены финальные кадры ухода Счастливецва и Несчастливцева.

Кроме того, сделано около 40 монтажных поправок, направленных на "расчищение" линии Несчастливцева"... (л.92-93).

Красноречивейший список! Совершенно очевиден жанр, в котором работает режиссер: обнаженный зад шута, торт, залепленный физиономии генерала и лакея, — фарс, притом классицистический.



ский, по всем законам выполненный. Но именно жанр — ни много, ни мало! — Мотылю приказывают сменить как легковесный (то бишь — идеологически невыдержанный).

Госкино СССР милостиво соглашается просмотреть картину еще раз. 4 апреля 1980 года директору “Ленфильма” направляется письмо следующего содержания:

“Главная сценарная редакционная коллегия просмотрела исправленный вариант фильма ”Лес” и принимает его. В процессе перевода фильма на одну пленку рекомендуем произвести дополнительные сокращения эпизодов “Пробуждение Несчастливцева в лесу” и “Беседка”, а также перетонировать героя в этих сценах.

Главный редактор коллегии А.В.Богомолов  
Руководитель тематической группы А.Е.Балихин”  
(л.104).

Тут уже, похоже, Госкино насытилось и поправки требуют уже просто так, по инерции. По-видимому, это и переполняет чашу терпения режиссера:

“Председателю Госкино СССР  
тов. Ермашу Ф.Т.  
от режиссера-постановщика  
Мотыля В.Я.

Уважаемый Филипп Тимофеевич!

Вы отказались выслушать меня в то время, когда Ваш заместитель тов. Павленок Б.В. вторично не принял картину “Лес”. О причинах Вашего отказа Ваш помощник тов. Черненко В.К. ничего не сообщил.

Ваше нежелание посмотреть картину и выслушать ее создателя, очевидно, послужило сигналом для последовательного “выкручивания рук”. Как бы ни были нелепы и даже вредны для картины новые поправки, от меня требовали полного и безоговорочного их выполнения. Мои доводы игнорировались. Дошло до угроз и даже до попытки отстранить меня, чтобы назначить постороннее лицо для “исправления” картины. Перенеся месяц болезни, оказавшись в атмосфере административной истерии, я был вынужден впервые за два десятилетия работы в кино изуродовать собственное произведение, вопреки идейно-художественной логике, здравому смыслу, вопреки Островскому.

Общеизвестно, что Несчастливцеву, а тем более Счастливецу свойственны в пьесе великого реалиста многие человеческие слабости, в том числе и “поклонение Бахусу”. Тем не менее из картины удалены все кадры, где Несчастливцев прикасается к

рюмке, а сцена на сеновале изрезана до такой степени, что непонятной. Прием парадоксального остранения, к которому бегают Островский, позволяет ярче донести мысль, что мир мыжских погряз в своем нравственном падении настолько, что же такие бедолаги, как странствующие актеры-неудачники, выше, чище, благороднее этих господ. После произведенной рилизации героев драматургический конфликт выражается более примитивно, обедненно.

Ухудшена финальная сцена Аксюши, которую благословит Гурмыжская. Удаление поцелуя тетушкиной руки лишило драматизма, возникавшего от ощущения неволи, в которой таится героиня Островского.

Меня заставили оборвать первую сцену свидания Аксюши Петра, вырезать кадры, где молодые люди падают в траву. смотря на то, что сцена снята с юмором, в комедийном в кл редакторам померещился “секс” даже в факте объятия и поц застегнутых на все пуговицы молодых людей. На студию нап такого страха, что от меня потребовали убрать несколько ка обнаженной скульптуры Аполлона (?!), не считаясь с тем, что ческий покровитель искусств введен не случайно, его появление контрапункте фильма несло позитивную смысловую нагрузку.

Перед запуском фильма меня предупреждали в Госкино осторожности обращения с таким понятием, как “цензура”, чающим предфинальную сцену, где герой объявляет, что слов Шиллера дозволены к представлению. Социальная аллюзия здесь — содержание сцены. Сознывая это, а также стремясь сократить метраж картины, я отказался от этой сцены еще при монтаже первого варианта. При поддержке тов. Б.В.Павленка меня заставили эту сцену вернуть.

Во всех моих фильмах звучали песни на тексты моего друга поэта Булата Окуджавы. Тов. Б.В.Павленок запретил песню Б.Окуджава в картине “Лес” как “небезвредную”, не пояснив, в чем состоит ее вред. (Нелишне заметить, что слова песни залитованы и звучат со сцены Центрального академического театра Советской Армии в постановленном мною спектакле). Примеры я мог бы продолжить.

За все годы моей работы в кино я не могу припомнить подобного к себе отношения. Все это делалось с полным пренебрежением не только к моим аргументам, но и мнениям видных исследователей русской классики, таких, как профессор В.И.Кулешов в Лeningrade или профессор, доктор наук Л.М.Лотман в Ленинграде.



Я далек от мысли, что картина "Лес" была свободна от недостатков. Выслушав в Госкино замечания по первому варианту, я внес около двадцати предписанных мне поправок, не говоря о еще большем количестве собственных исправлений. Непринятие же второго варианта носило не принципиальный, а амбициозный характер. Создавалось впечатление, что все было заранее predetermined в связи с моим отказом доводить некоторые поправки до абсурда. И картина была принята лишь после того, как я внес все вышеописанные изменения.

Амбициозное чванство, навязывание личного вкуса, игнорирование мнений специалистов, нежелание не только понять художника, но зачастую даже выслушать его — вряд ли это все может способствовать плодотворному развитию киноискусства.

11 апреля 1980 г."

(л.109-111)

И еще один документ от 27 мая 1980 года:

"Главному редактору Сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР тов. Богомолу А.В.

Киностудия "Ленфильм" направляет Вам завершённый работой кинофильм "Лес" (режиссер В.Мотыль) с поправками, рекомендованными сценарно-редакционной коллегией Госкино СССР, сценарно-редакционной коллегией студии "Ленфильм" и Вторым творческим объединением.

К числу наиболее значительных поправок относится включение в заключительный эпизод фильма романтического монолога Ф.Шиллера, ряд изъятий и сокращений, в том числе сцены "пошк" в начале фильма, питья из штофа, падение в свинарник, ряда планов обнажённого Аполлона, эпизодов с торгом, натуралистических деталей при встрече Счастливецова с Улитой, пробуждение Несчастливецова под деревом и проч.

Все замечания автором выполнены.

Главный редактор киностудии "Ленфильм"

Л.Варустин

Главный редактор

II творческого объединения

Д.Молдавский"

(л.112)

Выпуск фильма планировался в IV квартале 1980 года, часть тиража уже попала в конторы проката, но потом разрешительное удостоверение на картину было аннулировано...

## II. ФИЛЬМОГРАФИЯ

### АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Авторы сценария — АНДРЕЙ МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ  
АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ  
режиссер — АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ  
оператор — ВАДИМ ЮСОВ  
художник — ЕВГЕНИЙ ЧЕРНЯЕВ при участии  
ИППОЛИТА НОВОДЕРЕЖКИНА и СЕРГЕЯ ВОРОНКОВА  
композитор и дирижер — ВЯЧЕСЛАВ ОВЧИННИКОВ  
звукооператор — ИННА ЗЕЛЕНЦОВА

В ролях:

Андрей Рублев — АНАТОЛИЙ СОЛОНИЦЫН  
Кирилл — ИВАН ЛАПИКОВ  
Даниил Черный — НИКОЛАЙ ГРИНЬКО  
Феофан Грек — НИКОЛАЙ СЕРГЕЕВ  
Дурочка — ИРМА РАУШ (ИРИНА ТАРКОВСКАЯ)  
Бориска — НИКОЛАЙ БУРЛЯЕВ  
Великий князь и Малый князь — ЮРИЙ НАЗАРОВ  
монах — ЮРИЙ НИКУЛИН  
скоморох — РОЛАН БЫКОВ  
сотник — НИКОЛАЙ ГРАББЕ  
Фома — МИХАИЛ КОНОНОВ

"МОСФИЛЬМ", 1971г., широкоэкранный, I-я серия — 9 ч., 235 м, 2-я серия — 11 ч., 2717 м, р/у N 2268 (7)

### ЛЮБИТЬ

Несколько личных историй с анкетой и наблюдениями мотивам рассказов Иона Друцэ, А.Зака, И.Кузнецова, Ю.Казанова, В.Сапожникова.

Сценарий и постановка — М.КАЛИКА  
главный оператор — Д.МОТОРНЫЙ  
композитор — М.ТАРИВЕРДИЕВ  
текст песни — Е.ЕВТУШЕНКО



режиссер хроники — И. ТУМАНЯН  
оператор хроники — А. КОЛЦАТЫЙ  
художники — С. БУЛГАКОВ, А. РОМАН  
звукооператор — АГАДЖАНОВ  
режиссер — И. СОСЛАНД  
оператор — В. БУСИН

КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО  
КИНОСТУДИЯ “ЗОДИАК”

### ИНТЕРВЕНЦИЯ

Автор сценария — ЛЕВ СЛАВИН  
режиссер — ГЕННАДИЙ ПОЛОКА  
оператор — ВЛАДИМИР БУРЫКИН  
художник — МИХАИЛ ЩЕГЛОВ, ВАЛЕРИЙ ЮРКЕВИЧ  
композитор — СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ  
автор текстов песен — ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ  
звукооператор — ЛЕВ ВАЛЬТЕР

В ролях:  
Воронов — ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ  
Жанна — ЮЛИЯ БУРЫГИНА  
Санька — ГЕЛЕНА ИВЛИЕВА  
Бондаренко — В. БУРОВ  
Мадам Ксидас — ОЛЬГА АРОСЕВА  
Женя — ВАЛЕРИЙ ЗОЛОТУХИН  
Филипп — ЕФИМ КОПЕЛЯН  
Токарчук — РУФИНА НИФОНТОВА  
Имерцаки — ВЛАДИМИР ТАТОСОВ  
Аптекарь — ЮРИЙ ТОЛУБЕЕВ  
Маски: 1-й господин, 2-й господин, дама в черном, офицер —  
СЕРГЕЙ ЮРСКИЙ

“ЛЕНФИЛЬМ”, 1968г.  
Цветной

### ИВАНОВ КАТЕР

Автор сценария — БОРИС ВАСИЛЬЕВ

режиссер — МАРК ОСЕПЬЯН  
оператор — МИХАИЛ ЯКОВИЧ  
художники — НИКОЛАЙ ЕМЕЛЬЯНОВ, АНДРЕЙ ВАЛЕРИА  
НОВ  
композиторы — Б. СОКОЛОВ, Е. БАЧУРИН  
звукооператор — АЛЕКСАНДР ГОЛЫЖЕНКОВ

В ролях:  
Иван — ПЕТР ВЕЛЬЯМИНОВ  
Еленка — ВАЛЕНТИНА ТАЛЫЗИНА  
Сергей — ЮРИЙ ОРЛОВ  
Николай Николаевич — АФАНАСИЙ КОЧЕТКОВ  
и другие.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ  
ФИЛЬМОВ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО  
1972г., восстановлен в 1987г.  
Широкоэкранный  
Черно-белый, 10 ч., 2806 м, р/у N1108587.  
22.0; 10.2/5

### ТРИЗНА

По мотивам поэмы ИЛЬЯСА ДЖАНСУГУРОВА “Кула  
авторы сценария — БУЛАТ МАНСУРОВ, АСКАР СУЛЕЙМЕ  
НОВ  
режиссер — БУЛАТ МАНСУРОВ  
оператор — ВИКТОР ОСЕННИКОВ  
художник — САХИ РОМАНОВ  
композитор — НУРГИСАТ ЛЕНДИЕВ  
Стихи — К. МЫРЗАЛИЕВА  
перевод стихов М. ЛУКОНИНА, И. ВИНОКУРОВА, Г. ПЕТРО  
звукооператор — КАДЫР КУСАЕВ

В ролях:  
Ахан — КАРГАШ САТАЕВ  
Батыраш — КЕНЕНБАЙ КОЖАБЕКОВ  
Кусенбай — БАЙТЕН ОМАРОВ  
Сал — ШАХАН МУСИН  
немой мальчик — АЛИШЕР СУЛЕЙМЕНОВ  
шут — А. БОРБАЕВ



девушка-джигит — ДАГИРА ТЛЕНДИЕВА  
Черный всадник — АТАЙБЕК ЖОЛУМБЕТОВ  
Бий — КАНАБЕК БАЙСЕИТОВ

“КАЗАХФИЛЬМ”, 1987 г.  
Цветной, 8ч., 2209 м, р/у N 1101487  
5.4/4

### ЗАЯЧИЙ ЗАПОВЕДНИК

Автор сценария — ВАЛЕРИЙ РЕШЕТНИКОВ  
режиссер — НИКОЛАЙ РАШЕЕВ  
оператор — ФЕЛИКС ГИЛЕВИЧ  
художник — ВИКТОР МИГУЛЬКО  
композитор — ВЛАДИМИР ДАШКЕВИЧ  
стихи и слова песен — ЮЛИЯ КИМА  
звукооператор — ЛЕОНИД ВАЧИ

В ролях:  
жена директора — ИРИНА СОКОЛОВА  
Анфиса — НАТАЛЬЯ БОРОВКОВА  
директор заповедника — ЕВГЕНИЙ ЛЕБЕДЕВ  
Сермягин — АЛЕКСАНДР КАЛЯГИН  
Мазасв — ЛЕВ ДУРОВ  
Жора — АЛЕКСАНДР ХОЧИНСКИЙ  
Юра — АЛЕКСАНДР ПОТАПОВ  
аккомпаниатор — ВЛАДИМИР РЕЦЕПТЕР

КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ А.ДОВЖЕНКО, 1986г.  
Цветной, 7ч., 1985 м, р/у N 1311386  
22.0/8.3

### ВТОРАЯ ПОПЫТКА ВИКТОРА КРОХИНА

Автор сценария — ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ  
режиссер — ИГОРЬ ШЕШУКОВ  
оператор — ВЛАДИМИР БУРЫКИН  
художники — ЕВГЕНИЙ ГУКОВ, МИХАИЛ ГЕРАСИМОВ  
композитор — ВАДИМ БИБЕРГАН  
текст песни ИГОРЯ ШАФЕРАНА

звукооператор — АСЯ ЗВЕРЕВА

В ролях:  
Виктор Крохин — САША ХАРАШКЕВИЧ,  
ВИТЯ ПОЛУЭКТОВ, МИХАИЛ ТЕРЕНТЬЕВ  
Люба, мать Виктора — ЛЮДМИЛА ГУРЧЕНКО  
Федор Иванович — НИКОЛАЙ РЫБНИКОВ  
Степан Егорович — ОЛЕГ БОРИСОВ  
бабка — АНТОНИНА БОГДАНОВА  
Сергей Андреевич — АЛЕКСАНДР ПАШУТИН  
Станислав Александрович — ВЛАДИМИР ЗАМАНСКИЙ  
Герман Павлович — ВИКТОР ВАСИН  
учитель — ГЕННАДИЙ ФРОЛОВ  
Потепалов — ЛЕОНИД ДЬЯЧКОВ  
брат Виктора — ИВАН БОРТНИК  
Игорь Васильевич — ЛЕВ ЛЕМКЕ

“ЛЕНФИЛЬМ”, 1977г.  
Широкоэкранный  
Цветной. 10 частей, 2673 м. р/у N 2383/77  
Кроме детей младшего возраста  
22.0; 26/3

### ОШИБКИ ЮНОСТИ

Авторы сценария — ЭДУАРД ТОПОЛЬ, БОРИС ФРУМИН  
режиссер — БОРИС ФРУМИН  
оператор — АЛЕКСЕЙ ГАМБАРЯН  
художник — ЮРИЙ ПУГАЧ  
композитор — ВИКТОР ЛЕБЕДЕВ  
звукооператор — ГАЛИНА ЛУКИНА

В ролях:  
Гурьянов — СТАНИСЛАВ ЖДАНЬКО  
Полина — МАРИНА НЕЕЛОВА  
Зина — НАТАЛЬЯ ВАРЛЕЙ  
Бурков — МИХАИЛ ВАСЬКОВ  
Гена — НИКОЛАЙ КАРАЧЕНЦОВ



Костик — НИКОЛАЙ ПЕНЬКОВ  
Алена — И.ЧИРИНА  
отец Гурьянова — АФАНАСИЙ КОЧЕТКОВ  
мать Гурьянова — НИНА МАМАЕВА  
капитан Рысаков — ВЛАДИМИР МАРЕНКОВ  
лейтенант Бурчалкин — АНАТОЛИЙ ГАРИЧЕВ  
директор совхоза — ЮРИЙ ДУБРОВИН  
Валерьян — ВАДИМ ЯКОВЛЕВ

“ЛЕНФИЛЬМ”, 1978г., восстановлен в 1989 г.  
Широкоэкранный  
Цветной, 9ч., 2403 м, п/у N 1104489, распоряжение ОКК N 9  
(20)-1989г., продолжительность фильма 1 час 28 мин.  
22.0/3

## ЛЕС

Автор сценария и режиссер — ВЛАДИМИР МОТЫЛЬ  
оператор — ВЛАДИМИР ИЛЬИН  
художник — ВАЛЕРИЙ КОСТРИН  
композитор — АЛЕКСАНДР ЖУРБИН  
звукооператор — ГЕННАДИЙ КОРХОВОЙ

### В ролях:

Гурмыжская — ЛЮДМИЛА ЦЕЛИКОВСКАЯ  
Несчастливцев — БОРИС ПЛОТНИКОВ  
Счастливец — ВЯЧЕСЛАВ КИРИЛИЧЕВ  
Буланов — СТАНИСЛАВ САДАЛЬСКИЙ  
Аксинья — ЕЛЕНА БОРЗОВА  
Петр — АЛЕКСАНДР СОЛОВЬЕВ  
Восьмибратов — МИХАИЛ ПУГОВКИН  
Улита — КИРА КРЕЙЛИС-ПЕТРОВА  
Карп — ВИКТОР ЦЕПАЕВ

“ЛЕНФИЛЬМ”, 1980г.  
Широкоформатный и широкоэкранный

Цветной, 10 ч., ш-ф — 3334 м; ш-э — 2660 м,  
р/у N 2193/80  
Кроме детей младшего возраста

## Содержание

Узники киногулага.....	
I. Фильмы.....	
“Андрей Рублев”.....	
“Любить”.....	
“Интервенция”.....	
“Иванов катер”.....	
“Тризна”.....	
“Заячий заповедник”.....	
“Вторая попытка Виктора Крохина”.....	
“Ошибки юности”.....	
“Лес”.....	
II. Фильмография.....	