

**Семён  
Черток**



**Стоп  
-кадры**

**Семён Черток    СТОП-КАДРЫ**

## **СТОП-КАДРЫ**

**Semen Chertok**

**STOP-KADRY**

**Essays on Soviet cinema**

**Overseas Publications Interchange Ltd**

**London 1988**

Семен Черток

# СТОП-КАДРЫ

**Очерки о советском кино**

**Overseas Publications Interchange Ltd**

**London 1988**

**Semen Chertok: STOP-KADRY. Ocherki o sovetskom kino.**

**First Russian edition published in 1988  
by Overseas Publications Interchange Ltd  
8 Queen Anne's Gardens, London W4 1TU, England**

**Copyright © Semen Chertok, 1988  
Copyright © Russian edition Overseas Publications Interchange Ltd, 1988**

**All rights reserved**

**No part of this publication may be reproduced,  
in any form or by any means, without permission.**

**ISBN 1 870128 50 8**

**Cover design by Andrzej Krauze**

**Printed in Israel**

## ”ОНИ” и ”МЫ”

Это первая книга о советском кино, выходящая на Западе на русском языке. Впрочем, и на других языках о нем тоже почти не пишут, потому что на западных экранах почти нет советских фильмов: лишь редкие из них могут конкурировать с мировым кинематографом.

Роберт Кайзер в книге ”Россия: власть и народ” (1979) объясняет причину: ”Советский Союз производит слишком мало добротной пропаганды, потому что руководителям страны не хватает тонкости, их запросы куда более элементарны”. Р.Кайзер замечает, что большинство советской экранной продукции — эквивалент бульварного чтива: наивные приключения, военная героика, воспевание подвигов нефтяников или строительных бригад. Кинематограф соответствует безжизненным реалистическим панорамам и топорным портретам в живописи, написанным так, как будто их авторы жили сто лет назад. Степень его отсталости и художественной малозначительности трудно преувеличить. Но хотя западный кинематограф несравненно профессиональнее, и в нем тривиальности и пошлости хоть отбавляй, однако они истекают из коммерческой зависимости от обывательских вкусов, а в СССР отражают вкус власть предержащих, для которых на первом месте стоит не художественная, а бюрократическая ценность. Ленин назвал кинематограф важнейшим из искусств — в том смысле, что он служит наиболее всеобъемлющим средством идеологического подавления зрителей, создания массовых стереотипов поведения и послушания. Эту цель не изменила хрущевская ”оттепель” и не отменила гор-

бачевская "перестройка": кинематограф в СССР остался монополизированным и идеологизированным.

Предлагаемый вниманию читателей сборник статей о советском кино, написанных в свободном мире и уже опубликованных в русской периодике, не научное исследование, не история, а только фрагменты, стоп-кадры, связанные с фильмами и людьми, которые их делают. Когда-нибудь то, о чем они рассказывают, — само понятие советского кино, — станет такой же историей, как фашистское кино в Италии или нацистское в Германии, помогающие потомкам понять и почувствовать ушедшее страшное время. Чтобы лучше понять время коммунизма в России, будут устраиваться и ретроспективы советского кино, в которые войдут и ленты, чьим авторам не придется стыдиться: такие ленты появлялись, как только ослабевало давление бюрократического режима. К тому времени накопившийся творческий потенциал и тоска по свободе, как это случилось с послевоенным итальянским и немецким кинематографом, подарят миру великие фильмы, достойные живущих на территории СССР народов.

\* \* \*

До отъезда в Израиль оставалось два дня. Укладывались последние чемоданы и доставались продукты для последних проводов. Раздался телефонный звонок и знакомый голос:

— Узнали, что ты уезжаешь. Ждем тебя в гостинице "Москва" пообедать на прощанье. Стол накрыт, бери такси.

...Меня встретили в вестибюле три депутата Верховного Совета союзной республики в почти одинаковых костюмах с красно-голубыми флажками-значками на лацканах пиджаков: председатель республиканского Госкино, директор киностудии и секретарь республиканского Союза кинематографистов. Поднялись в номер.

В первом тосте мне пожелали счастливого отъезда, потом прилета, затем устройства, пили за мою семью, за остающихся, за нашу дружбу и за кино, благодаря которому мы

подружились. Председатель Госкино сказал: "Если бы наша республика находилась в Израиле, я бы тоже уехал". Директор студии опасливо посмотрел на телефон и громко произнес: "Об одном тебя просим — служи своей новой родине верно, но и старую не продавай. И великую нашу партию помни — ей мы всем обязаны". Председатель Госкино подмигнул, режиссер толкнул меня локтем, а директор студии наступил под столом на ногу, давая понять, что все это говорится "для них". И я подумал, что на протяжении всех семнадцати лет, что работал в кино, слышал эти слова: "мы" и "они". Даже самые высокопоставленные чиновники, от слова которых зависела судьба фильма, спрашивали: "Примут ли *они* фильм?", "Как *они* решат?"

Конец обеда не помню, но помню, что и на прощание говорил с людьми, живущими по-орвелловскому закону двоямыслия и не скрывающими этого. Таковы правила игры в государственном кинематографе.

...Советский кинословарь сообщает: "В Германии с момента захвата власти национал-социалистами (1933) кино было превращено в орудие фашистской пропаганды". В 1935 году Гитлер и Геббельс организовали Управление кинематографии во главе с Фрицем Хиплером: оно распорядилось огромными денежными средствами, всякая частная деятельность в области кинематографии была прекращена, все киноустановки национализированы, фильмы снимались лишь с разрешения этого управления. Но нацисты только повторили советскую модель: коммунисты сделали кино государственным и централизованным в 1919 году. С тех пор и по сегодняшний день Госкино помещается в доме № 7 по Малому Гнездиновскому переулку в центре Москвы, принадлежавшем до революции миллионеру Лианозову. Тогда особняк был двухэтажным, потом его надстроили, а в 70-е годы пристроили еще один корпус — растущий бюрократизм государственной кинематографической машины требует все новых кабинетов для чиновников. В каждой республике есть свое Госкино и свои студии — художественных и документальных



фильмов. Автономным республикам иметь национальную кинематографию не положено. Как только какая-нибудь из них превращается из союзной в автономную (Карелия), она лишается права на собственный кинематограф. Бывшая автономная, ставшая республиканской (Молдавия), приобретает его. Возглавляют Госкино проверенные партийцы. При мне ими были генерал-майор госбезопасности А. Романов — крайне невежественный и очень злой. Его сменил примерно такой же грамотности партийный функционер Ф. Ермаш, откровенно говоривший, что в искусстве ничего не понимает и им не интересуется и оценивает фильмы с политической точки зрения. Республиканскими Госкино ведают бесы помельче. Одного из них я спросил, кем он работал раньше. Оказалось — директором банно-прачечного треста. С удовлетворением отметил, что по его инициативе ввели специальной формы шайки с надписью "для помыва ног".

Партия и КГБ, используя выражение Герцена, расположились в кино как армия в оккупированной стране. Необходимым они признают лишь то, что отвечает прямому государственно-партийному требованию. Главнейшее из них — отражение текущих политических требований, самых последних постановлений. А так как кинопроизводство в СССР отсталое и медлительное, а сценарии и фильмы утверждаются долго, они не успевают за директивами и шараханьем из стороны в сторону. И из-за этого кладутся на полку. Стало опасным даже представлять с экрана вождей и их "задушевные речи". М. Хуциев, чтобы спасти разгромленную Хрущевым "Заставу Ильича", заставил героев участвовать в первомайской демонстрации и проходить по Красной площади мимо трибуны, на которой стоит Хрущев. Но Хрущева неожиданно сместили, и фильм пришлось послать на новую "доработку". Почти так же опасно выполнять требования агитпропа о показе "врагов". Экран требует конкретности, и "коварные замыслы империалистов" должны предстать в зримом облике. Дело не только в том, что он меняется: американцы, китайцы, западные немцы, южные корейцы или вьет-

намцы. Дело в том, что режим боится подлинного экранного облика "врага" — американских морских пехотинцев, солдат НАТО, Армию Обороны Израиля или афганских повстанцев — и не решается исказить его. В фильме А. Тарковского "Зеркало" для показа китайских солдат была использована хроника. И все же в конечном счете советская власть получает от кино то, в чем она в тот или иной момент нуждается: покорителей Арктики или целины, зажиточных колхозников или "славных представителей рабочего класса".

Нужные режиму фильмы тиражируются во многих тысячах копий и широко рекламируются монополизированной печатью. В зависимости от его потребностей меняется трактовка исторических фигур и самих марксистских постулатов. Цари, представавшие с экрана "эксплуататорами", все больше становятся похожими на нынешних государственных мужей и "отцов народа", реабилитируются даже самые жестокие из них — Петр Первый, Иван Грозный; это подчеркивает историческую связь и устрашает народ. Религия на экране была исключительно "опиумом для народа". После того, как государство нового типа стало выдавать себя за наследника и продолжателя национальной истории, в кино появились даже иконы и церкви — в том объеме, в каком они подчеркивают эту преемственность. В московской патриархии появилась должность консультанта по кино — потребности кинематографистов увеличивались.

Если задача исторических сюжетов — фальсифицировать прошлое, то современных — двойка: военных — внушить чувство ненависти к врагу (к 40-летию победы начальник отдела кино Главного политического управления советской армии напечатал в журнале "Искусство кино" статью, в которой сообщил цифру, показывающую роль кинематографа в идеологической обработке людей и "создании нового человека": за два года срочной службы солдат обязан посмотреть двести кино- и сто телефильмов), мирных — убедить зрителей во всеобщем энтузиазме и воспеть труд — дело чести, славы, доблести и героизма.

Неукоснительные на протяжении всей советской власти требования режима к кино каждые несколько лет подтверждаются очередным постановлением ЦК КПСС "О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии". Эти меры диктуются страхом перед тем, что на экране может появиться правда, что какой-нибудь художник всерьез займется изучением действительности. Поэтому пропаганда подняла на щит далекий от реальности "трудовой" фильм сценариста А.Гельмана и режиссера С.Микаэляна "Премия", где хорошее борется с отличным: бригада строителей отказывается от премии, считая, что она выписана незаслуженно.

Задача фильмов — заставить зрителей или, по крайней мере, большинство из них, принять нереальное, выдуманное и абсурдное за действительное или хотя бы вероятное. По определению А.Безансона, "силой навязать людям ирреальность и получить всеобщее признание в верноподданнических чувствах". Экранные герои внушают публике, что советская власть даровала им свободу и зажиточную жизнь, а бездуховный капиталистический мир не дал своим гражданам ни того, ни другого. При этом не имеет никакого значения, что любой зритель живет в своей квартире по милицеевской "прописке" и без разрешения не может ни переехать в другой город, ни устроиться там на работу, что билет в кино — одна из немногих доступных ему без долгого стояния в очередях покупок. Но чтобы экранная ирреальность не обернулась в свою противоположность, существуют писанные и неписанные киноправила, которые запрещают анализировать устои системы, механизм власти, говорить о подлинных трагедиях и драмах времени, о голоде, разрухе, о жертвах террора предыдущих десятилетий и об еще живых лагерниках. Правда, уголовный лагерь стал появляться на экране, но в фильмах В.Шукшина "Калина красная" и Э.Рязанова "Вокзал для двоих" он выглядит такой же фантазмагорией, как и все, чему экран придает лишь видимость реальности.

Недостатки строго дозированы и регламентированы — это "родимые пятна" капитализма. Экранная жизнь с ее ка-

зенной ложью и шаблонными сюжетами выражает, скорее, представления режима о том, какой он хотел бы видеть действительность. Хрущев рассказывал югославскому дипломату, что Сталин в последние годы получал сведения о России и мире из специально создававшихся для него фильмов. Нынешние вожди, вероятно, лучше представляют себе реальность, но режим по-прежнему рисует свой кинопортрет красками радужными и мажорными. Партия требует "жизнеутверждающего кино", вселяющего в людей бодрость и веру. Хотя для бюрократов и для советских людей, в конце концов, не так важно, верят ли им, гораздо важнее, чтобы им подчинялись, чтобы 280 миллионов ощущали непобедимость власти, ее силу, безнадежность борьбы с ней и вели себя соответственно предложенной им экранной модели, внушаемой зрителям с детства. В этом смысле кинематограф стоит в том же ряду средств интеллектуального террора, что и книги, учебники, газеты, плакаты, лекции, официальная живопись, театр, массовая музыка, помогающие созданию "нового человека" — покорного исполнителя чужой воли, преобразованию людей и страны на тот лад, которого хотел Ленин и продолжатели его дела.

Но, требуя от зрителей единообразия в поведении и мыслях, кино само становится однообразным — монотонным, дидактическим, отсталым по форме. Из него уходят фантазия, выдумка, вольность, игра воображения, недосказанность, оставляющие простор для размышлений, — все, что делает кинозрелище искусством. Чиновничий аппарат с подозрением относится к каждому яркому фильму, справедливо видя в индивидуальной манере автора, в неповторимости его стиля стремление разрушить ирреальную оболочку, подкоп под власть номенклатуры. А если прибавить к этому самодовольство и трусость советских бюрократов, их низкий культурный уровень и неразвитый вкус, то яснее станет происхождение эстетики "светлой красоты", "цельного и ясного характера", "доходчивости", "исторического оптимизма". Человеческое слово в этих фильмах сменила напыщенная,

многозначительная, лишенная живого чувства речь манекенов, лишь переводящая в кинематографический ряд советский "суконный" язык. Большинство советских фильмов начисто лишены грации, естественности, простоты — того, что так привлекает советских зрителей в западных кинофильмах: даже заурядная западная коммерческая кинопродукция делается свободными людьми не по заказу государства — без амбициозной задачи "воспитать нового человека, сознательного строителя коммунистического общества". Тягучее бездействие, бездарные сцены, бессмысленные слова превращают просмотр большинства советских фильмов в пытку.

Советские вожди всегда отличались неразвитым вкусом и самым важным в искусстве считали "правильную идеологию". Первые из них воспитывались на передвижниках и совершенно не принимали новые формы в литературе и искусстве. Но "основоположник" хотя бы кончил классическую гимназию и Казанский университет и готовился в присяжные поверенные. Эстетический уровень преемников еще ниже, а придворное искусство рассчитано прежде всего на их вкус. Социалистический реализм и начался, в сущности, в кино, опередив живопись, театр, архитектуру и литературу.

В мире кино постоянно происходят открытия, появляются разнообразные традиции, мимо которых советское кино проходит. Все новое в нем под запретом. Когда-то им был итальянский неореализм, потом французская "новая волна", позже чешская, теперь "параллельное кино" бразильцев во главе с Глаубером Роша, творчество которого в СССР под запретом, и с ним не знакомы даже профессионалы. Полузапрещены самые талантливые кинематографисты Восточной Европы — поляк Анджей Вайда, венгр Миклош Янчо, не говоря уже об эмигрировавших чешских или ставящих свои фильмы на Западе югославских режиссерах. Попытки отойти от канонов называются в очередных постановлениях ЦК КПСС по кино "некритическим заимствованием приемов зарубежного кинематографа, чуждых духу искусства социали-

стического реализма". А "новыми вехами" в развитии кино объявляется очередное идеологическое кинопойло, сваренное по заданию агитпропа.

Важная часть идеологического аппарата — студии документальных фильмов, выдающие фальшивое изображение за подлинный документ. Эти студии с первых лет советской власти выполняют прямые политические задания: здесь высмеивали религию до того, как стали приручать ее, издевались над священниками, объявляли шпионами и диверсантами арестованных Сталиным "врагов народа" и воспевали "победы" советской власти — индустриализацию, коллективизацию, войны, Беломоро-Балтийский канал, освоение целины, уничтожение природы и другие "подвиги" режима. Документальный экран — его витрина, через которую не видны пустые полки.

На самих студиях фальсификация не скрывается — она называется "партийным истолкованием материала": документалисты считают ее частью своего ремесла. Это кино, в котором инсценировка подменяет репортаж, высокопарный текст — живое слово, лозунги — мысль, стандартные приемы — образные ассоциации и монтажные сопоставления, ложь — правду. В этом причина того, что по размаху производства документальных лент СССР стоит на первом месте в мире: 25 киностудий, 100 корреспондентских пунктов, 30 полнометражных картин в год, 350 короткометражных, 1500 киножурналов. Тон задает Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ), которая могла бы написать на своем фронтоне все три лозунга орвелловского Министерства Правды: "Война — это мир", "Свобода — это рабство", "Невежество — это сила".

У фильма Э.Климова "Агония" был эпиграф, снятый по требованию цензуры: "Страна сильных социальных контрастов, в которой бюрократия и цензура всемогущи и где попирают права человека".

Февральская революция 1917 года упразднила цензуру. Октябрьская ее восстановила — цензуру ввели на десятый

день после переворота. Ленин боялся "лент контрреволюционных" и требовал "непременной цензуры Наркомпроса". Сегодня помимо общей существует и специальная цензура — Отдел контроля за кинорепертуаром Управления по кинофикации и кинопрокату Госкино СССР. Без его "разрешительного удостоверения" не может показываться ни одна картина. Отдел находится на студии "Мосфильм" в комнате за железными дверями и засовами, опечатываемыми в нерабочее время сургучными печатями.

Я познакомился с цензурой так. В ежегоднике кино "Экран", который я составлял и редактировал, шла рецензия на фильм режиссера Отара Иоселиани "Жил певчий дрозд", написанная Виктором Некрасовым. Книга находилась в производстве долго, за это время обострился конфликт писателя с властями. В день, когда 50-тысячный тираж вывезли с полиграфкомбината в городе Калинин на книжный склад, цензор издательства "Искусство" услышал по "Голосу Америки", что у Некрасова в квартире КГБ сделал обыск. И вспомнив, что незадолго до этого подписал сборник с его статьей, снял свою визу.

Совещание в кабинете директора издательства длилось три часа. Решили командировать из Москвы в Калинин всех свободных сотрудников, чтобы выдрать из готового тиража статью опального рецензента и перенумеровать страницы. В первый день удалось искромсать восемь тысяч экземпляров. Собирались назавтра продолжить работу, но вечером телевидение показало старый фильм режиссера А. Иванова "Солдаты", и на голубом экране ясно читался титр: "По повести лауреата Государственной премии СССР Виктора Некрасова "В окопах Сталинграда". Это позволило издательскому цензору снять с себя ответственность, поскольку телевизионному виднее, и заново завизировать книгу. У директора еще раз посоветовались и решили: срочно командировать сотрудников в Калинин, чтобы до вечера погрузить в машины и вывезти со склада весь тираж — неровен час... Так и случилось: тираж развезли по книжным магазинам и быстро продали —

сборник пользовался популярностью — а через день узнали, что фильм показали по телевидению по ошибке, по недосмотру другого цензора, в тот день "Голоса Америки" не слушавшего, а официальные указания пришли чуть позже.

Не разрешить публиковать рецензию Некрасова просто — он попал в списки запрещенных авторов. Да и в большинстве других случаев печатное слово понятно с первого взгляда, даже когда оно двусмысленно. Цензору, оценивающему фильм, труднее. Ни одному из них точно не удалось сформулировать претензии к фильмам Иоселиани: неторопливым, мудрым, внешне спокойным и внутренне взрывчатым. Каждый из них проходит десятки обсуждений, собирает столько же заключений, получает бесчисленное число справок, а потом безо всяких объяснений годами не выпускается на экраны. Как выразить недовольство такими картинами в запретительных формулах, основанных на параграфах инструкций? В них ничего не говорится об иронии постановщика, его нежности, насмешке, грусти, независимости его взгляда.

Чувство цензуры, границ дозволенного, выработало особый стиль, особую эстетику кино — нарочитую недоговоренность, которую представляется досказать зрителю, изящное умение в цензурной форме выразить нецензурные мысли. В такой стилистике сняты "Тридцать три" и "Афоня" Г. Даниелии — одного из самых одаренных комедиографов советского и мирового кино, "Июльский дождь" М. Хуциева, "Человек идет за солнцем" и "До свидания, мальчики" М. Калика, "Пастораль" О. Иоселиани... Это и есть та доступная советскому кинематографисту мера сопротивления, которая спасает его от разложения, позволяет остаться не только художником, но и человеком.

Все это и потребовало своей, ведомственной цензуры, понимающей, что кино действует на зрителей системой образов, в которой главное — изображение, что неугодные властям настроения и мысли могут быть выражены и при стерильной цензурности текста. Режиссер М. Донской сетовал на то, что из его очередного фильма о Ленине "Надежда" надсмотрщи-



ки от кино приказали вырезать самые красивые кадры — предгорий Саян, где Ленин отбывал ссылку. И объяснили: "Место ссылки любого человека должно пугать". Многоопытный Донской понял: дело не в Ленине, а в зрителях картины, и вырезал лучшие ее кадры.

Формально разрешение выпустить картину дается отделом контроля за кинорепертуаром, но до этого на всех стадиях создания — от авторской заявки до сдачи на копировальную фабрику — принимается киноцензорскими инстанциями. На вершине пирамиды отдел культуры ЦК КПСС, КГБ СССР и Госкино СССР. А вся централизованная структура Госкино — это прежде всего аппарат цензуры. В каждой республике есть киностудия, где цензоров больше, чем режиссеров. Над студией — республиканский комитет по делам кинематографии со своим цензорским аппаратом. Все они подчиняются и высшим республиканским партийным и государственным инстанциям, и Госкино СССР. Ни одна из "независимых" республик не вправе выпустить свою картину на собственные экраны без "разрешительного удостоверения" союзного отдела контроля за кинорепертуаром. Госкино в первую очередь состоит из аппарата цензоров или, как их называют в кино, "редакторов". На эту особенность советской цензуры обратила внимание Н.Мандельштам: "У нас ведь не цензура выхолащивает книгу — ей принадлежат лишь последние штрихи, а редактор, который со всем вниманием вгрызается в текст и перекусывает каждую ниточку".

Аппарат ведомственной цензуры сложный, многоступенчатый и построен так, чтобы каждая сценарная заявка, либретто, снятый материал, смонтированные куски и все варианты фильма прошли несколько десятков цензорских инстанций, каждая из которых ищет в картине идеологические недостатки, изъяны, упущения, недосмотры, а то и провокации. И каждая хочет быть бдительнее всех остальных. Они постоянно вмешиваются в работу съемочной группы, исправляют реплики и сюжетные ходы, меняют характеры персонажей и мотивировки их поступков, заставляют переозвучивать

диалоги, переснимать сцены, переписывать эпизоды, вырезать готовые куски, заменять свежие слова стертыми и казенными, а сложные мысли плоскими. В очень малой степени интересуют редакторов-цензоров всех рангов художественные достоинства или недостатки произведения — лишь в такой степени, в какой за ними может скрываться не сразу заметный подвох: за профессиональную слабость или творческую беспомощность фильма отвечают авторы, за идеологические упущения — редакторы. Как сторожевые псы, они натасканы на то, чтобы заметить в фильме невидимый простым глазом идеологический изъян — тонкие намеки, прозрачные эвфемизмы, нежелательные ассоциации, ненужные параллели, опасные реплики, несовместимые с установками только что прошедшего или готовящегося пленума ЦК.

Директор киевской студии рассвирепел, увидев в ординарной ленте о колхозной жизни золотистые подсолнухи на фоне голубого неба — решил, что таким способом пропагандируется "жовто-блакитный" (желто-голубой) флаг независимой Украины. М.Донскому не позволили снять фильм о Шаляпине — незачем затрагивать тему эмиграции. Сценаристу М.Хейфецу и режиссеру Л.Менакеру — поставить фильм о цензоре прошлого века Клеточникове — зачем привлекать внимание к институту цензуры. В.Строевой закрыли фильм о Герцене — стоит ли напоминать о "Колоколе". В сценарии была сцена: царь хохочет до упаду, когда шеф жандармов предлагает арестовать автора за противоправительственную книгу: арестовать за книгу?.. Ха-ха-ха! Ну, как же это возможно?!

Еще строже цензура к теме современной. Особенно, когда в ней нарушаются негласные запреты. К ним относится еврейская тема. Еврей на советском экране — табу. Параграфами цензорских инструкций это не запрещено, но фактически почти невозможно. Режиссер киностудии "Ленфильм" Соломон Шустер поставил картину "День приема по личным вопросам", действие которой происходит в научно-исследовательском институте. Один из персонажей, далеко не глав-

ный, был евреем. Это следовало из его внешнего облика, имени, фамилии, манеры поведения и даже легкого акцента. Скромный работающий инженер, он в нужную минуту вспомнил о том, что техническая проблема, над решением которой бился институт, уже однажды встречалась в практике, и сумел найти в архиве соответствующую документацию. Сам факт появления на экране еврея, да еще показанного с явной авторской симпатией, вызвал бурю негодования в ленинградских партийных инстанциях. Дело режиссера Шустера долго мусолилось и обсуждалось на бюро обкома. На заключительное заседание пригласили руководство студии и режиссера. С.Шустера обвинили в сионизме, а дирекцию и партийную организацию — в потере идеологической бдительности. Постановщику пришлось оправдываться тем, что он для Ленинграда человек не случайный — его предки имели право жительства в Петербурге на протяжении трех поколений, что можно легко проверить по надгробным памятникам на еврейском кладбище. (О том, что дед был купцом первой гильдии и что в первом ряду хоральной синагоги осталась медная табличка "Место Шустера", режиссер из скромности не рассказал.)

Шустера в конце концов оставили в покое, но фильм положили "на полку". Госкино вынуждено было защищать честь своего мундира, ибо обвинение в сионизме косвенно падало и на председателя комитета Ф.Ермаша, и на других антисемитов, управляющих кинематографией. После долгих споров, препирательств и разбирательств вынесли соломоново решение: фильм на экраны выпустить, но еврейского персонажа переименовать в Ивана Ивановича, а его реплики перетонировать, чтобы из них улетучился всякий еврейский акцент. Так единственный за многие годы еврейский персонаж на советском экране, человек симпатичный и приятный, вдруг заговорил с экрана не своим голосом и приобрел явно не соответствующие его внешнему облику имя и отчество. Зато была соблюдена чистота идеологии: советских зрителей избавили от необходимости видеть на экране еврея.

Когда в 1966 году драматург Л.Трауберг написал для режиссера И.Хейфеца сценарий фильма "Тевье-молочник" по Шолом-Алейхему, отдел культуры ЦК КПСС запретил постановку. Номенклатура не хотела видеть на экране мудрого, неунывающего и нестигаемого Тевье, ушедший еврейский быт — ярмарки, театрики, свадьбы, детские игры, ее возмутило, что еврейского персонажа предложил сыграть популярный русский актер Юрий Толубзев.

В том же году пришло указание закрыть уже в подготовительном периоде картину М.Калика "Король Матиуш и старый доктор" — о Януше Корчаке, польском педагоге, погибшем вместе с воспитанниками в лагере смерти во время Второй мировой войны. В 1967 году был запрещен снятый А.Аскольдовым фильм "Комиссар", действие которого происходит во время гражданской войны на Украине: во время отступления красных семья еврея-жестянщика приютила и спасла беременную комиссаршу. Режиссера объявили профессионально непригодным, исключили из партии и уволили с работы. Подлинная причина, как всегда, не называлась. После этого режиссер не работал и жил на иждивении жены. Когда в 1987 году картина была реабилитирована, Аскольдов сказал: "Двадцать лет мой фильм находился в тюрьме. За это время и мое горячее кончилось".

Цензорам куда спокойнее, когда они принимают детские фильмы, экранизации легенд, произведения классики или же исторические ленты. Но лишь до тех пор, пока в детских столкновениях не отражаются конфликты взрослых людей, убогость советского быта и атмосфера моральной приниженности, в которой живут и дети, и отцы. Талантливый детский фильм режиссера и актера Роланда Быкова "Айболит-66" долго не выходил на экраны — на всех уровнях цензорской лестницы обсуждалась строчка из детской песенки: "Нормальные герои всегда идут в обход". А когда авторы экранизаций и исторических лент через другую эпоху рассказывают правду о своем времени, их обвиняют в "осовременивании" событий прошлого. Это тяжкое обвинение. По нему были

положены "на полку" прекрасные экранизации — "Скверный анекдот" А.Алова и В.Наумова по Достоевскому и "Лес" В.Мотыля по А.Островскому.

Цензура прибегает к еще одному способу разлучить зрителя с фильмом. Формально ему дают "разрешительное удостоверение", а авторам вознаграждение, но выпускают незначительным тиражом на короткое время в окраинных кинотеатрах. В свое время так было с "Балладой о солдате" Г.Чухрая, пока она не пробила себе путь в большой, в том числе и мировой, прокат. Так поступили с "Дневными звездами" И.Таланкина, с "Историей Аси Клячиной, которая не вышла замуж, потому что гордая была" А.Михалкова-Кончаловского — фильмами новаторскими и честными. "Ася Клячина" снималась в приволжском селе с участием крестьян, одетых в свою обычную одежду. Это вызвало гнев Горьковского обкома партии, на территории которого находится село. Зрителям картину так и не показали, хотя формально приняли. Конечно, не только из-за одежды: в ней было много жизненной достоверности. То же самое произошло с картиной "Путешествие" по трем новеллам В.Аксенова — "На пути к луне" (режиссер Д.Фирсова), "Завтраки 43-го года" (режиссер И.Туманян), "Папа, сложи" (режиссер И.Селезнева). Как написал мне В.Аксенов, "запрещен фильм не был, но засунут на третьи экраны и самым жалким образом тиражирован".

Молодой режиссер Б.Фрумин, уехавший на Запад, рассказывал в письме, как была запрещена его лента "Ошибки юности": "Ее положили "на полку" по двум причинам. Во-первых, советская действительность была показана слишком реалистично: в фильме — пьянство и мордобой. В деревне сельская молодежь танцует западные танцы, на сибирской новостройке — пьянство и мордобой и тяжелый труд, в Ленинграде — засилье мошенников и спекулянтов (герой развозит импортную мебель) плюс пьянство и мордобой. Во-вторых, герой картины борется, но не активно, а во многих случаях мирится с действительностью. В дополнение он со-

вершает ошибки юности: в армии дерется в казарме и не хочет оставаться в деревне, а уезжает в Сибирь в погоне за "длинным рублем", влюбляется в женщину, которая старше его, затем не хочет признавать ребенка, в Ленинграде женится на официантке, которую не любит, и зарабатывает себе на жизнь, деля "левые" деньги. Герой из образцового сержанта превращается в загнанного, одинокого шоферюгу. Герой "Ошибок юности" был вариантом шукшинских героев с той разницей, что ожесточившийся Шукшин появился в картине "Калина красная" в роли уголовного. Загнанный уголовник вышел на экраны. Загнанный молодой современник пошел "на полку". "Ошибки юности" были обречены с самого начала".

И, само собой разумеется, с экранов сняты фильмы тех, кто не выдержали двусмысленности своего положения и эмигрировали, как в гитлеровское время не показывались картины бежавших в США Фрица Ланга и других немецких постановщиков. Новое поколение советских зрителей незнакомо с их творчеством. В.Аксенов в том же письме пишет: "Запрещен был мой последний советский фильм, снятый по оригинальному сценарию – "Когда безумствует мечта" (режиссер Ю.Горковенко. 1979). Это была музыкальная комедия (композитор Г.Гладков) о первых русских авиаторах (С.-Петербург, 1913). Снималось целое созвездие актеров (Басов, Быков, Карачанцев, Боярский, Анофриев, Ливанов и даже старик Филиппов). Премьера в Доме кино прошла на "ура", прокат заказал огромное количество копий, но тут разразился скандал с "Метрополем", и все рухнуло. Я написал генеральному директору "Мосфильма" Н.Сизову письмо и предложил снять свое имя, чтобы из-за таких пустяков, как имя сценариста, не лишать народ удовольствия, а казну денег. Ответа не было, конечно, и фильм лежит "на полке" с того времени, если не смыт. По подсчетам мосфильмовских экономистов, казна лишилась 40 миллионов рублей, однако чекист В.Беляев (главный редактор "Мосфильма") сказал: "Мы лучше новый танк не построим, чем пустим этот фильм".

Подозреваю, что танк они все-таки построили”. Сомнений в этом нет, но Беляев не ошибся в главном — примате идеологии над экономикой.

Старшее поколение кинематографистов уверяет, что при Сталине было и проще, и труднее. Он сам был верховным цензором, смотрел каждый фильм, благо число их не превышало его зрительские потребности, высказывал свое мнение, распоряжался, кого посадить, кого отстранить, кого наградить. Все знали его вкус и пытались ему угодить. Чем режиссер талантливее, тем делать это оказывалось труднее, поскольку вкус у хозяина был примитивным и неразвитым. И как ни хохульствовали Эйзенштейн, Довженко, Вертов, Пудовкин, Сталина раздражала сложность монтажа их картин, многозначность кадра, не понятная ему символика. Он требовал для себя и своих подданных ”простоты и ясности”. Посмотрев вполне верноподданническую и лживую картину С.Юткевича ”Яков Свердлов”, Сталин приказал перемонтировать ее эпизоды в хронологическом порядке, чтобы было понятнее.

В начале 30-х годов сталинские подручные еще сами приезжали на Гнезниковский и принимали фильмы вместе с редакторами Госкино. Слово гостей было последним: чаще всего оно губило картину, но иногда и спасало. Так было с ”Чапаевым” братьев Васильевых, не сошедшим с экранов до сих пор, но превратившимся из ”революционной драмы” в киносказку для детей. Для своего времени картина была необычная и даже смелая: белые в ней — не примитивные злодеи, а идейные и смелые враги, а главный герой — малограмотный и от марксизма очень далекий человек и в финале не побеждает, а погибает.

Тогдашний руководитель кино Б.Шумяцкий позвонил на ”Ленфильм” и предупредил, что принимать картину будет сам Буденный. Самоучка, как и Чапаев, унтер-офицер и вахмистр во время Первой мировой войны, в гражданскую Буденный возглавлял конницу красных, и в 1934 году, когда снимали ”Чапаева”, занимал не слишком большой пост инс-

пектора кавалерии, но входил во ВЦИК и в сталинское окружение. Поэтому его оценка считалась окончательной. Шумяцкий, видевший материал, боялся за одну сцену и приказал ее вырезать — атака каппелевцев, один из лучших эпизодов: офицерская добровольческая часть полковника В.О.Капеля идет на чапаевскую позицию под пулеметным огнем в полный рост, в четком строю, с развернутым знаменем, под барабанный бой, оставляя трупы, но не кланяясь пулям и не меняя шага. Справа — офицер в исполнении Г.Васильева. Психическая атака не боящихся смерти офицеров вносит в ряды красноармейцев растерянность. "Красиво идут", — говорит один из них, забыв, что нужно стрелять. "Интеллигенция", — отвечает другой, открыв рот от изумления.

Г. и С. Васильевы рискнули — приехали в Москву утром и сидели на вокзале до последнего момента на коробках с пленками, чтобы отдать их механику впритык, когда будет не до расспросов. Коробку с "психической атакой" отдали вместе с другими. Просмотр кончился гробовым молчанием, которое прервал Буденный: "Как идут, черти, как идут!" — и пошел пожимать руки авторам. Эта сцена понравилась ему больше всех. Шумяцкий тоже принимал похвалы. С тех пор под защитой Буденного критики отмечали в фильме "правдивое изображение белогвардейцев".

Но с тех пор система приемки картин усовершенствовалась: на самой вершине пирамиды цензорского аппарата теперь "дачи". Так в Госкино называют зимние и летние особняки членов Политбюро, куда посылают на просмотры свежие ленты. Для этого в Госкино создан "спецотдел", отвечающий за кинообслуживание советских вождей и других "специальных" инстанций: на досуге высшая номенклатура с женами решает судьбы фильмов и авторов. Посмотрев чудовищный по нелепости и лживости фильм Г.Натансона о А.М.Коллонтай "Посол Советского Союза", тогдашний советский президент Н.Подгорный распорядился немедленно предоставить режиссеру пятикомнатную квартиру в центре Москвы. В письме мне писатель и сценарист Г.Владимов рассказыва-



ет, как принимался фильм, поставленный В. Ордынским по его повести "Большая руда": "Фильм был закончен в октябре 1964 года и "повезен" на Пицунду (дачи членов Политбюро в Абхазии. — С. Ч.) — показать отдохнувшему там Н. С. Хрущеву. Никите Сергеевичу понравилось, но он просил создателей уточнить, что герой (Пронякин) умирает за идею, а не за "трешку". Так нам передали слова "царя Никиты", и мы взяли "уточнять". Успели отснять эпизод с В. Никулиным ("начальник карьера"), говорящим подходящие слова и отрывающим фото Пронякина с водительского удостоверения, после чего следует взрыв. Тут узнали, что Никиту сняли. Однако на студию приехала специальная комиссия проверять, правомерна ли была критика Н. С. Хрущева. Как ни странно, критические замечания признали правильными, но больше от нас ничего не потребовали, удовлетворившись вышеописанным эпизодом. Таким образом, указания по "Большой руде" были последним распоряжением Н. С. Хрущева в его политической карьере".

Кинематографистам известна лишь надводная часть цензурского айсберга: в конце концов, никто из них не присутствовал на закрытых совещаниях и во время разговоров по правительственной вертушке. Судьбы кино решаются за семью печатями, и его подлинная история секретна. И хотя каждая советская эпоха сваливает все непотребства режима на предыдущую, она их наследница и продолжательница. Поэтому, когда в феврале 1981 года умер сталинский министр кино (с 1939-го по 1953 год) И. Большаков, КГБ тут же увез и опечатал его архив.

Среди деятелей искусства положение кинематографистов самое трудное. Есть поэзия казенная и эмигрантская, живопись официальная и нонконформистская, музыка исполняемая и расходящаяся в самиздатовских записях. Но кинорежиссер не может писать "в стол". Он работает на средства государства, под его контролем и наблюдением, но не в состоянии позволить себе роскошь молчания. Поэтому кинематограф полон неосуществленных планов, непоставленных фил.

мов, несбывшихся надежд. Одни под гнетом власти роковой снимают, что приказывают, лишь бы не остаться без работы, других купили и развратили, третьи лавируют: примиряются с действительностью, но не полностью, сдаются, но не до конца. Но за право на работу приходится платить слишком большой ценой. Эта цена — превращение из художника в служащего, в чиновника, в прихлебателя режима. В советской кинематографии такая же атмосфера чиновничества, привилегий, доносивших, слежки, страха, лицемерия и сиюминутной выгоды, что и в любом советском учреждении. Никто в кино не позволяет себе серьезных и откровенных бесед с коллегами, несогласованных мыслей, вольных суждений, разве только с очень близкими друзьями. Лишь единицам удалось сохранить внутреннюю свободу, индивидуальность, стиль, личность. Режиссеры легко взаимозаменяемы — система быстро обезличивает их.

История советского кино — это история несостоявшихся судеб и сломанных биографий. Ставшие в нем держимордами и погромщиками Донской и Герасимов начинали как талантливые художники — Герасимов, в частности, был одаренным актером. Кончившие карьеру ординарными социалистическими реалистами Роом и Райзман вступили в кинематограф свежими и новаторскими фильмами "Третья Мещанская" и "Круг". Всемирно известный киноэкспериментатор Кулешов перестал вообще ставить фильмы после бездарных "Клятва Тимура", "Мы с Урала" и "Сибиряков" — фильма о том, как школьники сибирского села нашли трубку Сталина...

Не все сдавались без борьбы, хотя каждый вел ее по-своему. Не все кичатся своим рабством — многие отдают себе отчет в том, что требуют "они", как и в цене, которую приходится платить художникам за право работать. Время научило их служить власти, но не научило любить ее. Отсюда двойная жизнь, двойной язык, великое искусство произносить партийные фразы и держать фигу в кармане, зачитывать на собраниях верноподданнические речи и в перерыве заливать их водкой в буфете. Коллега, только что в студийном коридоре

доре с пеной у рта говоривший о "них", выходит на трибуну, чтобы продемонстрировать официальное благочестие и участвовать в борьбе за власть и положение в кинематографе, за премии, привилегии, деньги, славу, начальственные похвалы. Власть расплачивается постановочными, то есть гонораром, благоустроенными квартирами, домами творчества, поездками за государственный счет за границу. И все это не достается тому, кто приходит в кино со своей темой, сюжетом, настроением, стилем, мыслями, пока не откажется от них. Особенно от мыслей, предварительно не согласованных и не утвержденных.

Самая большая награда — поездка за рубеж: в зависимости от того, куда и на какой срок пускают для зарубежных съемок режиссера, можно судить о его месте в системе государственного кинематографа. Покойный С.Герасимов, обладавший всеми возможными титулами, званиями и наградами (член ЦК, депутат, лауреат, худрук, секретарь и проч.) полетел с женой в Мексику, чтобы снять эпизод, отношения к картине "Градостроители" (1973), действие которой происходит в советском Заполярье, не имевший никакого, кроме желания всемогущего режиссера за государственный счет прокатиться в Мексику. Для этого он и придумал вставной фрагмент: герой попадает в Мексику туристом и смотрит панно Сикейроса. Режиссер С.Юткевич и сценарист Е.Габрилович, чтобы проехаться во Францию для сбора материалов, осмотра места действия, а потом и съемок, должны были поставить "Ленина в Париже" (1981). Режиссер из поколения сталинских любимчиков Г.Александров снимал свой последний фильм "Скворец и Лира" (1973) в Швейцарии и ФРГ, где действовали герои картины советские шпионы под кличками Скворец и Лира. Впавший в синильное состояние, но еще живой классик советского кино привез из экспедиции такую немислимую абракадабру, что картину забраковали — не из-за идейных пороков, а по причине постановочной беспомощности. С Ю.Райзманом, тогда еще не получившим звания Героя Советского Союза, договорились о паллиативе.

Он ставил картину "Визит вежливости" (1973): советский военный корабль заходит в итальянский порт. Геную разрешили снять частично на месте, но в основном в Севастополе, американский линкор — в Средиземном море, а Помпеи выстроили на "Мосфильме": не слишком достоверно, но дешево и нет соблазна остаться. В искусстве, где изображение реально, где заметна разница даже между бутафорским и настоящим мечом, между подлинной и выстроенной для съемок избой, изобразительная фальшь, неточность, приблизительность разрушают художественный образ, но советские критики об этой стороне фильмов не пишут: знают, что экранная "заграница" — липа и что кинематографисты в ней не виноваты.

С фальшивок о гибнущем капиталистическом Западе, в сущности, и начиналось советское кино. Свергая с помощью экранных героев ненавистный буржуазный строй, кино внушало зрителям уверенность в том, что они живут в счастливой стране, где нет безработицы, экономических кризисов, бесправия, угнетения, эксплуатации, где им не приходится, а если приходится, то временно и по вине все той же международной буржуазии, жить в трущобах, есть баланду, стоять за продуктами в длинных очередях...

Фильмы снимались исключительно для внутреннего потребления, — и реалий, достоверности не требовалось: и кинематографисты, и зрители были оторваны от заграничной, не знали ее, а за рубежом эти картины не попадали. Вторая мировая война заставила уточнить не столько тематику, сколько метод: миллионы людей увидели за границу, ничем не напоминающую экранную, и показывать ее по-старому было уже невозможно. Меньше стало в кино забастовщиков и революционеров, больше поджигателей войны и борцов за мир. Главным врагом оказалась теперь коварная агрессивная Америка, ее президенты и генералы, политики и ученые. Ни одно другое зрелище с такой оголтелостью не участвовало в холодной войне, как кино — "Встреча на Эльбе" (1949) Г.Александрова, "Секретная миссия" (1950) М.Ромма, "Серебрис-

тая пыль” А.Роома... Но теперь от кино потребовалось хотя бы внешнее правдоподобие. Первое время выручали присоединенные к СССР перед самой войной территории: маленькие улочки Вильнюса, старая и новая Рига, средневековый Таллин, Львов с его готической австро-венгерской архитектурой стали на экране Западом — и Европой, и даже Америкой. Очень скоро у кинематографистов появились излюбленные ракурсы, и из фильма в фильм переходили те же площади и переулки, на которых менялись вывески и названия.

Но с 60-х годов все больше советских граждан попадало за границу — туристами, в командировки, в гости к родственникам. А советские фильмы, в зарубежный прокат попадающие редко, стали показываться на международных кинофестивалях и Неделях советского кино. С другой стороны, именно это расширение контактов советских граждан с заграницей заставило увеличить число ”контрпропагандистских картин”, убеждающих в преимуществах ”советского образа жизни”. И хотя пропагандистская суть осталась та же, для ее выражения потребовалась более изощренная форма: съемки хотя бы части эпизодов там, где происходит действие. Крупные планы по-прежнему снимаются в студии, средние если не в Риге и не во Львове, то в Праге или в Будапеште, а общие — изредка и с минимальным количеством актеров и реквизита — на Западе.

С тех пор кинематографическая профессия в СССР стала еще престижнее — она позволяет, если повезет, стать ”выездным”, и едва ли не в каждой заявке на сценарий появляется ”разоблачительный” зарубежный эпизод, а то и целая художественная линия: может быть, хоть несколько дней удастся подышать этим запретным сладким воздухом ”гниющего” Запада. И чем грязнее обещает его выпачкать фильм, чем гнуснее представить советским зрителям, тем больше шансов заслужить доверие и попасть на него самому. Но вот что любопытно и характерно для всех нынешних ”зарубежных” картин: авторские комплексы по поводу недоступного им Запада. Забастовки, трюшобы и рваные башмаки лент 20-х и 30-х

годов забыты. Запад на советском экране прежде всего привлекателен. Как бы ни ужасны были заправилы Уолл-стрита и главари военно-промышленного комплекса, это все равно прекрасный и яркий мир, которым любят кинематографисты, а за ними и зрители, мир изобилия и сервиса, вежливости и красоты, так непохожей на серую, тусклую и однообразную советскую действительность. Только в зарубежных эпизодах советских фильмов видишь сразу так много сексопильных блондинок с синими талиями, такое разнообразие напитков в баре, такие модные костюмы и такие длинные лимузины. Кадр заполняется от обратного — всем тем, чего нет или не хватает в СССР. Постановщики, реквизиторы, портные, костюмеры, художники, архитекторы дают волю своей фантазии, но экран демонстрирует не Запад, а зависть — ”заграничные” комплексы советского человека, мир, где все лучше. Реальной заграничной авторы фильмов не знают, снимать там им не дают, и если в 20-е и 30-е годы она представляла на экране сплошными задворками, то теперь предстает одними дворцами

Идеологическая ”липа” — фабулы, сюжета, характеров — нуждается в том минимуме визуальной достоверности, при которой экранный Нью-Йорк не напоминает Одессу, а африканские столицы — Алма-Ату. Пропагандистские требования к кинематографу упираются в политическое недоверие к кинематографистам, становящимся обычными советскими гражданами, когда дело касается командировок за границу — даже для выполнения идеологических кинозаданий. Если вспомнить, сколько кинематографистов покинуло СССР, может быть, режим не так уж и неправ: можно насчитать не один десяток имен, среди которых режиссеры А.Тарковский, М.Калик, Ю.Герштейн, Г.Габай, Б.Фрумин, И.Ельцов, М.Богин, Я.Бронштейн, операторы А.Кольцатый, М.Суслов, В.Белокопытов, Ю.Сокол, сценаристы В.Аксенов, А.Галлич, Г.Владимов, Э.Тополь, Ф.Горенштейн, Ф.Кандель, Э.Севела, актеры Ю.Панич, Ю.Севела, С.Крамаров, Л.Круглый, В.Федорова, О.Видов...

...Впервые с миром кино я встретился в 1962 году. Редактор киножурнала напечатал мою статью "Ф.И.Шляпин на экране" и пригласил продолжить сотрудничество. Первым заданием стал репортаж со съемок фильма сценариста Г.Шпаликова и режиссера М.Хуциева "Застава Ильича": первые кинематографисты, с которыми познакомился лично. Они пригласили в зал Политехнического музея на съемки эпизода "Вечер поэзии". Вечер был настоящим, и публика на кинематографистов внимания не обращала. Из зала раздавались реплики, тогдашних поэтических кумиров встречали и провожали аплодисментами — Михаила Светлова, Римму Казакову, Роберта Рождественского, Георгия Поженяна, Булата Окуджаву.

...А кто не верит в молодежь,  
тот ни во что не верит...—

бросил в притихший зал последнюю строку своего стихотворения Евгений Евтушенко.

Эпизод был вставным — характерный штрих невыдуманной Москвы 1961 года, когда происходило действие фильма. Героям было по двадцать лет. Они не хотели больше произносить казенные, лживые слова и мучились вопросом: как жить дальше, куда идти?

Мой репортаж успели напечатать перед тем, как в марте 1963 года Хрущев собрал в Кремле деятелей литературы и искусства и обругал еще не вышедшую, не готовую картину, которую сам не видел: "Вы что, хотите восстановить молодежь против старших поколений? Поссорить их друг с другом? Внести разлад в дружную советскую семью?" Он имел в виду не только картину, но и статью о ней Виктора Некрасова, обрадовавшегося, что наконец-то "не выволокли за усы на экран все понимающего, на все имеющего четкий, ясный ответ старого рабочего". Эренбург был осторожнее: согласился дать мне интервью о кино как искусстве с условием, что "Заставу Ильича" не упомянет: "Не хотите же вы погубить фильм". Подхалимы во время речи Хрущева задыхались от возмущения: "Позор!" Затем авторов долго прорабаты-

вали на всевозможных активах и пленумах, а когда через несколько лет переделанная лента вышла на экраны под названием "Мне 20 лет", ее кинематографические находки оказались растасканными по десяткам ремесленных лент, и непосвященные удивлялись: "Что же в картине новаторского?" Это был загубленный фильм и сломанная режиссерская судьба: до такой художественной высоты Хуциеву больше не удалось подняться.

Он нарушил правило советской кинематографической игры: создавать иллюзию искусства, подделку под него. Так же, как в СССР есть партия, парламент, пресса, но фактически нет ни первого, ни второго, ни третьего, так же, как издающиеся миллионными тиражами романы Г.Маркова или А.Чаковского не имеют отношения к литературе, большинство фильмов не имеет отношений к искусству. Приветствуются подделки под него, имитации, эрзац-искусство: они надежнее скрывают реальность.

Лозунги "перестройки" и "гласности" вызвали интерес к происходящему в СССР. В том, что касается кино, это проявляется своеобразно: советские фильмы в зарубежный прокат по-прежнему почти не поступают, но западные телекомпании интервьюируют советских кинематографистов и включают в репортажи фрагменты из их фильмов.

В начале 60-х годов я брал интервью у Валентина Катаева для журнала Союза писателей СССР "Советская литература", выходящего на иностранных языках. Писатель не скрывал недовольства: "Кто это прочитает? Кто за границей возьмет в руки книжку советского издательства? Ей не верят априори. Нужно использовать солидные буржуазные издательства и под их маркой пропагандировать наши идеи. Еще Горький это предлагал. Иначе все пойдет в макулатуру нечитанным. И ваше интервью тоже". Я вспомнил эти слова, увидев посвященный советскому кино французский телефильм "Фрагменты", похожий на витрину "Березки", только вместо матрешек, водки, икры и стихов Евтушенко — панорамы Кремлевской набережной, Дворцовой площади, золотые ку-



пола древних соборов и луковицы притулившихся в узких переулках церквушек, а за кадром переборы гитары и старинные романсы. И продолжение этого великолепия — отрывки из фильмов, никакого отношения к сегодняшней советской жизни не имеющие: прекрасный игровой кусок из сделанной Н. Михалковым экранизации "Обломова", вихрь цыганских плясок в "Таборе уходит в небо" Э. Лотяну, знаменитый скрипач Леонид Коган в главной роли в фильме Л. Менакера "Паганини", боярские шапки, ризы, парики, камзолы, ботфорты...

Кинематографисты дают интервью, произнося пустые и высокопарные слова об "интернациональной проблеме художника знать и иметь мужество говорить правду" (Г. Панфилов), о желании "раствориться в ритме жизни и слышать пульс человечества" (А. Демидова), "интеллектуальной мысли, которую должно выражать кинозрелище" (А. Митта). Не будем судить их слишком строго: из нашего далека это было бы слишком легко. Конечно, жаль профессиональных кинематографистов, чувствующих себя перед телекамерой как на собеседовании в райкоме перед поездкой за границу. Но когда советский художник находит способ схитрить, не сказать подлость, слухавить — это уже много, это уже форма сопротивления. На открытое сопротивление решаются герои, а героев всегда бывает немного, внутреннее же сопротивление коммунизму и советской власти и есть признак подлинной интеллигентности.

Не всем это удастся. Самому Ленину принадлежит неплохая мысль о том, что раб не виноват в своем рабском положении, но если он славит хозяина, тогда он холуй и хам. Авторы "Фрагментов" успели снять теперь уже покойных старейшин советского кино С. Герасимова и С. Юткевича. Первый выразил бесконечный восторг и гордость тем, что стал советским пропагандистом. Второй рассказал о том, что перемонтировал фильм С. Параджанова "Саят-Нова" но на вопрос об его аресте он испуганно ответил: "Я ничего не знаю". Тут уже не мера осторожности, а мера подлости. Но больше

всего меня огорчили не Герасимов и Юткевич, всю жизнь изгибавшиеся, отклонявшиеся и спотыкавшиеся вместе с отклонениями, изгибами и скачками политики партии: под тяжестью орденов, золотых звезд героев и мандатов партийных съездов они уже неспособны были распрямиться. Больше всего огорчил меня награжденный художественным вкусом, темпераментом и обаянием актер и режиссер Никита Михалков. В первом кадре он сидит за рулем своего автомобиля (авторы подчеркивают, что это единственный в СССР владелец "Мерседеса") и показывает гостям любимую им, неофициальную, дореволюционную Москву, говорит о том, что хочет снять фильм о князе Дмитрие Донском, построившем каменный московский Кремль; актер Станислав Любшин называет С.Михалкова "одним из самых интересных наших режиссеров, как никто другой владеющим секретами национальной школы актерского перевоплощения". И это так. И этот Божьей милостью художник безо всякого к тому повода, а только из непреодолимого рефлекса выслужиться, говорит: "Кто платит, тот заказывает музыку. В капиталистическом мире это частный продюсер, в социалистическом — государство. Художник попадает в зависимость или к первым, или ко второму. Пусть этот второй огромная и не слишком поворотливая машина, но я предпочитаю зависеть не от одного-двух людей, а от своего *отчества*".

Вот ведь как просто: едва заметная подмена понятий, и советский художник служит уже не безжалостной и тупой государственной машине, а... отечеству. О Господи! Раб не виноват в том, что находится в рабстве, но когда он выслуживается перед хозяином... Я хорошо знаком с Н.Михалковым, писал рецензии не только на его первые роли в кино, но еще на курсовые работы в Щукинском театральном училище, ждал от него в искусстве многого, дождался, но такого цинизма — не ожидал. С точки зрения ЦК КПСС, КГБ и Госкино это заявление и смысловой акцент фильма, и тонкая пропаганда. Не какие-нибудь там "Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем", а ложь по методу Горько-

го и Катаева. Куда до Н. Михалкова пропагандистам старой школы Герасимову и Юткевичу! Французские авторы в финале своего фильма подхватывают и продолжают мысль Н. Михалкова: "Советских кинематографистов волнуют те же проблемы, что и нас, у нас схожие задачи и одинаковые трудности". Так создается образ цивилизованной страны и добропорядочного строя, где все "как у людей".

Но уникальность "государства нового типа" оказалась заметной против воли авторов: в кадры попали плакаты и лозунги, со всех сторон окружающие советских людей и на улицах, и в павильонах киностудий: "Вся власть в СССР принадлежит народу", "Народ и партия едины", "Партия — наш рулевой" и т. д. Жаль, что их не перевели на французский: это многое прояснило бы зрителям — и в том, что советские кинематографисты говорили, и в том, что они сказать не могли.

В отличие от сталинского времени в послесталинское кинематографистов сажают редко — скорее, это исключение, но и в новую эпоху они живут по законам старой: знают, что пути у них только два — казенный дом, если вступят в открытую борьбу, и надежда на дальнюю дорогу при повинности. Страх неожиданного посетителя и ночного звонка уменьшился, но привычка к покорности осталась. У всех на памяти судьба арестованных режиссеров М. Дубсона, И. Кавалеридзе, М. Калика, М. Посельского, Н. Экка, оператора В. Нильсена, сценаристов М. Златогоровой, Ю. Дунского, В. Фрида, а в наши дни С. Параджанова. Поэтому и новые поколения кинематографистов живут, пользуясь выражением Л. Чуковской, "замороженные застенком". "В нашу великую эпоху не испугаться было невозможно, и все дело в соблюдении меры. Только в этом" (Н. Мандельштам). В мере внутреннего сопротивления, позволившего лучшим из художников кино остаться людьми: продаться, но не до конца, развратиться, но не полностью, жить не только страхом, но и музой.

И не они, а их боится режим, который легко подавляет открытое сопротивление, но теряется, когда танки или тюрьмы применить невозможно. Он боится художественных от-

крытий, тонкого вкуса, изящества формы, потому что они подозрительны, за ними могут крыться запрещенные попытки "припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо" — но не напрямую, а с помощью кинематографических средств. Каждый талантливый фильм — враг режима.

Времена изменились — номенклатура не хочет восстанавливать против себя художников, и тому, кто не испугался кнута, упорствует в своем праве думать не по указке, дают поначалу пряник, за ним ухаживают, включают в редколлегии журналов, в художественные советы студий, в правление Союза кинематографистов и его многочисленные комиссии, но... не дают ему ставить фильмы, отвергают заявки, не утверждают сценарии, бракуют темы. Трудно вспомнить талантливого постановщика, к которому не применялся бы этот метод. А.Тарковский за двадцать лет поставил пять фильмов. М.Хуциев не ставил картины почти двадцать лет. По десять лет не стояли за камерой П.Арсенов, Р.Быков, А.Герман, Э.Климов, В.Мотыль, Л.Осыка, Г.Полока, С.Параджанов, А.Смирнов... Режиму удобны молчаливые и приспособленные на какую-то другую должность художники.

Советское кино хотя и нивелировано, но не до конца, в нем работают художники, ищущие способ своими специфическими средствами, с помощью изображения сказать о том, что они думают о жизни. Ее напор заставляет идеологов искать компромиссные формулировки, кое-что прощать, на кое-что не обращать внимания. Режим безжалостен к слову, но порой прощает его интонацию, дающую выход скрытым в словах чувствам, сообщающую словам иную смысловую нагрузку. У талантливых авторов кинематографический образ преодолевает слово, делая его из покорного независимым.

Вспоминая советское кино, в котором работал много лет, с радостью убеждаюсь: есть что вспомнить. И отдельные сцены, и целые фильмы. Например, эпизод из "Белорусского вокзала" А.Смирнова, в котором друзья-фронтовики, встретившиеся спустя много лет в Москве, смогли по-человечески, открыто поговорить только на нарах в милицейской

камере, потому что в публичных местах о войне говорили фальшиво. Мир поэтических чувств, преодолевающих жестокую действительность, в "Дневных звездах" И.Таланкина с А.Демидовой в главной роли. Детские фильмы для взрослых Роланда Быкова. Издевательскую комедию о пионерских лагерях Э.Климова "Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен". Опустелые поселки и свадебное гулянье под холодным осенним небом в "Осенних свадьбах" Б.Яшина. Светлую печаль и щемящее ностальгическое чувство кинематографа Михаила Калика. Одну из моих самых любимых картин "История Аси Клячиной, которая не вышла замуж, потому что гордая была" А.Михалкова-Кончаловского с ее спонтанными незаданными мизансценами, снятыми скрытой камерой, где вместо актеров снимались крестьяне волжского села Безводное — раскованные, стихийно правдивые, удивительно артистичные. И классический эпизод этой ленты: разрушенная церковь и монолог деревенского деда Федора Михайловича Родионычева: "А вера, надежда, любовь — это в народе всегда есть..." Экранизации классики, где легче обойти идеологические препоны и выразить авторскую любовь к России — не советской, а той, что была и еще будет. Пляска Наташи, псовая охота и смерть старого Болконского в "Войне и мире" С.Бондарчука. "Неоконченная пьеса для механического пианино" Н.Михалкова по произведениям Чехова: мир помещичьих усадеб, крестьянских дворов и людей, уничтоженных революцией. Сцена из "Дворянского гнезда" в постановке А.Михалкова-Кончаловского, где Лаврецкий обращается к Богу с благодарственными словами, а из глубины церкви слышен бас: "Веруем...", и камера показывает землю, увиденную с неба. И другой кадр земли, в финале сделанной этим же режиссером экранизации "Дяди Вани" после слов Сони "я верую, верую..." Вспоминаю экранизации Михаила Швейцера и много других фильмов, в которых несмотря на все "правильные" слова чувствуется авторская жалость к людям, живущим в условиях, из которых нет выхода, и народная мечта о нормальной жизни без при-

зывает, постановлений и программ... Этот скрытый напряженный подтекст, это ощущение реальной жизни сквозь фальшивые декларации заставляют относиться с уважением к тем художникам, которые в условиях государственного кино создают незаурядные произведения. Их борьба за полнокровные характеры, за живого человека на экране, за реальные конфликты, за художественность — это борьба за свободу. Сами они не рискуют произносить это слово вслух, но именно его имеют в виду, когда то и дело говорят "мы" и "они": их искусство противостоит режиму. Это не всегда понятно зарубежным зрителям немногих советских картин, попадающих за границу. Непонятно, что это значит и чего это стоит — в удушливой, гниющей атмосфере реального социализма и социалистического реализма сохранить хоть малую толику независимости. Но малая по западным стандартам она очень заметна в СССР и порой производит впечатление разорвавшейся бомбы. Ален Безансон утверждает: "По существу, коммунистический режим установился в результате обобществления (захвата государством) средств общения, а не средств производства. Задолго до фабрик и полей были захвачены газеты, издательства, средства массовой информации". Это чудо, что в условиях государственного кино иногда удается восстанавливать на экране реальность, делающую очевидной ложь большинства картин, что кино вносит свой вклад в изменение моральной атмосферы страны.

## УРОК ЭЙЗЕНШТЕЙНА

В кампусе Гарвардского университета плакаты — медальный профиль артиста Николая Черкасова в кольчуге, шлеме и гриме Александра Невского и извещение о просмотре фильма Сергея Эйзенштейна. Почему выбрали именно эту картину? Спрашиваю знакомых — студента, профессора, фотографа. "О! Эйзенштейн!" — произносят с благоговением. Возможно, с не меньшим, чем верующий имя святого Александра Невского. Имена канонизированы. А ведь фильм плохой — плоский, сухой, элементарный по мысли, картонный по постановке.

Для левой западной интеллигенции Эйзенштейн — "революционный художник". Этого достаточно. С каждого кадра его картин течет кровь — это импонирует тем, кто ее не проливал. Шекочет нервы. По отношению к режиссеру употребляют единственный эпитет — гениальный. А "Александра Невского" автор многотомной истории кино французский коммунист и "друг Советского Союза" Жорж Садуль назвал "вершиной таланта Эйзенштейна". Перестарался — этого не утверждает даже советская кинокритика, единодушно преследовавшая Эйзенштейна, а теперь так же единодушно его славящая. Упомянув "Невского", она старается уйти от оценок, больше напирая на то, что это "вдохновляющий призыв к отпору фашистской агрессии".

Смотрю "Александра Невского" в который раз — ни правды истории, ни подлинных характеров. Наскоро сколоченные макеты, бутафорские щиты, шлемы, копья, ненастоящая зима, прямолинейная, чисто внешняя актерская игра,

примитивная фабула, скучное действие. Зло (тевтонские "псы-рыцари") и добро (бояре, дружинники, условно-былинные персонажи — удалой Буслай, мудрый Гаврила Олексич, "представитель народа" кольчужник Игнат и победоносный князь, сошедший не то с ордена, не то с картины Налбандяна) в чистом виде. Кто бы стал, если бы не магия имени, смотреть спустя сорок пять лет помпезный пустой боевик, поставленный в парадно-торжественном "державном" стиле с советской идеей сильного вождя — спасителя нации? "А если кто с мечом к нам войдет, тот от меча и погибнет, на том стояла и стоять будет русская земля", — утверждал экранный Невский. В этом уверяли предвоенных зрителей, очень скоро заплативших за бахвальство "вождей" 20 миллионами жизней.

Сергей Эйзенштейн всегда выполнял "социальный заказ", и само это выражение пошло от его коллег-лефовцев, но утверждал, что при этом ставит условие: "заказ должен вызывать в художнике ответную реакцию". Материал и идея режиссеру безразличны, лишь бы проявить свою художническую индивидуальность, лишь бы давали работу. "Александр Невский" ответной реакции явно не вызвал. Все, что от него сегодня осталось, — это удачное соединение ритма сцен, особенно сражения на льду Чудского озера, с музыкой Сергея Прокофьева: режиссер снимал и монтировал эпизоды, подчиняясь музыке. Но картонное зрелище это не спасло: музыкальные образы рельефнее портретных медальонов, песня об Александре Невском значительнее музейных резных наличников изб и рыбаков в холщовых рубахах, крикливые трубы теvтонских горнистов говорят больше, чем хищно вращающие глазами рыцари-захватчики, а статичные однозначные предатель Твердило или магистр Тевтонского ордена не совпадают с тонкими музыкальными характеристиками персонажей. Кантату "Александр Невский" лучше слушать отдельно.

Это была не художественная неудача, от которой никто не застрахован, это был холодный и точный расчет: Эйзенштейн знал, что делал, — таков был "социальный заказ".



Сталин руководил кинематографией лично: читал сценарии, утверждал их и назначал постановщиков. Эйзенштейн был удобен — большое имя и возьмется за что прикажут. На сей раз дали команду, чтобы поставил не только *что*, но и *как* приказывают — в стиле "простоты и народности". Предложили на выбор Александра Невского или Ивана Сусанина: тогда революционные герои заменялись в искусстве реабилитированными монархами и генералиссимусами. Эйзенштейн остановился на Невском — далекая эпоха, почти не сохранившая материальных следов, меньше будет придинок. Задание заключалось в том, чтобы воспеть победу могучего русского воинства над врагом технически лучше подготовленным и напавшим внезапно. Сталин сам просмотрел литературный сценарий, и его напечатали в двенадцатом номере "Знамени" за 1937 год. Чтобы не появились "художественные" уклоны, к Эйзенштейну приставили двух комиссаров — бывшего чекиста писателя П.Павленко и второго режиссера Д.Васильева, которого сделали сопостановщиком и по алфавиту назвали первым. Эйзенштейн согласился: "Эстетические приверженности стиля наших прежних работ уступили политической актуальности темы"; "Тема новой работы может быть лишь одна: героическая по духу, партийная, военно-оборонная по содержанию и народная по стилю. Она будет служить победному шествию социализма". Ливонские и тевтонские рыцари должны выглядеть "предками нынешних фашистов", а "13-й век дышать той же эмоцией, что и мы".

Эйзенштейн торопился выполнить задание, которое возвращало его в режиссуру. Начальство приказало удовлетворять все его просьбы, даже за счет других картин. Работы над "Бежиным лугом" приостановили в марте 1937 года, к сценарию "Невского" приступили в августе, а к съемкам 5 июня 1938 года, и 7 ноября их закончили. Тогда это считалось необыкновенно быстро. Даже зиму не стали ждать — насыпали во дворе студии мел. 10 ноября ночью Эйзенштейна разбудили и потребовали срочно прислать картину Сталину. А через несколько часов поздравили по телефону с успехом.

В фильме есть внутренняя диспропорция — слишком много места занимает Ледовое побоище. Впопыхах ленту повезли Сталину без одной коробки — эпизода кулачного боя на новгородском мосту. Эйзенштейн потом просил вставить "сценарно абсолютно необходимую сцену", но кинематографическое начальство не решилось и не сделало этого до сих пор.

Ложно-документальный стиль "Александра Невского" открыл в советском кино направление, которое скоро восторжествовало: замену кинематографичности театральными декорациями, многофигурными массовками, статичной театральной игрой, оперной пышностью и торжественностью — от "Клятвы" М. Чиаурели до "Освобождения" и "Солдат победы" Ю. Озерова и "Победы" Е. Матвеева.

Эйзенштейн добился своего — фортуна на несколько лет улыбнулась ему, и до разгрома в 1946 году, когда запретили вторую серию "Ивана Грозного", он ходил в любимчиках. Съёмочному коллективу вручили переходящее красное знамя "Мосфильма" за досрочное окончание съёмок, а постановщику орден Ленина. Когда 1 февраля 1939 года в Кремле раздавали ордена, Эйзенштейну поручили выступить с благодарственным словом от имени награжденных. В 1940 году его сделали художественным руководителем "Мосфильма". Он был в почете и не хотел терять расположение властей. А так как исповедовал принцип "социального заказа", то тут же взялся за работу прямо противоположную "Невскому". Молотов подписал в Берлине пакт о ненападении с Риббентропом, и на какое-то время "Невского" перестали показывать. По первому телефонному звонку художественного руководителя Большого театра С.А. Самосуда Эйзенштейн согласился поставить "Валькирии" — любимую оперу Гитлера, музыкальный символ утверждаемого нацизмом национального духа. Лишь бы дали работать, а трактовать тевтонцев как "псов" или как "рыцарей" Эйзенштейну было безразлично. Он сказал, что Вагнер воплощает "творческую волю народа" и пора "приблизить к нам эпос германских народов". Кинорежиссер Г. Рошаль вспоминал, что это был "вагнеровский

парад тевтонских героев в то время, как все более реальной была война с фашистской Германией”, ”торжественный парадный спектакль в фарватере советско-германских дипломатических отношений”. На сей раз Эйзенштейну не повезло: спектакль, премьеры которого состоялась 21 ноября 1941 года, прошел всего несколько раз — близилась война, и на экраны опять вышел ”Александр Невский”. Желание же угодить Сталин оценил — 15 марта 1941 года Эйзенштейну присудили за ”Невского” Сталинскую премию 1-й степени.

\* \* \*

...Осенью 1953 года в конференц-зале московского Дома кино на улице Воровского выступал министр культуры Н. Михайлов — кажется, самый некультурный из всех, кто занимал этот пост. Говорил он бессвязно и безграмотно, перескакивая с пятого на десятое, и вдруг мелькнула фамилия Эйзенштейна без обычных до того ярлыков — ”формализм”, ”антиисторизм”, ”гамлетизм”, ”изыски”, ”бесплодные поиски”, ”ложный путь”, ”грубейшие ошибки”, ”порочные теории” и ”заблуждения”, без которых его имя с 1946 года не употреблялось. Это было непривычно, но понятно — подул новый ветер. Из косноязычной речи министра можно было уловить и причины: ”заблуждения” и ”ошибки” не мешали режиссеру всегда следовать генеральной линии партии и воспевать ее, а за границей он очень популярен, и поэтому отношение к Эйзенштейну надо пересмотреть.

Оттепель еще не начиналась, до реабилитации Мейерхольда оставалось два года. Эйзенштейна оправдали первым. Сначала его перестали ругать, потом стали восхвалять, пока не остановились на формулах классика и зачинателя советского кино и одного из основоположников социалистической культуры. Издали шеститомник — первое в кино собрание сочинений, монографии, сборник воспоминаний, книгу в серии ”Жизнь замечательных людей”, учредили во ВГИКе стипендии Эйзенштейна, а улицу рядом с институтом назвали

его именем, на доме, где он жил, установили мемориальную доску, сняли посвященный ему документальный фильм, со-звали посвященный ему международный симпозиум, откры-ли — тоже впервые в кино — музей-квартиру режиссера и ста-ли возить по всему миру выставки его рисунков. Наконец, через десять лет после смерти установили и торжественно от-крыли памятник на его могиле. Но с последним фильмом — второй серией "Ивана Грозного" — долго не знали, как по-ступить. В 1946 году его запретили постановлением ЦК КПСС и выпустить решились лишь спустя двенадцать лет: "навер-ху" шли споры о том, какие ассоциации вызовет картина у сегодняшних зрителей — только с покойными Сталиным и Берией или с действующим советским режимом. Начало от-тепели помогло картине увидеть свет.

И все же по нарастающей, как принято в СССР, славосло-вие не пошло — пароходы, города, колхозы и даже киносту-дии именем Эйзенштейна не называли — слишком не по-рус-ски звучит фамилия и вызывает у рядовых людей ненужные вопросы. Даже дали указание всячески подчеркивать корен-ное происхождение матери — дочери купца первой гильдии из Петербурга Юлии Ивановны Конецкой, а происхождение отца обходить. В.Вишневский в книге "Эйзенштейн" (1939) написал, что он родился в "петербургской интеллигентной семье", что неправда, потому что он родился в Риге, и отец его не был петербуржцем, но Рига стала столицей независи-мой Латвии, и это ухудшало анкетные данные режиссера. В одноименной монографии В.Шкловского (1973) подро-бно рассказывается, как проходил обряд крещения будущего "вдохновенного борца за идеи социалистической культуры" (из предисловия к шеститомнику Эйзенштейна), а об отце сказано, что он был "городским инженером", что тоже не-правда, так как он был главным архитектором Риги и дейст-вительным статским советником. Р.Юренев в предисловии к сборнику "Эйзенштейн в воспоминаниях современников" (1974) настаивает на том, что Эйзенштейн родился в семье "обрусевшего прибалтийского немца", из чего можно сде-

лать вывод, что неблагозвучную для советского уха фамилию решено было объяснить немецким происхождением отца, и это считается из двух зол меньшим — Михаил Осипович крещеный еврей. Сам Сергей Михайлович этого обстоятельства не скрывал и 24 августа 1941 года выступил даже на антифашистском митинге "представителей еврейского народа" в Москве (составители подробнейшей "Летописи жизни и творчества С.М.Эйзенштейна" в его шеститомнике этот факт опустили), хотя не только формально, но и по духу он к еврейству отношения не имел\*.

Мальчик рос одиноким, запуганным, не любил отца. В статье "Сергей Эйзенштейн" он сам объяснял свое творчество комплексами и впечатлениями детства:

"Меня в детстве, очень рано, пугала маменька.

Она говорила:

"Ты думаешь, я мама?

Я — вовсе не мама".

Она при этом делала неподвижное лицо с остановившимися стеклянными глазами.

И медленно надвигалась на меня.

Неподвижное лицо.

Маска с остановившимися глазами.

(Отсутствие живого лица!)

---

\* Как и другие деятели русской культуры, родившиеся от матерей-христианок и крещеных или некрещеных отцов-евреев: поэт С.Надсон, режиссеры В.Мейерхольд и А.Таиров, пианист А.Гольденвейзер, писатель К.Чуковский, литературоведы Б.Эйхенбаум и В.Шкловский, драматург Е.Шварц, поэт и исполнитель своих песен В.Высоцкий... Вдова Эйзенштейна Пера Моисеевна Аташева рассказывала, что во время войны они подчеркивали еврейское происхождение режиссера, чтобы он не оказался "из немцев" — это было опасно, а когда в 1948 году он умер, Пера Моисеевна вернулась к версии "обрусевших прибалтийских немцев" — оказаться евреем было невыгодно даже после смерти. В московском музее-квартире С.М.Эйзенштейна хранится документ о крещении его отца еврея Михаила Осиповича Эйзенштейна по лютеранскому обряду.

Так же тупорыла и "свинья" с темным прорезом в шлемах вместо живого глаза. (Речь идет о тевтонской коннице – "свинье" – в "Александре Невском". – С. Ч.)

Одесская лестница ("Потемкин").

Сапоги солдат.

Безлики..."

Какая странная запись. Тупая неотвратимая сила солдатской шеренги на Одесской лестнице рождена в воображении режиссера материнским лицом над кроватью ребенка. Его несчастной внутренней жизнью. Лицо матери над колыбелью в числе неизгладимых детских травм – вместе с циклом литографий Домье о Парижской Коммуне и книгой-альбомом "Знаменитые казни".

Может быть, в этой одержимости темными страшными образами, гоголевскими "рожами" и "кувшинными рылами" объяснение наиболее сильного, постоянного, навязчивого метода творчества – тупого бесчеловечия, злобной расправы над беззащитными, секрет так часто встречающегося в его статьях слова "исступление" и образа хлыстовского радения и мусульманского праздника Шахсей-Вахсей с сотнями иссекающих себя плетью фанатиков. Жестокость заложена в природе Эйзенштейна, а эпоха помогла не стесняться ее, ибо все темное и страшное в нем оказалось созвучно ей. И не потому ли бывший студент, бывший военный техник, готовившийся стать переводчиком с японского и театральным художником, в девятнадцать лет отказался от своей дороги и ринулся в революцию. Поверил, что он лично сможет теперь делать все, что захочет, и "беспощадно сметать старые концепции и верования". Не потому ли разошлись его пути с отцом – Михаил Осипович вступил в Белую армию, Сергей Михайлович в Красную:\* рисовал "революционные" плакаты, карикатуры на Антанту и оформлял "агитпоезда". Был ли этот выбор продиктован холодным расчетом или наивным

---

\* В рассказе о биографии Эйзенштейна автор опирался, в частности, на статью Н.Зоркой из ее сборника "Портреты" (М., 1966).

идеализмом, но так или иначе, комплекс жестокости и разрушения получил возможность для самовыражения.

В статье "Как я стал режиссером" Эйзенштейн написал:  
"Убить!

Уничтожить!

Не знаю, из таких ли же рыцарских мотивов или из таких же недодуманных мыслей, но этот благороднейший порыв к убийству, достойный Раскольникова, бродил не только в моей голове.

Кругом шел безудержный гул на ту же тему уничтожения искусства ... Людей разного склада, разного багажа, разных мотивов на общей платформе практической ненависти к "искусству" объединял Леф".

Эйзенштейн поклонялся Маяковскому и учился у Мейерхольда, осмеивал "традиционалиста" Станиславского и "оппортуниста" Таирова, и сам поставил в театре Пролеткульта спектакль "На всякого мудреца довольно простоты", используя сюжетную схему пьесы Островского для смеси цирка, мюзик-холла, балагана и кино и перенеся действие в сегодняшний день. Это был эпатаж, надругательство над классикой, против которого власти не возражали, ибо оно "разоблачало мировую буржуазию". К именам Глумова, Голутвина и Крутицкого прибавились Жоффер, Пуанкаре, Милюков и другие "враги молодой советской власти". Бывший секретарь Сталина Б.Бажанов, видевший спектакль, замечает, что "к сожалению, ничем, кроме большевистской благонадежности, текст не блистал", и приводит текст частушки, которую исполняют "эмигранты":

Париж на Сене,  
И мы на Сене.  
В Пуанкаре нам  
одно спасенье.  
Мы были люди,  
а стали швали,  
Когда нам зубы  
повышибали.

Театральный опыт Эйзенштейна кончился тем, что публика на его спектакли перестала ходить. "Слышишь, Москва?" и "Противогазы" — примитивные, фальшивые и убогие агитки о "классовой борьбе" — навсегда определили для Эйзенштейна то, что он назвал "установкой на тематический эффект, то есть исполнение агитзадания", на искусство, подчиняющее себя государству, его политике, пропаганде и агитации. В этом смысле он не изменил себе и оставался одинаковым всегда — и тогда, когда клеймил эмигрантов в спектакле "На всякого мудреца довольно простоты", и тогда, когда прославлял партию в "Октябре", и в парадных портретах князей и царей на фоне трепещущих знамен в "Александре Невском" и "Иване Грозном". Но только сначала это государству нравилось, а потом перестало, хотя он старался одинаково.

На фотографии, сделанной в Мексике, улыбающийся Эйзенштейн стоит с черепом в руках. Он пишет: "Действительно, в моих фильмах расстреливают толпы людей, дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в землю, после того, как их изловили в лассо ("Мексика"), давят детей на Одесской лестнице, бросают с крыши ("Стачка"), дают их убивать своим же родителям ("Бежин луг"), бросают в пылающие костры ("Александр Невский"); на экране истекают настоящей кровью быки ("Стачка") или кровавым суррогатом артисты ("Потемкин"); в одних фильмах отравляют быков ("Старое и новое"), в других — цариц ("Иван Грозный"), пристреленная лошадь повисает на разведенном мосту ("Октябрь"), и стрелы вонзаются в людей, распластаных вдоль тына под осажденной Казанью". Из этой цитаты неясно, почему поэтика жестокости Эйзенштейна приветствовалась режимом и тогда, когда разрешался рапповско-лефовский шабаш, и тогда, когда в кино утверждался салонный стиль, гладенькая аккуратность и обыкновенная пошлость. Дело не только в жестокости Сталина, которому это все нравилось. Не только его личным комплексам, но прежде всего политике технолога власти удовлетворяли эти кар-



тины: отвратительная жестокость характеризует в них "врагов советской власти" или "врагов России" и, в свою очередь, оправдывает жестокость по отношению к ним.

В "Стачке" моторист дореволюционной фабрики из-за аварии попадает в чан с расплавленной сталью. Проволока перерезает рабочему живот. Ребенка давят копыта казачьих лошадей. В эпизод разгона демонстрации, когда толпу рубят шашками, врезаны кадры, снятые на бойне, где рубят головы баранам. Фильм кончается убитыми людьми и убитыми животными и надписью: "Запомним кровавые рубцы на теле пролетариата".

В "Октябре" расстреливают июльскую демонстрацию 1917 года в Петрограде — сколько холодного безразличия в красиво поставленных и снятых кадрах массового убийства.

В сценарии "Броненосца "Потемкина" читаем: "Бьют гимназистов. Сапогами. Поднимают за волосы и опять бьют. Бьют головой о мостовую (10, 11 лет). Мальчики пробуют спастись в подъезде. Отсюда их вышвыривает пристав Пузанов. Попадают под ноги лошадей. Разрубили гимназисту лицо. Защищать не давали". А на экране повешенные на носу корабля матросы, отсеченные уши, трупы, горящие в гробах, калека на самокатке под ногами лошадей, мальчик, пускающий кораблик в луже крови, семимесячный ребенок, задушенный в люльке при обыске..." Из современных копий "Потемкина" один кадр по причине натурализма решили изъять: учительницу с вытекающим глазом в эпизоде расстрела на Одесской лестнице. Фильмы Эйзенштейна взывают к мщению "врагам революции", из-за которых происходили все мерзости и гнусности дооктябрьского мира, его злоба, тупость, уродства. А посему — "раздавить гадину!", как на плакате Д.Моора. Враг должен быть лишен человеческих черт и поэтому недостоин жалости. Это первое и основное требование к произведению искусства в СССР. И Эйзенштейн не только выполнил его — возвел в принцип. Потому и называют его зачинателем новой, социалистической культуры и утверждают, что его идеями живет советское искусство.

Как относятся к нему и его идеям самые талантливые из сегодняшних советских кинематографистов? Андрей Тарковский говорит, что связывает себя не с Эйзенштейном, а с литературой, с поэзией, с культурой 19-го столетия и религиозной философией начала 20-го века, которая в СССР под запретом. "В этом смысле, — говорит он, — идейность имеет для меня огромное значение". Эйзенштейна же первый русский кинематографист наших дней оценивает так: "Конечно, когда я смотрю "Броненосец "Потемкин", меня шокирует, что там без конца льется кровь, я имею в виду — льется кровь ради того, чтобы дать, дескать, людям счастливую жизнь. Это меня, естественно, шокирует: я не верю в счастливую жизнь, вспоенную кровью, кровь призывает кровь, и ничего другого. Но еще больше в эйзенштейновском "Потемкине" меня шокирует другое: творческий метод, заставляющий зрителя относиться к произведению как к лозунгу — "Мое произведение — мой лозунг". "Броненосец "Потемкин" — это лозунг, хотя бы поэтому меня это уже не интересует, так как, на мой взгляд, художественный образ есть нечто прямо тому противоположное, имеющее другое содержание, иной смысл..." Тарковский отрицает в искусстве как раз то, что советская власть, ссылаясь на Эйзенштейна, хочет в нем утвердить — примитивные лозунги и однозначные символы, для Тарковского "образ — бездонное отражение мира".

Картины Эйзенштейна не для широкой публики, а для эстетов. Если не считать "Ивана Грозного", зрителей на них загоняли с помощью обязательных "коллективных просмотров", пропагандой в печати и отсутствием другого зрелища, но настоящим успехом они не пользовались даже во время выхода на экраны, а проверку временем не выдержала ни одна: в СССР их показывают редко, да и то фрагментами во время лекций. На Западе они собирают немногих левых и тех, кто интересуется историей кино. Специалист оценит их пластическую выразительность, внешнюю живописность — композицию кадра, утонченность, даже изысканность изображения, удачные метафоры, но за этим внешним блеском внут-

ренная пустота и убогая примитивная мысль: мир делится на два цвета, и любая жестокость оправдана классово-борьбой. А когда классовую идею заменила национальная, то она объяснила расправу тевтонцев с младенцами в "Невском", казнь бояр Кольчевых, поджоги, грабежи и отравления в "Грозном". И если всерьез говорить о набивших оскомину "неумирающих традициях Эйзенштейна в советском кино", то они заключаются прежде всего в этом — бесконечной экранной борьбе с "врагами революции" и "врагами России", ведущейся во всех советских фильмах, убеждающих зрителей в том, что жестокость не только необходима, но и нравственна — без этого картины признаются неполноценными и относятся ко второму сорту.

...Советская власть захватила кинематограф 27 августа 1919 года, когда Ленин подписал декрет о его национализации и вместо свободного соревнования и предпринимательства установил централизованную бюрократическую систему, где кинематографист — служащий на зарплате у государства. Изданный в том же году сборник "Кинематограф" открывала статья А.Луначарского "Задачи государственного кинодела". Они заключались в его "мобилизации" для пропаганды и агитации. Управлять кинематографом поручили ВФКО (всероссийский фотокиноотдел) при Наркомпросе, преобразованному в 1922 году в Госкино, в 1926-м в Совкино, в 1930-м в Союзкино вплоть до сегодняшнего Госкино при Совете Министров СССР. Эйзенштейн пришел в эту организацию в 1923 году и начал с фальсификации зарубежных лент, выходящих в прокат. Ему давали копию (например, "Доктор Мабузо" Фрица Ланга), и он переставлял в ней эпизоды, сокращал, комментировал своими надписями, чтобы решить "социальную задачу", выявив "прогрессивную направленность" ленты, после чего она признавалась "пригодной для показа массовому зрителю". Иногда брал для этого два фильма и монтировал один. Делал это изобретательно, и на молодого, веселого и циничного фальсификатора обратил внимание руководитель Пролеткульта В.Ф.Плетнев, предло-

живший поставить картину о провокаторах в революционном подполье.

В работе тема изменилась, и фильм — не слишком ясный, без сюжета, фабулы и героев, но с четко расставленными "классовыми" акцентами — назывался "Стачка": бастующим рабочим противостояли хозяева, полиция и казаки. Первые симпатичны, вторые отвратительны — они топчут людей лошаадьми, хватают за рубашонки играющих на галерее дома детей и бросают их на мостовую. Формальные выдумки свидетельствовали о том, что истина режиссеру безразлична. Например, конспиративное собрание рабочих происходило на полузатопленной барже по колесо в воде — так выглядело эффектнее. Партийное начальство не возражало. "Правда" назвала "Стачку" "первым истинно пролетарским фильмом" и хвалила его за "политическую направленность" и "классовую прямоту". Поэтому следующий фильм Эйзенштейна был уже "социальным заказом", сделанным на правительственном уровне.

В июне 1925 года юбилейная комиссия при агитпропе ЦК РКП/б/ и ЦИК СССР предложила ему снять картину к 20-летию революции 1905 года, отмечавшемуся в декабре. Режиссера вызвал сам председатель комиссии и ЦИК М. Калинин. Из обилия материалов в конце концов остановились на эпизоде восстания броненосца "Князь Потемкин Таврический". В.В.Шульгин поразился абсурдности фабулы. Он писал в "Днях", что фильм довольно ловко сделан, но поверить тому, что матросы восстали из-за гнилого мяса в борще, невозможно тем, кто помнит, какой заботой и вниманием был окружен флот. Множество других свидетелей напоминало, что первая миска давалась капитану корабля, а вторая его заместителю. Подлинные события не интересовали и здесь. Главное, чтобы офицеры выглядели извергами. Выполнению государственного заказа содействовали на "высшем" уровне: председатель Реввоенсовета и наркомвоенмор М.Фрунзе по просьбе кинематографистов разрешил выстрелить одновременно из всех орудий Черноморского флота.

Детали порой оказывались яркими, метафоры неожиданными, суть оставалась лживой. Чем эффектнее выглядели отдельные сцены внешне — например, детская коляска в эпизоде расстрела на Одесской лестнице, — тем большее отвращение вызывали. Не испытавшие на себе революцию и ищущие острых ощущений на экране левые кинематографисты Запада превознесли фильм за "революционность". Советским чиновникам, хорошо помнившим подлинные события, его примитивность и плакатность были настолько очевидны, что один из руководителей Совкино предложил оставить картину "для клубного проката". Об этом свидетельствует В. Шкловский и поясняет: "К ней отнеслись как к агитке". В. Бажанов, сидевший на премьере рядом с видным партийным саванником Я. Рудзутаком, приводит его слова: "Конечно, агитка, но давно уже нужен стопроцентный революционный фильм". Бажанов делает вывод: "Так что заказ был выполнен, и в фильме было все на месте — и озверелые солдаты, и гнусные царские опричники, и доблестные матросы". Исходя из этого картину признали выдающимся достижением молодого советского кино и устроили премьеру в Большом театре на торжественном заседании советских, профессиональных и партийных организаций вместе с делегатами 14-го съезда партии. Натянули грандиозный экран, пригласили симфонический оркестр и хор. "Киногазета" написала: "Эйзенштейн выполнил своей лентой социальный заказ".

Узурпаторы нуждались в подобных картинах. Через несколько лет министр информации Третьего рейха Й. Геббельс упрекал нацистских кинематографистов за то, что они не сняли своего "Потемкина" — тоталитарные режимы предъявляют к искусству одинаковые требования. Сегодня это стало очевидным, и западногерманская критика воспринимает и оценивает "Александра Невского" как яркий образец фашистского искусства в русско-советском варианте, а французские искусствоведы назвали картину "самым волнующим из "фашистских" фильмов", добавив, что "нацистская Германия хотела бы изобрести подобный, если бы обладала

кинематографическим гением”. Творчество Эйзенштейна подвергается переоценке на Западе. В 1958 году Бюро по истории кинематографии на Брюссельском фестивале на основании опроса ведущих кинокритиков ряда стран составило список из двенадцати лучших фильмов мира. На первом месте оказался ”Потемкин”, а Эйзенштейн вошел в число крупнейших мировых кинорежиссеров. На подобном опросе 1982 года ”Потемкин” опустился на шестое место, а Эйзенштейн вообще не попал в десятку лучших режиссеров мира. Об этом сообщила и советская кинопечать, свалившая вину за падение Эйзенштейна на происки мирового империализма.

Но это было позже, а тогда советская власть оценила удачное выполнение социального заказа и расплатилась по нормам того времени. К середине 20-х годов с уравниловкой уже кончали и научились повышать уровень жизни тех, кто верно ей служил. Еще не с помощью ”пакетов”, дач и машин, но уже существенно. Эйзенштейн жил в одной комнате со своим другом актером М.Штраухом и его женой актрисой Ю.Глизер: комната разделялась занавеской. Жилком получил команду свыше и вынес решение: ”Жилищный комитет, просмотревший картину, постановил: дать Эйзенштейну вторую комнату”. Еще существеннее для судьбы режиссера оказалось то, что на него обратил внимание Сталин, с тех пор всегда пристрастно судивший, казнивший или миловавший режиссера. Упорно оттеснявший соперников в борьбе за престол, Сталин использовал для этого все пути, в том числе литературу и искусство, которые подчинял лично себе. Он пригласил Эйзенштейна для беседы в ЦК, и с тех пор он бывал там часто.

Уже в те годы партийные вельможи начали покровительствовать и ”руководить” отдельными деятелями искусства или целыми коллективами — заставляли проводить ”линию партии”. Бухарин ”опекал” театр Мейерхольда, секретарь ВЦИК Енукидзе, заместитель начальника ОГПУ Агранов, а затем Молотов — театр Вахтангова, Ворошилов — Большой театр: ему нравилась не музыка, а балерины. Сталин взял се-

бе ансамбль песни и пляски под руководством Александра и кино. Ансамбль веселил вождей на кремлевских приемах, а кино Сталин, как и Ленин, ценил за способность обращаться к массовой аудитории. Сначала он пропагандировал с помощью экрана партийные установки, а потом приказал показывать самого себя — в документальных лентах, а позже и в художественных. Ленинская формула "самого массового из искусств" совпала с его собственным вкусом и пришлась ему по душе.

За следующим правительственным заданием Эйзенштейну Сталин следил лично. Он приказал Н.Подвойскому и М.Калинину вызвать его и поручить фильм к 10-летию октябрьского переворота для юбилейной премьеры в Большом театре. Фильм "Октябрь" претендовал на воспроизведение исторических событий, и в нем показывались реальные персонажи — Ленин, Троцкий, Антонов-Овсеенко. Сталина не было. 7 ноября 1927 года в четыре часа дня Сталин неожиданно появился в монтажной "Мосфильма".

— У вас в картине есть Троцкий?

— Да, — ответил режиссер.

— Покажите эти части.

...Эйзенштейн сел рядом. К беседе Сталин расположен не был. Сказал только:

— Картину с Троцким сегодня показывать нельзя...

Немедленно вырезали три эпизода, а еще два, где с помощью ножниц избавиться от Троцкого оказалось невозможно, отложили, и в Большом театре увидели лишь фрагменты картины. Бажанов говорит, что после этого "вся дальнейшая карьера Эйзенштейна проходила в рамках высокого подхалимажа". Возможно, что это спасло ему жизнь. Тогда он об этом задумывался вряд ли.

"Октябрь" канонизирован, и события 25 октября (7 ноября) 1917 года в искусстве и литературе приказано воссоздавать так, как это сделано в "Октябре" — варианты вызывают размышления и потому преследуются. Неважно, что фактически ворота Зимнего дворца не были закрыты и через

них не нужно было перелезть, что выстрел "Авроры" вовсе не был сигналом к восстанию, а Временное правительство не имело ничего общего с эйзенштейновской карикатурой. Как пишет Иосиф Бродский в очерке "Ленинград": "То, что в учебниках истории называется "Великая Октябрьская социалистическая революция", на деле было простым переворотом, бескровным, так сказать ... Настоящая пальба на Дворцовой площади, когда валились тела и прожектора скрещивались в небе, имела место гораздо позднее, в постановке Сергея Эйзенштейна". Эту постановку другие режиссеры, чтобы не впасть в ересь, даже не копируют, а цитируют: вставляют эпизоды "Октября" в свои фильмы как документальные, как хронику, снятую во время событий. С.Юткевич включил в картину "Яков Свердлов" выступление Ленина у Финляндского вокзала; М.Ромм в фильм "Ленин в Октябре" — штурм Зимнего дворца; М.Чиатурели в "Великое зарево" эпизод расстрела июльской демонстрации; фрагменты из "Октября" попали в картину С.Васильева "В дни Октября", в "Тихий Дон" С.Герасимова...

Но "Октябрь" стал и первым фильмом Эйзенштейна, подвергшимся нападкам. Он художественно интереснее "Броненосца" — средства выражения не столь грубы, киноязык тоньше, символика сложнее. Его ругали за "символические линии" и "интеллектуализм" — идеологическая чистота уже перестала спасать, дело шло к "социалистическому реализму" — контролю не только за содержанием, но и формой. Кончался недолгий флирт государства с левым искусством, когда, занятое голодом и войной, оно не обращало внимания на школы, системы, платформы, манифесты и "лаборатории", тем более, что все они поносили старый режим с его искусством. Творческие группы распускались, кинофабрики объединялись, кинематографическая машина становилась полностью централизованной и невероятно бюрократической. В 1927 году, вместе с ликвидацией партийной оппозиции, началось наступление на остатки свобод. В марте 1928 года кинематографистов собрали на первое всесоюзное совещание,



где еще раз напомнили страшную ленинскую идею самого массового из искусств и предупредили об опасности формализма — "форма должна быть понятна миллионам". В том же году Эйзенштейн вместе с Пудовкиным обратился в "партсовещание по делам кино" с просьбой "проводить твердую идеологическую диктатуру", "плановое идеологическое руководство" в кино, дать им "руководящий орган", который будет "непосредственно связан с кино". Но просьба о "диктатуре" и "руководстве" социального заказчика не помешала начавшемуся с "Октября" внутреннему, не сразу им осознанному конфликту Эйзенштейна с властью — он готов был служить ей верой и правдой, но по-своему, а от него требовали не выделяться, делать "как все".

Еще до "Октября", в конце 1925 года, сразу после премьеры "Броненосца "Потемкина" Эйзенштейн предложил поставить картину по сценарию С.Третьякова о "борьбе китайского народа с империализмом", долго ходил по инстанциям, пока его не вызвали в ЦК и не дали задание поставить картину о коллективизации в деревне. Изложил его приставленный к кинематографу, но ничего в нем не смысливший "старый большевик" К.И.Шутко. Он заявил, что на просмотре в Большом театре Сталин, которому понравился "Броненосец", сказал, что именно Эйзенштейн должен сделать фильм на важнейшую тему — показать крестьянину его будущее. Коллективизация в деревне, сказал Шутко, это генеральная линия 14-го съезда партии. Послушный режиссер тут же придумал название: "Генеральная линия". В ЦК, естественно, одобрили. Кроме всего прочего, это перекликалось с должностью Сталина — генеральный секретарь.

В мае 1926 года началась работа над сценарием, а съемки решили провести с 1 октября по 1 февраля 1927 года, но режиссера перебросили на "Октябрь". К "Генеральной линии" он вернулся только в июне 1928 года и в ноябре ее закончил. Испытанный "классовый" подход остался неизменным: заспанные и жирные "кулаки" и голодные крестьяне. Неизменной осталась и ложь: голод в деревне, вызванный

непосильными сталинскими поборами, представал на экране исключительно наследием царизма. Гнилые избы без крыш — солому с них скормили скоту, полудохлые беспородные лошаденки, убогие коровенки, пахота сохой, страшное запустение — советская деревенская реальность, увиденная кинематографистами в Пензенской и Брянской губерниях, сопровождалась титром, уверяющим зрителей в том, что все это "оставил нам царский строй".

Эйзенштейн деревню не знал, никогда в ней не бывал и увидел ее холодными глазами экспериментатора-иностранца — новый экзотический материал для поисков "золотой середины", "динамических квадратов", формальных, иногда удачных, упражнений. Сегодняшний голод он перенес в прошлое, обещанное изобилие — в настоящее. Действие происходит в несуществующей молочной артели, где дикие крестьяне, еще вчера при дележе имущества распиливавшие пополам избу, покупают общий сепаратор и радуются, видя, как быстро превращает он молоко в масло. Но так как ложь была слишком очевидна, режиссер назвал этот эпизод "сном Марфы" — по имени главной героини. Сначала она видит тощих коров, тонкие ребра, усохшие вымя; смотря на зрителей печальными глазами, эти коровы встают на колени, и тогда над стадом в блеске солнечных лучей появляется племенной бык. Вымя коров мгновенно набухают, соски не сдерживают напора молока, спины выпрямляются, ребра исчезают. В следующем же эпизоде сон Марфы сбывается: племенной совхоз дарит молочной артели "Власть Советов" бычка. Увитые гирляндами роз, идут на "свидание" с ним веселые коровы. Стрекот сноповязалок, жирный навоз на коллективно обработанной земле, сусальные экранные подобию венециановской "Жатвы" и состязания косцов из "Анны Карениной", навстречу которым идет трактор. И титр: "Вступайте в артель!"

Эйзенштейн и его помощники Г.Александров и Э.Тиссэ старались как могли, а картину в ЦК не приняли — сочли устаревшей. В декабре 1927 года прошел 15-й съезд партии,

провозгласивший курс не на сельскохозяйственные товарищества, а на "сплошную коллективизацию". Экранными героями становились не молочные сепараторы, а секретари партийных ячеек в деревнях, председатели сельсоветов, лишавшие крестьян собственности и уничтожавшие недовольных "как класс". В этом заключалась новая "генеральная линия", и, как элегантно выразился его биограф Р.Юренев, картина Эйзенштейна "не успевала за бурно развивающимися событиями классовой борьбы в деревне".

Он узнал об этом весной 1928 года, когда в аудиторию киношколы, где он читал лекцию, прибежал бледный дежурный и сказал, что к телефону просят от Сталина. Предложили завтра быть в здании ЦК на Старой площади. Вместе со Сталиным Эйзенштейна встретили Молотов и Ворошилов. Они "посмотрели" картину и пришли к выводу, что в ней "не удалось масштабно показать размах дел по социалистическому соревнованию в деревне". Сталин приказал переработать сценарий, назвать ленту "Старое и новое" и сделать досъемки. Их начали в июне, закончили в ноябре, потом продолжили в апреле 1929 года. Теперь группа поехала в более сытую Ростовскую область, где по заграничным руководствам специально для фильма построили образцово-показательный колхоз, молочные фермы и свинарники, каких сегодня нет даже на ВДНХ. Для досъемок взяли привезенных из Англии для заповедника Аскания-Нова свиней, американские тракторы "Фордзон", бегавшие в фильме по кругу. И все это выдали за достижения коллективизации. В колхозном хеппи-энде Марфа в шлеме трактористки целуется с трактористом без шлема.

Хотя картину в конце 1929 года выпустили, в ЦК были ее недовольны: в эпоху "ликвидации кулачества как класса" и "головокружения от успехов" от Эйзенштейна ждали лучшего понимания "текущего момента". Но слава создателя революционного кино была еще сильна и смягчила удар: обвиняли не в политических ошибках, а в художественных просчетах — внешность героини непрезентабельна,образи-

тельный язык чрезмерно сложен и метафоричен, режиссер не нашел "простых, ясных и верных решений, уходит в дебри формальных приемов и индивидуальных экспериментов". За это же и в тех же выражениях ругали снявшего "Землю" Довженко и разъясняли обоим: не "интеллектуальное кино" нужно партии, а экранные олеографии, иллюстрирующие последние постановления ЦК, простые и понятные примеры для прямого подражания. Эйзенштейн пытался схитрить и уверить в своей полезности, написав статью с парадоксальным названием "Эксперимент, понятный миллионам". Симбиоз сочи странным и сомнительным. Метафорический кинематограф, включая фильмы Козинцева, Трауберга, Пудовкина, Вертова, объявлялся опасным. Тонкость, образность, сложность мысли — вредными. "Каждая картина должна быть полезной, простой и понятной миллионам. Иначе грош ей цена", — поучал Эйзенштейна режиссер П.Петров-Бытов, чутко уловивший партийные требования.

И все же тогдашние советские вожди недооценили пользу "Старого и нового". Переправляющиеся вплавь стада свиней, поднимающиеся хлеба, экранный пир на весь мир в дрожащей от голода и страха стране открыли еще одно направление, золотую жилу советского кинематографа, разработанную И.Пырьевым ("Кубанские казаки", "Щедрое лето"), Г.Александровым ("Волга-Волга"), В.Пудовкиным ("Возвращение Василия Бортникова"), Ю.Райзманом ("Кавалер Золотой Звезды"), С.Герасимовым ("Сельский врач", "Поднятая целина") — экранные потемкинские деревни, каких еще не знало мировое кино. Они делали это проще Эйзенштейна, "в форме, понятной миллионам" и доступной пониманию вождей, и Сталин любил оставлять сотрапезников на просмотры колхозных комедий про свинок, пастухов, трактористов и богатых невест. В одном из эпизодов солженицынского "Круга первого" вождь смотрит "Кубанских казаков" и замечает, довольный: "А хорошо у нас с сельским хозяйством". (Об этом случае рассказывал впоследствии и сталинский министр кино И.Большаков.) Такие же ленты наших

дней — любимое воскресное развлечение в загородных резиденциях нынешних советских вождей. Сейчас, как и тогда, после таких просмотров печатаются указы о присвоении званий и награждении орденами.

Усердие Эйзенштейна оценили: и ругали, и хвалили его как режиссера придворного. И пока "Старое и новое" тиражировали, Сталин вызвал его, Александрова и Тиссэ и сообщил, что "во всех инстанциях" согласована их поездка за границу — в моду входила новая форма поощрения. Сталин определил и цель поездки: изучать жизнь и одновременно учиться у нее.

Весной 1929 года группа уехала сначала в Европу, а потом в Америку. Внешне путешествие проходило блистательно: лекции в Сорбонне, участие в международных съездах кинематографистов, встречи с Эйнштейном, Пиранделло, Шоу, Чаплиным, Драйзером... Главными же стали восемь месяцев работы над фильмом "Да здравствует Мексика!", деньги на который дал Эптон Синклер — Эйзенштейн познакомился с ним по переписке.

Судить о картине трудно — она не закончена. В сохранившихся фрагментах история Мексики с доколумбовых времен до наших дней: архитектурные памятники и народные обычаи, недвижная вечность пирамид и истекающий кровью бык на арене, каменные изваяния древних ацтеков и безудержность барокко в корридах и карнавалах — черепа в касках, цилиндрах, шляпах, сомбреро, матадорских шапочках и епископских митрах, мексиканская история в поэтических образах и видениях художника... Не удалось не только завершить съемки, но даже увидеть отснятый материал. Случилось простое: советскому человеку, долго работающему за границей бесконтрольно, перестают доверять. Эйзенштейн не делал ни одного шага без согласования с Союзкино и русско-американским акционерным обществом Амкино. Вел себя осторожно, когда позвонил Троцкий, не подошел к телефону. Не помогло. Он чувствовал, что с начала 1931 года отношение к нему изменилось. В далекой киноэкспедиции при

тогдашних средствах связи Эйзенштейн не знал, что его считают невозвращенцем. И не понимал, почему Союзкино требует бросить работу и вернуться. Понял, когда угрожающую телеграмму за подписью Сталина получил Синклер: "Эйзенштейн потерял расположение своих товарищей в Советском Союзе. Его считают дезертиром, который разорвал отношения со своей страной. Я боюсь, что у нас здесь о нем скоро забудут. Как это ни прискорбно, но это факт. Желаю вам здоровья и осуществления вашей мечты побывать в СССР".

Судя по ответу, Синклер за Эйзенштейна испугался: незадолго до этого прошли открытые процессы над представителями старой интеллигенции. 22 ноября 1931 года Синклер телеграфировал: "Что касается ваших формулировок относительно Эйзенштейна, то они являются причиной и моего огорчения, и моего недоумения. Конечно, у меня нет никаких своих источников информации в Москве, но у меня много источников информации здесь, и я могу сообщить вам довольно большое количество фактов, которые не вызывают у меня сомнений ... Эйзенштейн, конечно, собирается вернуться в Советский Союз. Во всяком случае, он говорил об этом всем, с кем я обсуждал наши дела, и у меня есть письма от него, в которых он убеждает меня сопровождать его при возвращении..."

Перепуганный Эйзенштейн 8 февраля 1932 года публикует в "Известиях" открытое письмо с опровержением слухов "в заграничной прессе" о том, что он арестован, и одновременно просит Совкино разрешить ему закончить работу. Эйзенштейну отказывают, и в апреле 1932 года он возвращается в Москву с надеждой, что Совкино выкупит снятый материал для монтажа. Для этого нужна денежная гарантия, и Совкино ее дает. Такова история гибели "Мексики" — возможно, самой значительной работы режиссера, душевная рана, которая, по словам знавших режиссера, не заживала никогда. Для советского киноведения это любимая тема: Синклер не отдал режиссеру материал, а продал его "Парамаунту", где его растащили на ремесленные поделки, буржуазные де-

ляги оборвали великую песню замечательного советского кинорежиссера.

Сталин продолжал гневаться. Об этом знали и не спешили давать новую постановку. Эйзенштейн отсиживался во ВГИКе, где начал преподавать еще в 1928 году. Следующим фильмом стал только "Александр Невский". Между "Старым и новым" и "Александром Невским" прошло девять лет. Не разладом с действительностью объяснялись годы молчания Эйзенштейна, а его сложной художнической индивидуальностью, оказавшейся в разладе с требованиями унифицированной массовой продукции.

Эйзенштейна не было в СССР три года. За это время многое изменилось. Сталин добился полного единовластия, и нормой жизни стало единомыслие. Безраздельная победа партии и государства над духовной жизнью народа означала, в частности, и постепенное насильственное насаждение стиля, форм творчества, которые были узаконены в начале 1936 года: в живописи — под передвижников, в поэзии — под Суркова и Жарова, в театре — под бывший императорский Малый и ставший императорским МХАТ, в музыке — под Кабалевского и Дунаевского, в кино, где образцов не было, под псевдонародный героико-романтический стиль всеобщей, захлебывающейся радости. Хохочущие вихрастые парни и курносые девчата, бодрые марши, подвиги и рекорды, тачанки и бурки, кони и кожанки, фронтовые подруги, смелые люди, девушки с характером, веселые ребята, жить стало лучше, жить стало веселее и если страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой. Кино предлагало эстетику поголовного счастья, бесконечного восторга, беззаветной преданности, массового героизма, такую же, что параллельно создавалась в нацистской Германии — военная доблесть, несгибаемый дух, великие свершения, славное прошлое, счастливое настоящее, светлое будущее.

Если уровень литературы по сравнению с 20-ми годами резко упал, то все же в ней происходили художественные взлеты, хотя бы в том, что писалось "в стол", в кино — ни

одного. Эйзенштейн как ведущий кинематографист послереволюционного десятилетия сам подготовил кинематограф 30-х и последующих годов с его удручающе шаблонной актерской игрой, отсутствием истинных героев и конфликтов времени, воспеванием послушной массы, с его фальшью и полным отсутствием мысли. К середине 30-х годов во всем мире появились разнообразные кинематографические стили: шедевры Чаплина "Новые времена" и "Диктатор", ленты Дж.Форда, У.Уайлера, Ф.Капра, К.Видора в США, Р.Клера, Ж.Ренуара, Ж.Фейдера, М.Карне во Франции, А.Корда в Англии. И только в СССР, нацистской Германии и фашистской Италии лживые громогласные фильмы выполняли партийный заказ — разлучали искусство с жизнью. Бездарное время потребовало бесталанного искусства. Призвало тех, у кого ничего нет за душой, кто готов воспеть любые гнусности и преступления режима — лишь бы "с веком наравне", "не упасть с корабля современности", ухватить свой кусок пирога, пока не остался только лагерный паек. Изощрялись в подхалимстве сценаристы от Б.Чирскова и К.Виноградской до Н.Погодина и Е.Габриловича, беспринципные раболепствующие постановщики от М.Чиатурели и Ф.Эрмлера до С.Герасимова и С.Юткевича.

Нравственно Эйзенштейн от них не отличался, но талант его оказался неизмеримо выше, а это не прощалось, как не прощалось все, что поднималось над общим уровнем: художественная самостоятельность приравнивалась к политической независимости. Л.Кулешов, о котором Эйзенштейн сказал: "мы делаем картины, Кулешов создает кинематограф", нашел выход: ушел из режиссуры в педагогику. До этого он успешно экспериментировал с кинообразом и монтажом, осваивал кинокультуру Запада. Его обвинили в "грубейших ошибках", "заблуждениях", "переоценке монтажа", "недооценке кадра", "отрицании актера", создании "порочной теории натурщика", "формализме", "американизме" и "низкопоклонстве". Его режиссерскую судьбу сломали. Возможно, если бы Эйзенштейн тоже бросил режиссуру, для него на-



чался бы тихий и спокойный "профессорский" период — книги, лекции, статьи, пособия, симпозиумы. Создателя революционного кино 20-х годов, вероятно, посылали бы за границу пускать пыль в глаза, рассказывая о расцвете искусства в первой в мире стране социализма. Но Эйзенштейн этого шага не сделал. И не возражал, когда его имя использовали для того, чтобы "революционным" Эйзенштейном крыть "Третью Мещанскую" и "Строгого юношу" А.Роома, эксцентриаду ФЭКСов, в которых принимали участие Ю.Тынянов и знаток греческой трагедии Андриан Пиотровский (всех их объявили мрачными, злостными и целеустремленными формалистами), первые работы тех, кто так хорошо начинал и так плохо кончил — С.Герасимова, М.Калатозова, Г.Козинцева и Л.Трауберга, И.Пырьева, М.Чиатурели, Н.Шенгелая. Сегодня уже не все знают, что эти одиозные фигуры 30-х и последующих годов начинали с "Сердца Соломона", "Соли Сванетии", "Шинели", "Посторонней женщины", "Хабарды", "Элисо" — свидетельств художнической индивидуальности, немедленно обруганных. (Как позже обругали "Машеньку", "Пышку" и "Веселых ребят" — лучшие фильмы Ю.Райзмана, М.Ромма и Г.Александрова.) Авторы обвиняли в натурализме, эмпиризме, идеализме, мистике, субъективизме, декадентстве, мелкобуржуазности и формализме. В растерянности и отчаянии они били себя в грудь, признаваясь в ошибках. В попытке спастись, кинорежиссеры нападали друг на друга: Пудовкин на своего учителя Кулешова, Донской — на Козинцева и Юткевича, и все вместе ругали Эйзенштейна. Таковы были требования и моральный уровень эпохи.

Вернувшись домой, Эйзенштейн, всегда чуткий к настроениям начальства, предложил комедию на современную тему "МММ" с Ю.Глизер и М.Штраухом в главных ролях. Ее приняли к постановке в марте 1933 года и вскоре закрыли: режиссер выбрал эксцентрическую форму, а время эксцентриады уже ушло — жанр вызывал подозрение. (В конце 60-х годов положили "на полку" "Последнего жулика" Я.Эбнера и "Интервенцию" Г.Полоки по многократному апробиро-

ванной и признанной советской классикой пьесе Л.Славина — эксцентрическая манера никак не напоминала ”форму, доступную миллионам”).

Сталину нравилась державная столица, и он приказал воспевать ее в книгах, пьесах, фильмах. В июне 1933 года Эйзенштейн стал писать сценарий ”Москва”, говорил в связи с этой работой о шекспировской традиции, о четырех стихиях — воде, земле, огне и воздухе, о гармонии и дисгармонии вселенной. Сценарий не утвердили. Кинематографистам объяснили: задача экрана воспеть разрушение старой Москвы: Сухаревской башни — первого гражданского учебного заведения в России, где учился Ломоносов, Китай-города, дворянских особняков, памятников, церквей, бульваров и возведение на месте монастырей клубов, а Дворца Советов — высочайшего здания мира — на месте храма Христа-Спасителя.

Эйзенштейн никак не мог угодить — не потому, что не везло, а потому, что не понял, что его время кончилось: пришли еще более ловкие, веселые, циничные, к тому же отягощенные эйзенштейновским талантом и эрудицией, и, отталивая друг друга, предлагали себя режиму. Утраты, несуществленные намерения, прерванные планы, незаслуженные обвинения — все происходило от того, что обласканный режимом в 20-е годы, когда он был ему нужен, Эйзенштейн не замечал, что в его услугах больше не нуждались. Даже тогда, когда ему открыто говорили, что он отстал от советского искусства, уверенно идущего по пути социалистического реализма, что его творчество отравил яд формализма. На всесоюзном кинематографическом совещании в начале января 1935 года автор ”Чапаева” С.Васильев упрекал его за постановочные сложности и ненужные теоретизирования вместо создания доступных и понятных фильмов. Эйзенштейн оправдывался и каялся: ”Товарищи, мое сердце не разбито, потому что сердце, которое бьется за большевистское дело, разбито быть не может”. Перед совещанием раздали ордена к пятнадцатилетию советского кино — Эйзенштейна обошли.

Он решил, что сможет найти себя в новой звуковой ки-

нематографии 30-х годов, взявшись за предложенную ЦК ВЛКСМ тему — классовая борьба в деревне: история убийства родственниками пионера Павлика Морозова, который будто бы рассказал в сельсовете о действиях отца, продавшего подложные документы беглым кулакам. Этого — истинного или мифического — мальчишку, донесшего на отца, сделали героем хрестоматий, поэм и пьес. Легенда способствовала всеобщему доносителству как единственно возможному для настоящего советского человека поведению и стала примером революционной бдительности. Да и что может быть почетнее для советского мальчика, чем вовремя обнаружить преступную деятельность мамы и папы и сообщить о ней "органам"? Эйзенштейн темой увлекся: эстетическое всегда было для него важнее нравственного.

В марте 1935 года началась работа. Сценаристом стал А.Ржевский, работавший с Пудовкиным и Шенгелая. В фильме "Бежин луг" пионера звали Степок. Из ночных разговоров отца с "кулаками" он узнает о готовящемся поджоге сельсовета и колхозных хлебов и сообщает в правление колхоза. Их арестовывают, но отец справляется с конвоирами и бежит, находит сына и стреляет в него — он умирает на руках начальника политотдела. Поджигателей находят в бывшей церкви, превращенной в клуб.

Эйзенштейн старался как никогда. Последний раз "учителя" видели на съемках несколько лет назад, и смотреть, как он работает, приезжали Л.Кулешов, А.Мачерет, Ф.Эрмлер, И.Савченко, Б.Барнет, Л.Трауберг, Э.Шуб, С. и Г. Васильевы. Начальство Эйзенштейну не доверяло, и на площадке постоянно находились руководители "Мосфильма" и главного управления кинематографии. Одни эпизоды принимали в репетиции, другие оценивали сразу после съемок, разрозненные куски и незаконченные фрагменты посылали из Харькова, Одессы и Ялты на проверку в Москву. Там нравилась показанная на экране приверженность крестьян новому жизненному укладу, хотя он выглядел не таким радостным, как у Пырьева, но режиссера обвиняли в том, что вместо классо-

вой трактовки событий — кулаки, подкулачники, бедняки, середняки, враги — на первый план вышли библейские ассоциации, конфликт отца с сыном, трагедия отца, страстно любящего сына, но убивающего его. Причем отец не кулак и не пособник кулаков, а просто духовно отсталый религиозный человек, оправдывающийся библейской заповедью: "Когда Господь Бог наш Всевышний сотворил небо, воду и землю и вот таких людей, как мы с тобой, дорогой сынок, он сказал: плодитесь и размножайтесь, но если когда родной сын предаст отца своего, убей его, как собаку".

Этого не стерпели: предложили пересмотреть концепцию и прежде всего основную коллизию — убийство отцом сына — и начать съемки заново. Приказ по "Мосфильму" от 19 июля 1936 года требовал ввести новые эпизоды, "дающие конкретную мотивировку перехода отца и других к прямому открытому вредительству", "очистить материал от литературных реминисценций и художественных и философских ассоциаций, засоряющих идейную сущность картины". Эйзенштейн сменил актеров и сценариста — пригласил И. Бабеля, который давно привлекал его тем, что "у Бабеля последовательно проведена тема крови: голоса крови и крови, выплескиваемой лентами изо рта". (Отсюда неосуществленные замыслы экранизаций "Карьеры Бени Крика", "Заката" и "Марии".)

И. Бабель написал новый текст диалогов и попытался упростить конфликт. Отец — классовый враг, кулак и вредитель — основной противник коллективизации. Бдительный мальчик рассказывает любящему его начполиту о причастности отца к поджогу. Вместо разгрома церкви сняли эпизоды подготовки поджога и сам пожар. Добавили зверскую расправу с женщиной — случайной свидетельницей убийства. Отец произносит уже не библейскую заповедь, а слова о предательстве и каре: для него лучше убить сына, чем отдать свое, нажитое — он жертва инстинкта собственности. Эйзенштейн шел на любые переделки, но фильм не спас. В новом варианте осталась философия, абстрактные понятия, идущая

от Бабеля символика. Остался пафос извечных страстей и конфликта между отцами и детьми. Борьба за душу Степка шла между его кровным отцом и отцом духовным — начполитом Василием Ивановичем. Отец убивал не потому, что одержим преступной целью: он мстил людям, завладевшим душой его кровного сына. Стреляя, он плачет и наедине с умирающим сыном утешает его и наказывает терпеть. А Степок в полубреду зовет отца и целует руки убийцы.

Еще на обсуждении первого варианта сценария Эйзенштейн доказывал авторское право художника на "стиль, идущий от трактовки". Теперь критик Н.Иезуитов вполне в духе партийных требований обвинял режиссера в том, что незавершенный второй вариант построен "на огромном количестве реминисценций художественных, философских, исторических", в нем можно увидеть "и Врубеля, и Коро, и отдельные кадры, снятые под Рериха". Для Эйзенштейна, разумеется, не было новостью, что искусство в СССР выполняет прямую политическую задачу, но он все еще исходил из того, что пригодное для газетного листа не терпит экран. 17 марта 1937 года приказом по главному управлению кинематографии работу над фильмом приостановили, чтобы больше не возобновлять, и организовали обсуждение неснятой картины. Ее осудили актив кинематографистов, "Мосфильм", ВГИК, материал признали "формалистическим", "зараженным мистицизмом", "примером идейной порочности". Прорабатывали долго, настойчиво. Били наотмашь, в кровь, со всей большевистской прямоотой. Требовали самокритики. Пять лет назад Эйзенштейн еще мог отбиваться. Он писал: "Советское кино так застрашало самого себя ку-клукс-кланом "формализма", что почти ликвидировало само творчество и творческие искания в области формы. Стоило кому-нибудь из кинематографистов призадуматься или поработать над проблемой выразительных средств для воплощения идеи, как на него немедленно падала тень подозрений и обвинений в формализме". Он написал эти слова в газете "Кино" через несколько месяцев после возвращения из Мексики. Теперь

за такую речь могли отправить в лагерь. Мейерхольд в последнем выступлении, после которого его арестовали, говорил примерно то же. Теперь полагалось каяться. В апреле 1937 года Эйзенштейн написал статью "Ошибки Бежина луга", обвиняя себя в стихийной революционности там, где должно быть революционное сознание, в стремлении к абстрактным обобщениям вместо конкретных художественных образов. Он писал: "Полею привлечения внимания становится психологическая проблема сыноубийства. И эта обобщенная проблема оттесняет на задний план основную задачу — показ борьбы кулачества против колхозного строя". Знали же Эйзенштейна, в частности М. Ромм, утверждали, что если "Мексика" стоила ему нескольких лет жизни, то история с "Бежиным лугом" не меньше.

Картина не сохранилась. Есть три версии: фильм утратили при эвакуации; картину в начале войны зарыли на Потылихе (так называли "Мосфильм" по названию деревни, где построили кинофабрику), но в это место упала бомба и уничтожила ее; третью рассказал Ромм. Несмонтированный материал второго варианта с неотобранными дублями без ведома Эйзенштейна взяли из монтажной и показали Сталину. На экране без конца катились пылающие бочки — то на зрителя, то от него, то поперек кадра, то крупно, то на общем плане. Несколько минут подряд вылетали голуби. Сталин рассердился, приказал пленку смыть, а режиссера проработать за формализм. Случайно сохранились отдельные кадры, отрезанные от каждого куска пленки — срезки. Из этих статических изображений, сложенных в определенном порядке, смонтировали для архива небольшой фильм. Он передает содержание многих эпизодов из обоих незавершенных редакций, дает возможность увидеть внешние черты замысла. Чем-чем, но формализмом там и не пахнет — стоп-кадры просты настолько, насколько от Эйзенштейна этого требовали.

Но в 1937 году режиссер боролся не за обреченный "Бежин луг", а за право работать дальше. Клялся в верности, убеждал в том, что еще может пригодиться. Не помогло. Как

пишет Р.Юренев, даже "ученикам поверженного автора "Бежина луга" не спешили давать самостоятельные постановки". Он предлагал фильмы о гражданской войне в Испании, о революции в Гаити, хотел поставить "Мы — русский народ" по В.Вишневскому, экранизировать "Железный поток" А.Семеновича, писал сценарии картин о Первой конной армии, о штурме Перекопа ("Фрунзе"), утверждал, что в состоянии перенести на экран не только "Капитал" Маркса, но и решить кинематографическим языком темы "Диалектического материализма" и "Тактики большевизма", позже начал сценарий "Дела Бейлиса". Разрешили приступить к "Ферганскому каналу", надеясь, что это будет гимн стройкам пятилеток, но после первых съемок закрыли по той же причине, что "Бежин луг" — вместо решения злободневной политической задачи режиссер искал столкновения и контрасты эпох, памятники времен Тамерлана, который пришел и разгромил древнейшую культуру, уничтожив систему орошения. У режиссера возникли сотни образов, тысячи ассоциаций, а в приказе о закрытии говорилось "из-за необходимости серьезной переработки сценария".

Эйзенштейна ругали уже не только за новые грехи, но и за еще недавно считавшийся революционным "Броненосец Потемкин" — "за отсутствие индивидуальных характеров", а эйзенштейновское "интеллектуальное кино" вошло во все монографии, учебники и вопросники как пример глубоко порочной, вредоносной идеалистической теории. В вышедшей в 1939 году брошюре В.Вишневского "Эйзенштейн" "Бежин луг" назван его "новой неудачей", в которой виноваты "многие факторы, в том числе и происки врагов, которые привели к неблагоприятному исходу работы". Дальнейшие планы Эйзенштейна, утверждает автор, "расстреляли вредители".

Во вредители тогда мог попасть любой кинематографист, в том числе и Эйзенштейн. Арестовали И.Бабея, начальника главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) при Совнаркомом СССР Б.Шумяцкого, возглавлявшего это

учреждение с 1930-го по январь 1938 года (его объявили врагом народа, германо-японским шпионом и пособником Троцкого), сменившего его С.Дукельского, директора "Мосфильма" Б.Бабицкого, почти всех директоров других студий, операторов В.Нильсена и Ю.Желябужского, актеров К.Эггерта и А.Дикого, сценаристку Т.Златогорову, теоретика кино А.Пиотровского, режиссера Н.Экка – постановщика картины "Путевка в жизнь", десятки вторых режиссеров, ассистентов, директоров картин, администраторов. Меньше других оказалось среди арестованных режиссеров и актеров. Сталин относился к ним как царь к шутам, и тех, кто его славил, в общем, не трогал, но страх сковал всех. "... Страх сковал всю страну, всех людей без исключения", – пишет Н.Мандельштам. Как все, Эйзенштейн прислушивался к тормозящим у подъезда машинам и поднимающемуся лифту, ловил ночные звонки, стук в дверь, шаги по лестнице и остался во власти страха до конца своих дней. "Испытание страхом, – утверждает Н.Мандельштам, – одна из самых страшных пыток, и после нее люди оправиться уже не могут".

Страхом наполнены газетные статьи Эйзенштейна. Он пишет о "тупом, беспринципном, политически вредном подходе бывшего руководства" кинематографией, честит Бухарина, писателя Панаиота Истрати, написавшего об СССР правду, называет "ренегатом и сволочью", приветствует возвратившихся полярников, скорбит о гибели Чкалова, восторгается сталинской конституцией и решениями 18-го съезда партии, восхваляет самые бездарные кинематографические подделки – "Ленин в Октябре", "Ленин в 1918 году", "Человек с ружьем", "Великий гражданин", "Ошибка инженера Кочина", "Суворов", "Кутузов"... Человек огромной эрудиции, говоривший, читавший и писавший на четырех языках, изучавший механику, лингвистику, живопись, рефлексологию, музыку, архитектуру, литературу, чьи статьи и лекции поражали богатством привлекаемого материала, энциклопедическими знаниями, он стал писать элементарно-плоско, ординарно, употребляет стертые слова, казенную фразеологию,



заимствованные определения и выражает до постыдного бездарные мысли. А на жизнь зарабатывает во ВГИКе: по очереди с Кулешовым заведует кафедрой кинорежиссуры, и они по очереди (как приказывали) обвиняют друг друга в формализме. (После постановления ЦК ВКП/б/ о кинофильме "Большая жизнь" в 1946 году сняли с работы обоих.)

По статьям Эйзенштейна об искусстве (теперь они собраны в его пятитомнике) почти невозможно представить себе реальный кинематографический процесс тех лет. В них присутствуют античные мудрецы от Аристотеля до Сенеки, восточные от Конфуция до Омара Хайяма, гиганты Ренессанса, священники и атеисты, ученые и художники, искусствоведы всех времен и специальностей, политики, социологи, революционеры, писатели, но только не правда о кинопродукции его времени. Он пишет о "Вертикальном монтаже", "О строении вещей", "сюжете в деталях", драматургии кадра, сходстве монтажных представлений с традициями пушкинского письма, создавая иллюзию искусства, которого нет, и даже не приступая к разбору лент, снимающихся на "Мосфильме" и других студиях\*.

---

\* В 1947 г. Эйзенштейн возглавил созданный тогда сектор кино Института истории искусств Академии Наук СССР. Сегодняшнее советское киноведение идет по пути, проложенному Эйзенштейном, но только без его эрудиции: если фильмы должны отвлекать от действительности, то кинокритика – как можно дальше уводить от фильмов как от явлений искусства – они остаются "наглядной агитацией". Теперь есть научно-исследовательский институт теории и истории кино, секторы кино при республиканских академиях наук, кафедры в университетах, киноведением и кинокритикой неплохо кормятся сотни людей. Когда нет искусства, расцветает искусствоведение: бесконечное число докторов, кандидатов, старших и младших научных сотрудников, ссылаясь на фильмы, убеждают читателей в преимуществах "советского образа жизни". Люди это, конечно, разные: есть опытные, знающие и талантливые – их почти не печатают, есть профессиональные погромщики, а основная масса – деляги, привычно восхваляющие одобренные фильмы, осуждающие "безыдейные" и более или

Эйзенштейну все чаще кажется, что спасти может только фильм о Сталине. Не он один. По свидетельству Н.Мандельштам, и Б.Пастернак "бредил Сталиным", и О.Мандельштам написал "Оду", да было поздно, и М.Булгаков пьесу о Сталине. Кто их осудит? "Александром Невским" Эйзенштейн доказал, что понял партийные требования: вождь вернул ему свое расположение. По его заданию в январе 1941 года кинематографическое руководство предложило Эйзенштейну поставить картину об Иване Грозном, и он тут же начал работу над сценарием. Приказ о запуске в производство подписали в январе 1942 года, а съемки начались в Алма-Ате в феврале 1943-го. "И совершенно не случайным кажется, — писал Эйзенштейн, — что на целый ряд лет властителем дум и любимым героем моим становится не кто иной, как сам царь Иван Васильевич Грозный".

Новой картине предстояло продолжить линию "историко-биографических" фильмов, восходящих к стилю "Александра Невского" и романов Загоскина. Эйзенштейна это не смущало — он шел по своей генеральной линии, которая кончилась восхвалением самой зловещей фигуры русской истории. "Пусть осенит вас победоносное знамя наших великих предков", — молитвенно призвал Сталин летом 1941 года, когда Гитлер побеждал. Ему явно хотелось к именам Невского, Пожарского, Минина, Кутузова, Суворова добавить Ивана Грозного, но не решился — все-таки царь. Это сделал Эйзенштейн своим фильмом. Сталин мог бы остановиться и

---

менее аккуратно описывающие остальные. Впрочем, и описывать разрешают не все. Между тем единственное серьезное, чем эта критическая армада могла бы заняться, это показать, как убивают художников, начиная с Эйзенштейна, и как эти художники сами идут навстречу своей гибели. Заняться не только несколькими выдающимися картинами, а массовой продукцией, чтобы люди увидели, чем их всю жизнь кормят. Ведь нельзя не изучать ленты от того, что их противно смотреть, а авторы заслуживают презрения: для науки характерное может быть важнее выдающегося, именно из характерного складывается реальная история кино, мимо которой проходил Эйзенштейн.

на Петре Первом, но, во-первых, фильм о нем уже сняли, во-вторых, Грозный не страдал, как Петр, западническими страстями, а нрав у него был еще круче. В советской литературе и искусстве шел процесс, который А.Толстой назвал "восстановлением генетических линий от советского периода к историческому прошлому России". Он оправдывал Сталина Петром, Эйзенштейн — Грозным. А.Толстой внушал, что без жестоких методов петровских преобразований не было бы великого государства. Эйзенштейн продолжил: "Мало кто вникал в суть его великолепной государственной деятельности — до мельчайших черт предвосхитившей то, что победоносно удалось осуществить Петру Великому".

"Иван Грозный" с легкой руки Карамзина всегда считался "извергом" и "тираном". Так трактовался он и в марксистской историографии, где все цари выглядели примерно одинаковыми, и в фильме Ю.Тарича "Крылья холопа", где Ивана Грозного играл великий Л.М.Леонидов. Когда на смену революционной фразеологии пришли славянофильские идеи народной монархии, когда на экране и сцене появились цари, князья и генералиссимусы — спасители государства, то подчеркивались не их деспотизм и садизм, а смелость мысли, любовь к стране и к "простым людям". Таковы роман В.Костылева "Иван Грозный", пьеса-трилогия А.Толстого под тем же названием, трагедия И.Сельвинского "Ливонская война", "Великий государь" Вл. Соловьева, поставленный на сцене ленинградского театра им. Пушкина, где Грозного, как и в фильме С.Эйзенштейна, играл Черкасов. Высочайшие особы, преданные идее государства, перестали быть эксплуататорами, крепостниками, угнетателями и ставленниками своего класса, а, по словам Эйзенштейна, были "исторически прогрессивными и положительными" для своего времени. К их числу, кроме Грозного, он отнес еще несколько изуверов — Филиппа Второго, Екатерину Медичи, Генриха Восьмого, Людовика Одиннадцатого.

В первой серии фильма Иван Грозный напоминает Александра Невского, только вместо белых балахонов — парча и

межа, но в нем та же определенность, однозначность, прямолинейность, то же величавое спокойствие осанки и взора и чуть шепелявая певучесть черкасовских интонаций: в "Невском" — "За Русь!", "И если кто с мечом к нам придет — от меча и погибнет!", в "Грозном" — "На Казань!", "И нож сей тех пронзит, кто руку на Москву поднял!" Разница небольшая, хотя в первом фильме герой все же проще, плакатнее — святой без характера и биографии. Во втором он многоплановее и чуть достовернее пластически: там грубая бутафория, картон, фанера, здесь художники и гримеры сработали тоньше, изящнее. Но внутренняя связь безусловна — та же линия "историко-биографического фильма", та же парадная торжественность.

Первая серия начинается с черных облаков и поющих голосов (стихи Вл. Луговского):

туча черная  
поднимается,  
кровью алою  
заря умывается.

Сверкают молнии, грохочет гром, и голоса поют:

то измена лихая —  
боярская —  
с государевой силой  
на бой идет.

Пролог — заявка на тему: заговоры и предательства как оправдание жестокости. Несчастный мальчик, на чьих глазах бояре отравили его мать, стал не по своей вине, а по необходимости царем жестоким и мстительным. "Не по злобе. Не по гневу. Не по лютой. За крамолу. За измену делу всенародному..." — шепчут его губы, пока монах читает синодик убиенных. Крест, так сказать, тяжелый, но государственно необходимый и нравственно оправданный. Как могло это не понравиться Сталину: пытки, казни, удушения, насилие, и все во имя государства и народа. Необузданный тиран превращается в фильме в мудрого царя, народного заступника, патриота и собирателя русских земель, террор выглядит де-

лом справедливым и вполне полезным, опричнина — не варварством, а прогрессивной силой.

”Погубить врагов государевых, отказаться от роду, от племени, позабыть отца, мать родимую, друга верного, брата кровного, — клянется Федор Басманов, — исполнять на Руси волю царскую, истребить на Руси лютых врагов, проливать на Руси кровь повинную, жечь крамолу огнем, сечь измену мечом, ни себя, ни других не жалеючи ради русского царства великого”. Не из этой ли сцены клятвы родился замысел чиаурелевского фильма ”Клятва”, где достаточно выспренным языком клянется Сталин: ”Уходя от нас, товарищ Ленин как зеницу ока завещал нам беречь единство” и т. д. (Слова подлинные.) Певцом жандармской деспотической системы выступает в фильме автор. Злодеяния — на благо родины, кровь и жестокость — на пользу стране. ”Ой, жги, жги, жги”, — весело припевает опричник. Терпите, люди русские, как бы говорит Эйзенштейн, для вас, для вашего спасения душат, вешают, поднимают на дыбы.

Стремление угодить заставляет режиссера обращаться к типажам или очень красивым, или очень некрасивым. Темные силуэты копошащихся врагов — себялюбивый предатель князь Курбский, казнокрад старик Басманов, собственник Пимен, иностранные дипломаты — интриганы, вербующие ”морально неустойчивых”. Все они низкие, хитрые, тупые, напоминающие карикатуры Бор. Ефимова и Кукрыниксов на партийных оппозиционеров 30-х годов. Зато палач и доносчик Малюта Скуратов — красив, опричник Васька Грязной, похожий на сталинских выдвигенцев, вполне ”народен”, а сам царь — благороден, мудр, прозорлив, его путь к самовластью — сплошной подвиг. Эйзенштейн слишком хорошо знал историю, чтобы перепутать характеры — они его просто не интересуют, он идет на натяжки и фальсификацию сознательно, как потребовал от него секретарь ЦК по идеологии Жданов, объяснивший по поручению Сталина цель картины. Фильм — аналогия, история есть урок, который народ должен уразуметь, все должны быть узнаны, не из глубины ве-

ков следует вытаскивать те или иные фигуры, а взять современников и перенести в прошлую эпоху. В таких словах Эйзенштейн передал содержание "указаний" критику Ю. Юзовскому. Это модернизация откровенная, иллюзия неприкрытая: Сталин должен узнать себя в Иване Грозном, а его "соратники" — в опричниках.

В декабре 1944 года Сталин принял первую серию без поправок, и в конце войны она вышла на экраны. Он признал ее эталоном исторического фильма. В феврале 1946 года в Доме кино за государственный счет устроили банкет по случаю награждения сталинскими премиями. Эйзенштейн получил медаль лауреата за первую серию "Ивана Грозного". На банкете он председательствовал, был весел, танцевал, пока не сообщили, что вторую серию "Ивана Грозного" отправили в Кремль на просмотр. Через полчаса режиссера отвезли в больницу с тяжелым инфарктом. Там он узнал о запрещении картины. Она вышла через двенадцать лет, и Эйзенштейн ее больше не увидел.

Почему же вторая серия, названная "Боярский заговор", Сталину не понравилась? Идея ее та же: цель оправдывает средства. Мифологических, библейских и литературных реминисценций в ней больше, но и в первой части их достаточно. Потому ли, что в ней страшней атмосфера и Сталин считал это невыгодным? Но и в первой версии ужасов хватает. Обдумывая будущую картину, Эйзенштейн 16 ноября 1941 года сделал запись: "Тема единовластия решена в двух аспектах. Один — как единовластный, и Один — как одинокий. Первое дает тему государственной власти (прогрессивной на данном историческом этапе) — политическую тему фильма". "Един, но не один" — формула трагедии власти и одиночества, которую не принял Сталин, увидевший в ней намек. Элементы сомнений и внутренних переживаний содержались и в первой серии картины. "Прав ли в тяжелой борьбе своей?" — спрашивает Грозный, стоя у гроба Анастасии. К концу второй серии он одинок безысходно — его предали, оставили, обманули все, кроме верного "пса царя" Малюты Скуратова.

В "Иване" стал явственно чувствоваться мотив Годунова: "Шестой уж год я царствую спокойно, но счастья нет моей душе..." Сталина разозлили сомнения Ивана. Сам он, отправляя на гибель миллионы людей, ни угрызений совести, ни колебаний, ни сомнений не ощущал и признал подобную концепцию опасной.

В постановлении ЦК ВКП/б/ по кино от 4 сентября 1946 года Эйзенштейна причислили к тем, кто "легкомысленно и безответственно относится к своим обязанностям, недобросовестно работает над созданием кинофильмов". Но главное обвинение считалось в том, что Сталин назвал "гамлетизмом": "Режиссер С.Эйзенштейн во второй серии фильма обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов наподобие американского ку-клукс-клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета"\*.

В.Шкловский сообщает, что в день выхода постановления Эйзенштейн сказал ему по телефону: "Самое страшное в том, что я это переживу".

Когда через двенадцать лет картина вышла на экраны, она вызвала споры. По одной точке зрения это — просталинская апология Ивана Грозного и царской власти вообще. В "Одном дне Ивана Денисовича" А.Солженицына два персонажа ведут диалог:

"— Иоанн Грозный — разве это не гениально? Пляска опричников с личиной! Сцена в соборе!

— Кривлянье! — ложку перед ртом задержав, сердится Х-123. — Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба насущного! И потом же гнуснейшая по-

---

\* В конце войны по личному указанию Сталина во МХАТе прекратили репетиции "Гамлета" в переводе Б.Пастернака. Вождь был против "Макбета" и "Бориса Годунова" — "изображение образа властителя, запятнавшего себя на пути к власти преступлением, было ему не по душе" (А.Гладков).

литическая идея — оправдание единоличной тирании. Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции!..

— Но какую трактовку пропустили бы иначе?

— Ах, пропустили бы?! Так не говорите, что гений! Скажите, что подхалим, заказ собачий выполнял. Гении не подгоняют трактовку под вкус тиранов”.

Противоположного взгляда придерживался М.И.Ромм: ”Когда картина была закончена, группа режиссеров была вызвана в министерство. Нам сказали: посмотрите картину Эйзенштейна. Быть беде!..

Мы посмотрели и ощутили ту же тревогу и то же смутное чувство слишком страшных намеков, которые почувствовали работники министерства. Но Эйзенштейн держался с дерзкой веселостью. ... В блеске его глаз, в его вызывающей скептической улыбке мы почувствовали, что он действует сознательно, что он решил идти напропалую.

Это было страшно”.

Итак, для одних фильм аморален, для других — высоко нравственен. Есть третьи. Они утверждают, что произведение Эйзенштейна задумывалось как апофеоз Грозного, но образная система взорвала первоначальный замысел. Эмоциональную окраску фильма составляют казни, опалы, доносы, коварство, измены, покушения, заговоры, грабежи, поджоги, убийства, подлости, злоба, страх, подозрительность, разложение, холопство, одичание, и они остаются в памяти зрителей, а не декларированные цели собирания и укрепления государства. И потому объективно, независимо от авторской воли, фильм звучит как осуждение власти самодержавия и тирании. Эйзенштейн остается в рамках официальной концепции и утвержденных трактовок, но сквозь них проступает страшное время, настолько страшное, что схемы, трактовки и концепции летят, остается художник, победивший Эйзенштейна-человека.

Эйзенштейн-богоборец? Эйзенштейн, выражающий сознательный протест? Рациональный, холодный и циничный изобретатель, в котором художнический темперамент вдруг



победил рассудочность, осторожность и простой человеческий страх? Тот самый Эйзенштейн, который в третьей, непоставленной части Ивана Грозного продолжил мысль "Бежина луга" — необходимость предательства сыном отца физического для доказательства преданности Отцу Духовному: вернейший из подручных царя, доказывая ему верность, дает сыну нож и требует, чтобы тот убил его, отца физического, подтверждая любовь к царю. На это обращает внимание М.Геллер в "Машине и винтиках".

Солженицын и Х-123 вряд ли читали запись беседы Эйзенштейна со Сталиным после постановления ЦК, но она не оставляет сомнений в их правоте.

Эйзенштейн написал Сталину письмо, в котором признавал допущенные ошибки и просил помочь их исправить. Показал предварительно текст Черкасову, и договорились подписать вдвоем. Расчет оказался верен: хозяин гневался на режиссера — с актера спрос маленький, а Черкасов ему импонировал\*.

Ответ на письмо пришел через несколько месяцев: предлагалось 24 февраля 1947 года быть в Кремле в 11 часов вечера. Эйзенштейн дрожал от страха, Черкасов не волновался: на правительственных приемах, встречах и банкетах он выработал манеру разговора с вождями, умел их забавлять и знал, что актерам позволено больше, чем простым смертным. Беседу он тщательно записывал — это поощрялось, ибо свидетельствовало о готовности выполнять "указания". Еще

---

\* Начиная в Мариинском театре как статист в операх с участием Шалапина, Черкасов приобрел известность в качестве мима и исполнителя характерных танцев, а затем участника эстрадного трио "Пат, Паташон и Чарли Чаплин" с Б.Чирковым и П.Березовым. В театре играл роли, где требовалось эксцентрическое мастерство, броская, заостренная, гротесковая манера игры. Кончил воплощением державного духа в ролях Петра Первого, Горького, Ивана Грозного, Маяковского, Мичурина и других персонажей советской драматургии, за что получал должности, ордена, звания, избирался в Верховный Совет и т. д.

при жизни Сталина он подготовил книгу "Записки советского актера", где эта беседа приводится вкратце. В 1976 году в серии "Жизнь замечательных людей" вышла книга "Черкасов", где запись беседы у Сталина приведена подробнее, но все же не целиком. Здесь она печатается полностью по самиздатской копии с черкасовского оригинала.

Сталин устроил нечто вроде совещания за длинным столом кабинета, сам занял председательское место, справа посадил Молотова и Жданова, а слева Эйзенштейна и Черкасова. Его присутствие явно сыграло роль громоотвода: Сталин обращался не к Эйзенштейну, а к нему. Начал строго и по-деловому:

— Я получил ваше письмо, получил еще в ноябре, но в силу занятости откладывал встречу. Правда, можно было бы ответить письменно, но я решил, что будет лучше переговорить лично. Так что вы думаете делать с картиной?..

Эйзенштейн ответил, что видит свою ошибку в том, что растянул и искусственно разделил еще на две картины вторую серию, из-за чего основные для всего фильма события — разгром ливонских рыцарей и победоносный выход России к морю — то, ради чего он ставился, — не вошли во вторую серию. Возникла диспропорция и оказались подчеркнутыми такие эпизоды, которые должны быть проходными.

...От волнения он не мог говорить, и продолжал Черкасов:

— Исправить картину, как нам кажется, можно, но для этого нужно резко сократить отснятый материал и доснять сцены Ливонского похода.

Сталин спросил:

— Вы историю изучали?

— Более-менее, — осторожно ответил Эйзенштейн.

— Более-менее? — грозно переспросил Сталин. — Я тоже немного знаком с историей. У вас неправильно показана причина. Причина — это королевское войско. В отличие от феодальной армии, которая могла в любое время сворачивать свои знамена и уходить с войны, образовалась регулярная

армия, прогрессивная армия. У вас опричники показаны как ку-клукс-клан. Царь у вас получился нерешительный, похожий на Гамлета. Все ему подсказывают, что надо делать, а не он сам принимает решения... Царь Иван был великий и мудрый правитель, и если его сравнивать с Людовиком Одиннадцатым – вы читали о Людовике Одиннадцатом, который готовил абсолютизм для Людовика Четырнадцатого? – то Иван Грозный по отношению к Людовику на десятом небе. Мудрость Ивана Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал, ограждая свою страну от проникновения иностранного влияния. В показе Ивана Грозного в таком направлении были допущены отклонения и неправильности. Петр Первый тоже великий государь, но он слишком... раскрыл ворота и допустил иностранное влияние в страну. Еще больше допустила это Екатерина Вторая. И дальше. Разве двор Александра Первого был русским двором? Разве двор Николая Первого был русским двором? Нет, это были немецкие дворы... Замечательным мероприятием Грозного было то, что первым ввел монополию внешней торговли. Иван Грозный был первый, кто ее ввел, Ленин – второй.

**Ж д а н о в.** Эйзенштейновский Иван Грозный получился невзрастеником.

**М о л о т о в.** Вообще, сделан упор на психологизм, на чрезмерное подчеркивание внутренних психологических противоречий и личных переживаний.

**С т а л и н.** Нужно показывать исторические фигуры правильно по стилю. Так, например, в первой серии неверно, что Иван Грозный так долго целуется с женой. В те времена это не допускалось.

**М о л о т о в.** Вторая серия очень зажата сводами, подвалами, нет свежего воздуха, нет шири Москвы, нет показа народа. Можно показывать заговоры, но не только это.

**С т а л и н.** Иван Грозный был очень жестоким. Показывать, что он был жестоким, можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким. Одна из ошибок Ивана

Грозного состояла в том, что он не сумел ликвидировать пять оставшихся крупных феодальных семейств, не довел до конца борьбу с феодалами. Если бы он это сделал, то на Руси не было бы смутного времени... Тут ему помешал Бог. Иван Грозный казнил себя и молился потом целый год, замаливая "грех", тогда как ему нужно было действовать еще решительнее...

Сталин устал, и в его речи начали появляться паузы. Черкасов сказал убежденно:

— Критика помогает. Пудовкин тоже после критики сделал хороший фильм "Нахимов". Мы уверены в том, что делаем не хуже, ибо я, работая над образом Ивана Грозного не только в кино, но и в театре, полюбил этот образ и считаю, что наша переделка сценария может оказаться правильной и правдивой...

Сталин обратился к Молотову и Жданову:

— Ну что ж, попробуем?..

Черкасов стал горячо заверять, что переделка удастся.

— Давай Бог каждый день новый год, — ответил поговоркой Сталин и засмеялся. Эйзенштейн приободрился и спросил, не будет ли еще каких-либо специальных указаний в отношении картины. Сталин ответил с неприязнью:

— Я даю вам не указания, а высказываю замечания зрителя... Нужно правдиво и сильно показывать исторические образы. Вот Александр Невский — прекрасно получился. Режиссер может отступить от истории. Он не должен списывать, он должен работать над своим воображением, но оставаться в пределах стиля.

**Ж д а н о в:** Эйзенштейн увлекается тенями и бородой Ивана Грозного. Черкасов слишком часто поднимает голову, чтобы было видно бороду.

**Э й з е н ш т е й н.** Бороду укорочу, обещаю!

**С т а л и н.** В первой серии Курбский великолепен. Очень хорош Старицкий. Будущий царь, а ловит руками мух! Такие детали нужны. Они вскрывают сущность человека. Для актера самое главное качество — умение перевоплощаться.

Вот в фильме "Глинка" (режиссера Л. Арнштама. — С. Ч.). Разве это Глинка? Это же Максим. Чирков не умеет перевоплощаться. Вот вы, Черкасов, умеете.

...Черкасов еще больше разрядил обстановку, попросив у Сталина разрешения закурить. Тот разыграл удивление: "Запрещения вроде бы не было. Может, проголосуем?" И предложил свои папиросы "Герцеговина Флор". Черкасов как мог превращал перекур в приятную для всех беседу. На Спасской башне куранты пробили полночь, и Сталин обратился к Молотову и Жданову:

— Ну что же, вопрос решили? Как вы считаете? Дать доделать. Передайте об этом Большакову (министр кино при Сталине. — С. Ч.).

...Закрепляя успех, Черкасов уточнял детали:

— Облик царя менять?

С т а л и н. Облик правильный. Менять не надо. Хорош внешний облик.

Ч е р к а с о в. А удушение Малютой Филиппа?

С т а л и н. Оставьте. Это будет исторически правильно.

М о л о т о в. Репрессии нужно показывать, но объяснять, зачем они проводились.

Э й з е н ш т е й н. Я соединю лучшее из второй и третьей серий в одну.

С т а л и н. Чем закончится фильм?

Ч е р к а с о в. Малюта умрет на берегу моря. Грозный произнесет: "На морях стоим и стоять будем".

С т а л и н. Так оно и получилось, даже — немного больше.

Ч е р к а с о в. Политбюро будет утверждать новый сценарий?

С т а л и н. Разберитесь сами. По сценарию трудно судить. Может, Молотов хочет?

М о л о т о в. Нет, у меня другая специальность. Пусть читает Большаков.

Э й з е н ш т е й н. Не торопить бы...

С т а л и н. Ни в коем случае не торопитесь. И вообще —

поспешные картины будем закрывать и не выпускать. Пусть будет меньше картин, но более высокого качества. Зритель наш вырос, и мы должны показывать ему хорошую продукцию. Репин работал двенадцать лет над "Запорожцами"...

М о л о т о в. Девять.

С т а л и н. Нет, одиннадцать...

Черкасов рассмешил всех, сказав, что второй серии не видел. Эйзенштейн тоже сказал, что он в окончательном варианте картину не смотрел, и это вызвало большое оживление. Сталин поднялся с места со словами: "Помогай Бог!", протянул руку Черкасову, потом Эйзенштейну.

Через день, 26 февраля, газеты вышли с указом о присвоении Черкасову звания народного артиста СССР. Эйзенштейна не наградили, но он получил право продолжить работу, однако оказался не в состоянии к ней приступить — плохо себя чувствовал. Картину он так и не видел и меньше, чем через год, 11 февраля 1948 года, не дожив до пятидесяти лет, умер. Приступ начался ночью после того, как по радио передали постановление ЦК, обвиняющее в формализме С.С.Прокофьева.

Этой беседой закончился путь Эйзенштейна в кинематографе — работать после нее он уже не смог, хотя не впервые получал в кремлевских кабинетах указания и докладывал об исполнении: в положение подручного партии и лично товарища Сталина поставил себя с самого начала. Не возражал никогда — даже когда спорить дозволялось. Сам определил свое положение при кремлевском дворе: согласился сделать фильм, оправдывающий террор, прославляющий единоличную тиранию и попутно выступающий против "западных влияний" — уже готовилась кампания против "безродных космополитов". Эйзенштейн принимал все — вплоть до указаний о длине бороды персонажа и длительности поцелуя. Б.Бажанов пишет о его последнем произведении: "Венец подхалимского падения был в "Иоанне Грозном"... эйзенштейновский "Иоанн Грозный" сделан, чтобы восхвалить и оправдать сталинский террор. ... Единственное оправдание всей этой

гнуности – Эйзенштейн спасал (и, действительно, спас) свою шкуру”.

Спас тяжелой ценой: убивая себя как художника, шаг за шагом и фильм за фильмом иссушая свой дар. За его ”открытиями” и ”новациями” – холодная пустота (по определению Н.Мандельштам, ”холодная роскошь деталей и нищета мысли”). Что осталось от них сегодня? Любопытные комбинированные съемки в ”Старом и новом”. Virtuозно разработанная сцена развода моста в июльской демонстрации в ”Октябре”. Черная людская лента на белом снегу – крестный ход в Александровской слободе в ”Иване Грозном”. Для нового поколения, которое не обязательно угадывает в Малюте Скуратове полузабытого Берия, это лишь скучное старомодное ”историческое” зрелище в оперном стиле. Ни одной картины, которую хотелось бы смотреть целиком. В каждой только набор приемов – плакатная выразительность отдельных кадров, удачные композиции, остроумные детали, неожиданные образы, яркие сопоставления, формотворчество без мысли, стиль без чувства, технические эксперименты без души. И за многие годы преподавания во ВГИКе – ни одного ученика, ставшего мастером. Да и чему мог научить Эйзенштейн? Технологии? Приемам? Учителем с большой буквы он быть не мог.

Советский кинематограф нуждается в своем классике. Требования: крупное имя, преданность режиму, международная известность. Для этого Эйзенштейна реабилитировали и, если бы не подозрительное звучание фамилии, восхваляли бы еще больше. У советской власти хвала и хула изменчивы – в зависимости от потребности на сегодняшний день. В 1946 году всю редакцию журнала ”Искусство кино” во главе с И.Пырьевым разогнали за намерение напечатать статью Эйзенштейна о режиссуре. В 1962 году помощник Хрущева В.Лебедев объезжал центральные редакции со списком ”соображений и замечаний” – запрещалось, в частности, высмеивать фильм ”Броненосец ”Потемкин”. Как правило, советская власть преследует талантливых людей при жизни и при-

способливает к своим нуждам после смерти, объявляя своими верными слугами.

Эйзенштейн забыт не только зрителями. Для сегодняшнего молодого поколения кинематографистов он тоже малоинтересен, разве только как фигура, чьи первые фильмы, объявленные эталоном, задержали развитие киноискусства. О нем размышляют в другом ракурсе — художника и власти, поэта и царя. Спорят о нем персонажи "Одного дня Ивана Денисовича" А. Солженицына: может ли значительное в эстетическом отношении произведение искусства быть создано последователем фальшивой идеи? В этом смысле жизнь и судьба Эйзенштейна поучительны. Может быть, это самый важный урок, который он оставил искусству. Лучше всего говорят об Эйзенштейне его ленты — о редкой изобретательности и слабости духа, творческой фантазии и садистской жестокости, художественной смелости и житейской трусости, необычайной наблюдательности и душевном холоде, о маленьком человеке, убившем большого художника.

Один раз мне довелось видеть Эйзенштейна — в 1946 году в московском Доме литераторов на встрече с кинематографистами. (Это было еще до постановления ЦК, которое он предчувствовал. Написал: "Начало сорок шестого года снимает плоды. Это, вероятно, самая страшная осень в моей жизни. Если не считать двух катастроф: гибели "Мексика" и трагедии "Бежина луга".) Эйзенштейн рассказывал писателям о том, что исследует тему "Пушкин и кино" и переводит с французского его письма. Потрясал эрудицией, широтой познаний, памятью. Мелькали эпохи, мировоззрения, технические термины, примеры из живописи, естествознания, архитектуры, литературы, имена Бехтерева, Скрябина, Гоголя, актеров японского театра "Кабуки". Неожиданные соединения разнородного материала, парадоксальные выводы, остроумные замечания, но без объединяющей темы, без одухотворенности, страсти, сердца, без точной ведущей мысли, без обыкновенного чего человеческого обаяния. Ощущение такое же, как от фильмов: интереснейшие частности, а в целом скучно — ни о чем.



И уж совсем невозможно себе представить, что человек такой культуры и знаний мог стать "своим" у партийных неучей. Певец и слуга режима, Эйзенштейн оказался и его жертвой. Теперь из него сделали экспортный товар — вроде альбомов Эрмитажа, бычков в томатном соусе и стихов Вознесенского. Нынешние вожди режима вряд ли знают имя режиссера, а прижизненные хозяева не смогли оценить его не похожий на других талант, художественный дар, который он разменял на "революционные" поделки и псевдоисторические боевики. Они требовали от фильмов не только правильной идеологии, но и ясной, аккуратной, гладкой фактуры — стиль Эйзенштейна их раздражал. (Куда ближе были им немудрящие Г.Александров и И.Пырьев, как нынешним Ю.Озеров и Е.Матвеев понятнее С.Параджанова и М.Хуциева.) Все его усилия заставить их полюбить себя и свое искусство потерпели крах: за угодливость ему не простили утонченность, за заискивания — знания, а за послушание — парадоксальность. Он оставался чужим и умер отвергнутым. В 1951 году Сталин приказал М.Ромму заново снять "Александра Невского", а И.Пырьеву — "Ивана Грозного".

\* \* \*

Режиссер всегда боялся партийных чиновников и шел на все, лишь бы их задобрить. И только раз преодолел страх. Как и другие художники его времени, масштаба и направления — Мейерхольд, Маяковский, Вертов, он больше всего любил Искусство — для всех них оно было религией. Поняв, что искусству нет места в государстве, которое он воспевал, Маяковский ушел из жизни. Мейерхольд в безумном последнем крике призвал власти спасти искусство от убийц и был убит сам. Вертов молчал и не ставил фильмы — делал мелкую поденщину, лишь бы не умереть с голоду. Эйзенштейн на все это оказался неспособен. Когда в 1938 году закрыли театр его учителя Мейерхольда, актеры, чтобы не разбежаться по разным труппам, попытались создать новый, и художествен-

ным руководителем пригласили Эйзенштейна. Он долго колебался, но оказаться преемником арестованного Мейерхольда не решился. Театр распался. Когда началась война и бомбежки, падчерица Мейерхольда Т.Е.Есенина попросила Эйзенштейна спасти спрятанный на даче архив Мейерхольда. Эйзенштейн взял грузовик и перевез все материалы с ее подмосковной дачи в Горенках на свою в Кратово и сохранил их на дне заброшенного высохшего колодца. Благодаря ему они и остались. Сегодняшний читатель, может быть, не знает, что это могло стоить жизни и было подвигом.

## СОВЕТСКИЙ АНТИСОВЕТСКИЙ РЕЖИССЕР

В январе 1971 года в московском Доме кино проходил вечер, посвященный 70-летию режиссера М.И.Ромма. Обычно зал вмещает всех желающих, на этот раз на улице осталась толпа непопавших, терпеливо ждавшая окончания церемонии, чтобы приветствовать юбиляра.

Чем заслужил эту популярность человек, обласканный Сталиным, такой же неразборчивый в целях и методах, как и его коллеги, пять раз получавший Сталинскую премию, награжденный высшими орденами, не простаивавший даже тогда, когда на "Мосфильме" снимались три картины в год, ставший с началом войны заместителем председателя комитета кинематографии и начальником главного управления по производству художественных фильмов, всю жизнь демонстрировавший радость вдохновенного творческого труда и великую благодарность партии за ее милости?

Может быть, своей личной добротой, обаянием, стремлением оставаться порядочным по отношению к коллегам? Но друзья и знакомые находились в зале, а толпе у входа эти его качества известны не были. Может быть, фильмами, отвечавшими настроению, потребностям людей? Но таким фильмом был только "Обыкновенный фашизм" (1965). Приступая к нему, Ромм говорил мне в интервью: "Я не сидел в тюрьме, не голодал, всегда работал и все-таки прожил трагическую жизнь — за 35 лет не сделал в кино ничего". То же самое мог бы сказать о себе любой советский кинорежиссер его поколения: они плыли по течению, снимали то, что приказывали, соблюдая правила кинематографической игры: не

размышлять, не называть вещи их собственными именами, произносить с экрана и в жизни верноподданнические и ханжеские слова, соглашаться на любые, самые ничтожные, сюжеты и по возможности красивее иллюстрировать последние лозунги агитпропа. Вопрос стоял недвусмысленно: с кем вы, мастера культуры? Им напоминали: кто не с нами, тот против нас!

Поголовную покорность кинематографистов в какой-то мере определила специфика профессии. Поэта, композитора или художника можно не печатать, не исполнять и не выставлять — они продолжают работать для себя, "в стол". Так писали М.Булгаков, В.Гроссман, А.Солженицын, П.Филонов, Р.Фальк. Для архитектуры, театра, кинематографа это невозможно — фильм требует огромных средств, а полицейское государство единственный инвеститор, производитель, покупатель, цензор и прокатчик картин. И Ромм вместе со всеми декорировал режим, замалчивая его преступления, скрывая истинные конфликты времени, воспевая послушную массу и фальшивый героизм.

Относительная свобода дозволялась лишь в выборе заданных партией тем. Одни восторгались индустриализацией и коллективизацией, другие чекистами. Ромм творил свои мифы: о басмачах и героях-красноармейцах ("Тринадцать", 1936), Ленине ("Ленин в Октябре", 1937, "Ленин в 1918 году", 1939), доблестных полководцах прошлого ("Адмирал Ушаков", "Корабли штурмуют бастионы", 1953), коварных американских империалистах ("Русский вопрос", 1947, "Секретная миссия", 1950) ... Лишь три картины Ромма выделяются из кинематографа его времени: "Пышка" (1934), которую он создавал, еще не зная, что картина уже не нужна и будет осуждена, "Мечта" (1941), где авторская искренность оказалась сильнее шаблонного замысла, и "Обыкновенный фашизм", сказавший через другую эпоху правду о своем времени, через обыкновенный фашизм об обыкновенном коммунизме. Эти три фильма и позволяют говорить о Ромме как о большом художнике. Но поблагодарить Ромма ожидав-

шие его у Дома кино хотели не столько за эти картины, сколько за невиданную откровенность, с какой он публично осудил остальные свои фильмы, за боль, с которой он говорил о пустых годах, потраченных на фальшивые ленты, за то отвращение, с которым он отшатнулся от того, что сам сделал.

Сценарист и соавтор Ромма по фильмам о Ленине А.Каплер утверждает: "Творческая биография Ромма сложилась очень счастливо". Сам Ромм сказал: "Почти каждая моя картина — предметный образец приспособления к обстоятельствам". Его жена актриса Елена Кузьмина вспоминает: "Особенно трудно было в последние годы его жизни, когда он стал оглядываться назад, задумываться над тем, что он сделал, как работал. Он этих мыслей он мрачнел. Он считал, что прожил не так, как должен был прожить. ... Такие разговоры о неправильно прожитой жизни повторялись не раз. Когда довольно шумная семья засыпала, Ромм приходил ко мне, шагал из угла в угол. Или усаживался в так не любимое им мягкое кресло, начинал свою исповедь. Я знала, что ничем не могу отвлечь его от тяжелых мыслей. И помочь ничем не могу. Приходилось молча слушать и следить за собой, чтобы не заплакать от отчаяния. Было мучительно, что такой человек, как Ромм, так казнит самого себя. Это было просто невозможно".

Случай этот в кино и во всем советском искусстве уникальный — самооценка, сама по себе свидетельствующая о крупной и талантливой фигуре. Прославленный, признанный, почитаемый художник, отрекшийся от своего прошлого и сказавший о нем правду, вызвал к себе уважение, это реабилитировало его в глазах интеллигенции, отвечало ее потребностям.

За восемь лет до юбилейного вечера в Доме кино мне довелось слышать выступление Ромма на конференции в Доме актера. Никто не знал, что обсуждает конференции — шли на Ромма. Двери в зал оставили открытыми — люди стояли в проходах и фойе. Ромм начал с призыва разрешать танцевать западные танцы, затем объяснил то, что знали все, но вслух

не говорили — слова "безродный космополит" заменяют слово "жид", и добавил, что эта позорная кампания не осуждена, а ее вдохновители не пострадали: те же самые люди во главе с Кочетовым в "Октябре" и Софроновым в "Огоньке" продолжают шельмовать художников политическими доносами в форме журнальных статей. Ромм призвал прекратить "до бесконечности врать", "кичиться своей неделовитостью, своей отсталостью", "отгораживаться от западной культуры". И закончил: "Нельзя, чтобы на террасе твоего дома разжигали костер. А ведь костер разжигается именно на террасе нашего дома. ... Так давайте же разберемся в том, что сейчас происходит, довольно отмалчиваться".

За прошедшие с тех пор двадцать с лишним лет были публичные выступления и порезче, и пооткровеннее, но то было начало пробуждения общественного сознания, и в глазах интеллигенции знаменитый и маститый Ромм оказался рядом с теми, кто читал стихи у памятника Маяковскому в Москве, подписывал письма протеста, публиковался в самиздате. Писатель Г.Свирский в книге "На Лобном месте" вспоминает: "И когда спустя некоторое время прославленный и уважаемый в России кинорежиссер Михаил Ромм высказал на одной из закрытых дискуссий все, что он думает о мракобесе Кочетове, только что назначенном ЦК партии редактором журнала "Октябрь", более того — разъяснил без эвфемизмов фашистский смысл литературных погромов, — речь Ромма разошлась по России, наверное, большим тиражом, чем газета "Правда". Спустя неделю после дискуссии я улетел в Иркутск. Там мне показали новинку — речь Михаила Ромма..."

Через короткое время на открытом партийном собрании журнала "Советский экран", где я работал, читалось закрытое письмо ЦК КПСС об упущениях в идеологической работе: указывалось, что отдельные представители интеллигенции проявляют нездоровые настроения. И пример в скобках: "(т. Ромм)". После собрания редактор рассказал, что "там", "наверху", больше всего разозлились на "космополи-

тов” и на призыв Ромма к интеллигенции не сидеть сложа руки, надеясь на помощь ”сверху” — действовать самим. Выступления этого Ромму не простили до конца его жизни, и лишь ореол автора ”ленинских фильмов” заставил авторов постановления ограничиться упоминанием имени Ромма в скобках: за меньшие грехи следовали куда большие наказания.

В 1980 — 1981 гг. в издательстве ”Искусство” вышел трехтомник избранных сочинений Ромма — статьи, сценарии, режиссерские экспликации, стенограммы лекций и выступлений. Ромму оказали посмертные почести — мертвый не опасен. Так было и с Вертовым, и с Эйзенштейном, и с Пудовкиным, и с Довженко, и с Шукшиным. Чуть ли не на каждой странице этого трехтомника многоточия, означающие купюры. Выпали упоминания об учениках — Тарковском, Михалкове-Кончаловском. Выпал абзац со словами академика И.Е.Тамма об его ученике академике А.Д.Сахарове, которые Ромм относил и к своим ученикам: ”У него есть прекрасное свойство. К любому явлению он подходит заново, даже если оно было двадцать раз исследовано и природа его двадцать раз установлена. Сахаров рассматривает все, как если бы перед ним был чистый лист бумаги, и благодаря этому делает поразительные открытия”. Выпали мысли Ромма о писателях, перерабатывающих уроки кинематографа в чисто литературный прием — Солженицыне, Аксенове, Войновиче, Владимове, Максимове... И, конечно, в трехтомнике нет ни выступления в Доме актера, ни писем и телеграмм, посланных Роммом в 1970 году — за год до смерти — в защиту посаженного в психушку биолога Жореса Медведева. Ромма вызвали для увещевания в райком партии, но он остался тверд и говорил, что обвиняет врачей в нарушении клятвы Гипократа.

Путь от высокопоставленного кинематографического чиновника до художника, не скрывающего инакомыслия, был долгим. Вера в благо революции внушалась с детства. Семья происходила из Вильны — дед владел типографией, а

отец был врачом. За участие в революционной пропаганде среди фабричных рабочих отца посадили в Петропавловскую крепость, а в 1889 году сослали в Иркутск. Туда приехала жена — свадьба была за неделю до ареста. В Иркутске 24 января 1901 года вторым ребенком в семье родился будущий режиссер. До пяти лет жил в Забайкалье, потом в Вильне и с девяти лет в Москве, где окончил гимназию и в 1917 году поступил в Училище живописи, зодчества и ваяния в студию А.С.Голубкиной. Одновременно он играл в театре. Летом 1918 года Ромма призвали в Красную армию, и до 1921 года он служил — в матросском отряде на юге России, в запасном полку в Москве, продагентом, телефонистом, рядовым красноармейцем, инспектором полевого штаба Реввоенсовета, исколесил в теплушках и пешком всю Россию. Сомнений в справедливости "революции" не испытывал. После демобилизации Ромм снова поступил на скульптурный факультет ВХУТЕИНа — Высшего государственного художественно-технического института, и в 1925 году окончил его. Но не очень верил в свою скульптуру. Пробовал себя в театре в качестве режиссера, в журналистике, переводил с французского Золя и Флобера, оформлял выставки, рисовал плакаты и обложки книг. В 1928 году решил попытать счастья в кинематографе — начал писать сценарии, часть которых приняли к постановке. Стал ассистентом режиссера А.Мачерета: тогда несложно было устроиться в кино. Сначала поручали картины только для "сельских установок": десять актеров, ни одной массовки и смета втрое меньше обычной.

В апреле 1933 года Ромма вызвал директор "Мосфильма" и предложил постановку полнометражной картины при условии, что она будет недорогой — с простыми декорациями и дешевыми актерами. Ромм остановился на мопассановской "Пышке" и даже обосновал, почему именно этот "антибуржуазный памфлет" нужно ставить в первую очередь. Дебют оказался первой вершиной творчества Ромма. Очень немногие ленты мирового кино заслужили честь повторного проката спустя десятилетия. "Пышку" продолжают показы-



вать. По ней обучают студентов киноинститута мастерству режиссуры. Когда в 1955 году немую картину озвучили и выпустили на экраны, она оказалась современной. А ее постановщик не кончал ВГИК и, как он рассказывал, клея на монтажном столе первый эпизод "Пышки", обнаружил, что совсем не умеет монтировать, не знает, как соединяется крупный план со средним и нужно ли клеить пленку на глянец или на мат. Персонажи отличаются друг от друга манерой поведения, жестами, мимикой — внешние приметы выражены резко, почти гротескно. Но выглядят как единое многоплановое существо: вместе ссорятся, вместе скучают, вместе радуются, все подлещы, все лицемеры. Из отдельных характеристик сложился редкий по выразительности портрет группового мещанства.

Окрыленный похвалами, Ромм пригласил на просмотр Илью Эренбурга — признанного знатока Франции. Тот приехал с шофером и собакой и после демонстрации молча пошел к выходу. Ассистент режиссера догнал и спросил, как понравилось. Эренбург ответил: "Видно, что автор дальше Потылихи из Москвы не выезжал". (Потылиха, как уже говорилось, — подмосковная деревня, у которой построили кинофабрику. Название ее происходит от того, что в 1812 году французов били отсюда *по тылам*.) Ромм и правда не бывал во Франции и даже не пытался восстановить в фильме ее атмосферу. Да и за Мопассаном он не очень точно следовал. Рассказывал, что в облике госпожи Луазо (это была первая экранная роль Ф. Г. Раневской) представлял собственную тетку, которая так же торговалась в лавке и так же реагировала на проститутку. Ромма интересовали не французские реалии, а всечеловеческая по остроте коллизия Пышки.

Ромм пришел в кино позже своих ровесников Козинцева, Трауберга, Райзмана, братьев Васильевых, Юткевича. Но пришел сложившимся человеком — со своей темой, настроением, стилем. Историю "девяти патриотов", едущих из Руана в Гавр, окрашивает мягкая ирония, присутствующая в лучших его лентах. Ромм проявил в "Пышке" тонкий вкус,

изящество формы и не подозревал, что на многие годы она окажется единственной его картиной, имеющей художественное значение, и последним значительным советским фильмом, завершившим эпоху немого кино.

1934 год стал переломным. На 17-м "съезде победителей" Сталин доложил о "коренных преобразованиях" и задачах на ближайшую пятилетку: "Превратить всех трудящихся страны в сознательных и активных строителей коммунистического общества". Съезд призвал усилить идейно-политическую работу, систематически разоблачать идеологию враждебных классов и враждебных ленинизму течений, беспощадно громить контрреволюционные вылазки классового врага. Прокатилась волна процессов по обвинению во вредительстве и заговорах. ОГПУ было слито с НКВД — создан общий орган полиции и безопасности. Партия приобрела неограниченную власть над жизнью и смертью людей. Слили и два отдела ЦК — культуры и пропаганды и агитации и массовой работы. В новую "надстройку" вошло все — от партшкол до газет, от научно-исследовательских институтов до киностудий. Партия установила контроль над сознанием.

Удачные экранизации русской классики — "Гроза" В.Петрова, "Петербургская ночь" (по "Белым ночам" Достоевского) Г.Рошаля, "Иудушка Головлева" А.Ивановского, вышедшие на экраны в 1934 году, были осуждены — партия потребовала от кинематографистов советского репертуара, а если классического, то только русского и в определенной дозировке. "Пышка" не относилась ни к советскому, ни к русскому репертуару, и у героини была сомнительная профессия. Требование партии к кино выразил на состоявшемся в том же году Первом съезде советских писателей сценарист Н.Зархи: "Правда, последний год прошел под знаком "Петербургской ночи", "Иудушки Головлева", "Грозы", "Поручика Киче" и других "Марионеток" (комедия Я.Протазанова. — С. Ч.). Эта линия возникает как знак поражения на гораздо более важных и ответственных участках. ... И "Мертвые души" ушедшей эпохи заменяют живые души замечатель-

ных людей нашей современности. ... "Пышка" — хороший фильм, но где фильмы о наших женщинах". А. Жданов на этом же съезде сказал: "Знатными людьми" буржуазной литературы, которая продала свое перо капиталу, являются сейчас воры, сыщики, проститутки, хулиганы". "Пышку" обвинили в порнографии и идеологической нечеткости. Как и в гитлеровской Германии, советская идеология стояла на страже семьи, родины и порядка.

С 1934 года началось кино, которого раньше не было. В двуцветных фильмах-плакатах, где буржуи держали нож в зубах, а ударники перевыполняли план, полному счастью людей мешали только вредители и изменники. Партия требовала ясного, понятного каждому действия. Эталоном стал вышедший в том же году "Чапаев". Сталин вызвал Довженко, показал ему "Чапаева" и сказал: "Вот как нужно и вам..." Задачам массовой агитации и эстетике неоромантизма отвечали рекорды: челюскинцы, стахановцы, папанинцы, футбольные матчи, красные транспаранты, усыпанная цветами улица Горького, правительство на трибуне мавзолея, всеобщий энтузиазм, принаряженная толпа, бодрые песни. Кино учило не задумываться, а ликовать. В поэзии образцом стал Лебедев-Кумач, в музыке Дунаевский, в массовой песне Утесов, в драматургии Вирта, в прозе Фадеев, в кино сусальные герои "Встречного", "Богатой невесты", "Великого гражданина", "Юности Максима", "Члена правительства", "Партийного билета". Доходчивые и понятные, эти фильмы стояли в том же агитационном ряду, что и беспосадочные перелеты, покорение вершин, сказки о девочке Мамлакат Наханговой, быстрее всех убирающей хлопок, и шахтере Стаханове, увеличившем в чудесную ночь добычу угля в четырнадцать раз. Художественное кино превратилось в фальшивую хронику с ролями, разыгрываемыми актерами. В 1935 году к 15-летию советского кино "Правда" напечатала призыв Сталина к кинематографистам добиваться "новых успехов — новых фильмов, прославляющих подобно "Чапаеву" величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского

Союза, мобилизующих на выполнение новых задач...” Большая Советская Энциклопедия (2-е издание) оценивает кинематограф 30-х годов в Германии словами, целиком относящимися к советскому кино: “Развитие прогрессивных тенденций было подавлено наступлением фашизма. Фильмы, выпускавшиеся во время фашистской диктатуры, представляли собой либо образцы грубой фашистской пропаганды, либо стандартную развлекательную продукцию”.

В новых условиях руководитель ГУКФ (Главное управление кинофотопромышленности) при Совнаркомом СССР Б.З.Шумяцкий, правивший кино с 1930-го по 1937 год, предложил Ромму уехать в Таджикистан, где не было киностудии. Режиссер отказался, и его уволили. Через несколько месяцев восстановили без права писать сценарии — он писал их тайно, под чужими фамилиями. Его еще не оставляла надежда поставить “Пиковую даму” и развить в ней то, что удалось нащупать в “Пышке”. Но чтобы продолжать работать в кино, нужно было заговорить другим голосом. Свой Ромм обрел лишь в конце пути.

Неожиданно его вызвал тот же Шумяцкий и доверительно сообщил, что один товарищ видел одну американскую картину, действие которой происходит в пустыне: американский патруль погибает в борьбе с туземцами, но выполняет свой долг. “Одна американская картина” была знаменитым “Погибшим патрулем” Форда, а “один товарищ” Сталиным. (Тогда, как и сейчас, заграничные ленты, недоступные обычным зрителям, крутятся вождям; тогда — в Кремле, теперь — на “дачах”.) Шумяцкий предупредил, что американская картина империалистическая, а Ромм должен сделать в таком же роде о советских пограничниках: чтобы они почти все погибли в боях с басмачами, но не ушли с заставы. Ромм согласился с готовностью: на осуществление его намерений надежды не было, а упустить шанс не хотелось. И он поехал в пустыню Кара-Кум выполнять при шестидесятиградусной жаре распоряжение “одного товарища”.

Картина вполне в духе тогдашних лент о “погранични-

ках”, ”басмачах”, ”вредителях”): красные командиры и белые офицеры, пограничники и басмачи, русские геологи и благодарные деххане. Когда в просмотровом зале Госфильмофонда в Белых Столбах под Москвой сразу за ”Пышкой” я смотрел ”Тринадцать”, не хотелось верить, что они принадлежат одному режиссеру. Но его положение на ”Мосфильме” картина не упрочила: то ли высокий заказчик ее не посмотрел, то ли не высказал о ней своего мнения, то ли оно было отрицательным, но Ромма снова уволили, а когда он попробовал устроиться на другие студии, шлагбаум оказался закрытым наглухо. И все же он не терял надежду пережить трудное время и получить право работать над тем материалом, к которому лежала душа — ”Пиковой дамой”.

Обстоятельства изменились неожиданно: понадобился режиссер, который за два с половиной съемочных месяца поставит картину о Ленине. До этого в пьесах и сценариях Ленина показывали лишь в эпизодах, на мгновение. Летом 1937 года прошел конкурс на лучшую пьесу и сценарий к 25-летию революции. Участвовали Афиногенов, Вишневецкий, Киршон, Корнейчук, Погодин, Тренев. Всех обошел молодой автор Алексей Каплер. У остальных Ленин не появлялся вообще или предстал в виде ожившего бессловесного портрета. Как в немом кадре эйзенштейновского ”Октября”, где на броневике у Финляндского вокзала стоял загримированный под Ленина типаж с удивительно тупыми глазами. У Каплера в ”Восстании” Ленин стал главным действующим лицом и говорил не собственными цитатами, а словами драматурга, что давало простор любым натяжкам и измышлениям. Ромму постановку предложили потому, что остальные от нее отказались: лучше пострадать за отказ, чем за провал, а тогда появление Ленина на экране выглядело так же, как если бы сегодня он танцевал балетную партию. Каплер предложил Ромму. На другую работу он сослаться не мог, а соблазн был велик — успех гарантировал положение, награды и деньги. В конце мая ему вручили сценарий с распоряжением показать картину к 7 ноября: вместо обычных года-полуго-

ра пять месяцев. На нее работал весь "Мосфильм". 3 ноября она была готова. Ромм и Каплер переплюнули даже Юткевича и Погодина — их "Человек с ружьем" вышел в том же году, но позже.

Картина Ромма не столько о Ленине, сколько о Сталине — ею началась киносталиниана, тема "великой дружбы", ставшая обязательной в историко-революционных фильмах. Ромм и Каплер приспособили историю к новым требованиям. Вместо исторического персонажа — связного Эйно Рахья, к тому времени посаженного, появился собирательный образ русского рабочего Василия (В.Охлопков). Он сидит на перилах крыльца, охраняя дом, где происходит историческое событие, о котором сообщает титр: "Четыре часа продолжалась беседа Ленина со Сталиным". За стеклянной дверью, на которой видны их тени, идет неслышный разговор. В другом эпизоде молодой Сталин в кителе сидит на первом плане в Смольном.

Сталин хотел возвеличить собственную ничтожную роль в октябрьском перевороте и принизить значение других исторических фигур и всех политических движений, кроме большевиков, изображая остальных предателями, двурушниками и изменниками. Фильм как бы подкреплял справедливость приговора, вынесенного незадолго до этого Каменеву, Зиновьеву и еще четырнадцати политическим противникам Сталина, приговоренным к смертной казни. Все деятели культуры обязаны были печатно называть их "кровавыми псами" и "агентами империализма". Ромм — рассказывать с экрана об их "гнусном предательстве". Как известно, Каменева и Зиновьева обвиняли в том, что они напечатали в петроградской газете "Новая жизнь" письмо против готовящегося октябрьского переворота. В эпизоде заседания ЦК 10 октября, где было принято решение о вооруженном восстании, на общих планах в папиросном дыму различимы только лица Сталина, Свердлова, Дзержинского и Ленина, говорящего: "Я не вижу разницы между предложениями Троцкого и Каменева с Зиновьевым". Троцкий к тому времени

уже был объявлен злейшим врагом советской власти и находился в эмиграции. Эйзенштейн в газетном отклике на картину писал: "Гнусное предательство Каменева и Зиновьева, заслуженно казненных пролетарским правосудием, взятое за нерв драматургического построения, не только на двадцать лет назад, но и на многие годы вперед раскрывает в предельной остроте подлость и историческую обреченность всех тех, кто идет в последний решительный бой против линии Ленина".

В фильме дыхание 1937 года: доносы, слежки, коварство. Злодейские планы убийства и списки большевиков, на которых будут совершены покушения, вынашивают и составляют эсер Рутковский и меньшевик Жуков. "А Урицкого забыли? Э-эх!" – сокрушается Рутковский, просматривая списки будущих жертв. Этот же Рутковский натаскивает филера, как выследить и арестовать Ленина и вместе с Жуковым одобряет статью Каменева в "Новой жизни"\*.

Первым зрителем был Сталин. Он сделал единственную поправку: заменил название "Восстание" на "Ленин в Октябре". И приказал показать картину 7 ноября в Большом театре вместо традиционного праздничного концерта. Премьера кончилась в недоуменном молчании. Большой театр не был приспособлен для демонстрации картин. Над сценой натянули временный экран, на нем мелькали неясные тени, одна из которых говорила "под Ленина". Паузу прервал продолжатель его дела: он встал в своей ложе, которая раньше называлась царской, и зааплодировал. Тогда все остальные заап-

---

\* Пока создатели картины придумывали, как половчее исказить историю, им дали понять, что за непослушание каждый из них может угодить в тюрьму: для острастки посадили актера Алексея Дикого, который должен был играть вожака питерских рабочих, его заменили В.Ванним. Дикий пять лет работал в лагере на лесоповале и был освобожден в 1942 году по просьбе худрука вахтанговского театра Р.Симонова, уговорившего Микояна обратиться для этого к Сталину. Вернувшись, Дикий сыграл Сталина в фильмах "Третий удар" и "Сталинградская битва".

лодировали ему, хотя в титрах фильма не значился ни Сталин, ни исполнитель его роли Б. Гольдштаб.

На экраны картина вышла в день первых выборов в Верховный Совет СССР 12 декабря 1937 года. Шумяцкий приказал обеспечить ей всенародный успех: на фильм полагалось ходить целыми школами, заводскими цехами и колхозными бригадами, неся транспаранты с клятвами верности живому и мертвому вождям. Через несколько дней, открыв утреннюю газету, Ромм прочитал сообщение ТАСС о том, что фильм "Ленин в Октябре" снят с экрана для досъемки сцены "Взятие Зимнего дворца". Оказалось, режиссера забыли предупредить. Сосед Ромма по дому режиссер Ю. Я. Райзман рассказывал мне, что, когда он поздравил Ромма с орденом Ленина, тот спросил: "Как ты думаешь... теперь... не посадят?"

Но в чем был Ромм теперь совершенно уверен, это в том, что ему разрешат постановку "Пиковой дамы". Он закончил сценарий, художник В. Каплуновский сделал эскизы, композитор С. Прокофьев писал музыку. Картина начиналась эпиграфом из Бальзака: "Рента — вот что двигает сердцами в этом веке". По мысли Ромма, это было продолжение "Пышки" на новом материале. Он начал работу и снял 25 процентов материала. Любой кинематографист знает — это значит, что фильм готов на девяносто процентов. Но работы неожиданно прекратили: Ромму приказали сделать следующий фильм по сценарию Каплера "Покушение на Ленина", вышедший на экраны в 1939 году под названием "Ленин в 1918 году".

Сценарий был еще в чернильнице, и Ромм, конечно, успел бы завершить "Пиковую даму", но Шумяцкого к этому времени арестовали, а на его место назначили чекиста С. С. Дукельского. Он был неумолим, приказал в ожидании сценария прекратить съемки и думать только о будущем фильме и его героях. Даже в конце жизни Ромм говорил: "Это был удар". Десятки страниц его лекций студентам занимал разбор "Пиковой дамы".

Кафкой веет от "Ленина в 1918 году". Заговоры. Преда-



тельства. Пуля пробивает стекло возле головы Дзержинского. На фоне па-де-де из "Лебединого озера" Локкарт с "соучастниками" уточняет план захвата Кремля. "Правда" от 9 апреля 1939 года назвала картину "волнующей и поучительной" — вероятно, потому, что она разоблачала всех вождей революции, кроме Сталина и давно умерших. В заговоре на жизнь Ленина участвуют Троцкий, Бухарин, Зиновьев, Каменев, Пятаков. Главный враг — Бухарин, приговоренный в марте 1938 года к расстрелу по делу "антисоветского правотроцкистского блока" и обвиненный в заговоре с левыми эсерами с целью ареста и убийства Ленина, Сталина и Свердлова. В фильме он настаивает на террористическом акте социалистки-революционерки Фанни Каплан, ранившей в 1918 году Ленина. Сергей Эйзенштейн восхищался и этой картиной: "Темные силы контрреволюции собираются в единый сгусток — в страшный облик Фанни Каплан. Ей вторит вся подлая орда врагов от Бухарина до деревенского кулака, до явных и открыто действующих противников". Писатель Леонид Соболев говорил об "иезуите и лжеце, провокаторе и предателе, наемнике и убийце" Бухарине. Каплер объяснял метод ленинских картин: действие происходит "в строго исторических рамках", но "почти все конкретное наполнение было вымыслом".

Из исторических персонажей в первом фильме были Ленин, Дзержинский, Керенский, Родзянко. Во втором появились Ворошилов, Горький, Свердлов, Молотов, Каплан и Крупская. "Ленин в Октябре" ей не понравился, и она возражала против постановки второй картины, но с ее мнением не считались и, не спросив, сделали ее действующим лицом "Ленина в 1918 году": она стоит рядом со Сталиным, а он рядом с Лениным. Ромм рассказывал, что по сценарию Ленин усаживает молодого и здорового Сталина в мягкое кресло, а сам садится рядом на стульчик. Ромм сказал Дукельскому, что сцену стоит перестроить. Дукельский вынул из сейфа экземпляр сценария, на последней странице которого была начертана резолюция: "Очень хорошо. И.Сталин". Это

была заключительная сцена, и, возможно, резолюция относилась именно к ней.

”Ленин в 1918 году” в большой степени является экранизацией очерка М. Горького ”В.И. Ленин” (1924 – 1931). Но фильм еще лживее. Писатель вносил в очерк дополнения в соответствии с политической конъюнктурой своего времени, кинематографисты приспособливали его к политическим процессам 30-х годов. В 1924 году Горький писал: ”В 17–18 годах мои отношения с Лениным были далеко не таковы, какими я хотел бы их видеть, но они не могли быть иными. ... С коммунистами я расходился по вопросу об оценке роли интеллигенции в русской революции, подготовленной именно этой интеллигенцией. ... Русская интеллигенция – научная и рабочая – была, остается и еще долго будет единственной лошадью, запряженной в тяжкий воз истории России. Несмотря на все толчки и заблуждения, испытанные им, разум народных масс все еще остается силой, требующей руководства извне”. В 1931 году Горький дополняет очерк абзацем, оправдывающим ”Процесс промпартии” и ”Шахтинское дело”: ”Так думал я тринадцать лет тому назад и так – ошибался ... после целого ряда фактов подлейшего вредительства со стороны части спецов я обязан был переоценить – и переоценил – мое отношение к работникам науки и техники. Такие переоценки кое-чего стоят, особенно на старости лет”. В очерке Горький вкладывает в уста Ленина слова о том, что пуля в 1918 году попала ему ”от интеллигенции”. Фильм почти цитирует это место: ”Вот мне и досталась от интеллигенции пуля”. Но в фильме интонация и смысл этой фразы куда страшнее: в очерке Ленин говорит это смеясь и беззлобно, что Горький специально подчеркивает, а в картине тоном приговора.

Фильм Ромма оправдывает методическое уничтожение интеллигенции – ученых, литераторов, людей свободных профессий, не говоря уже об офицерах и ”буржуях”. В одной из сцен Горький пытается защитить арестованного профессора: ”Это человек науки и только”. ”Нет, нет, нет, – от-

вечает Ленин. — Алексей Максимович, таких нет”. И в другом месте: ”Алексей Максимович, дорогой мой Горький! Необыкновенный, большой человек! Вы опутаны цепями жалости. Это в такой острый момент борьбы! Отбросьте эту жалость прочь!! Она застилает слезами ваши глаза, и они просто начинают хуже видеть правду!!!” Это тоже парафраз горьковского очерка, где Ленин говорит: ”Возможна ли гуманность в такой небывало свирепой драке? Где тут место мягкосердечию и великодушию?” В очерке Ленин говорит о ”жестокости революционной тактики и быта”. В фильме: ”Вынужденная условиями жестокость нашей жизни будет понята и оправдана. Все будет понятно, все!”\*

В одной своей статье Ромм писал: ”Любое историческое произведение есть рассказ о двух временах: времени, в котором ведется повествование, и времени, в каком создано произведение”. По отношению к фильму эти слова звучат страшной иронией: не о Ленине в 1918 году вовсе он, а о Сталине двадцать лет спустя. Даже идею сталинской расправы с крестьянством фильм приписывает Ленину: ”Пока вы — кулаки — еще существуете, хлеб будете отдавать. Не отдадите — возьмем силой. Да, да, да! А пойдете войной — уничтожим! Вот вам и вся правда. Настоящая рабоче-крестьянская правда”.

Может быть, не стоило бы так подробно писать о серой, скучной и лживой картине, если бы не два обстоятельства. Каждому, кто интересуется кино, любопытно сравнить: беспомощную ”кинолениниану” создал не ремесленник, а изящный, ироничный и умный постановщик ”Пышки”, режиссер, тонко чувствующий пластическую природу кинозрелища. Второе обстоятельство в том, что эти фильмы продолжают регулярно демонстрировать — и на киноэкранах, и по телевидению. Хотя новейшая советская официальная история больше не называет Зиновьева, Каменева, Рыкова или Буха-

---

\* Подробно об этом см.: М.Зак. М.Ромм и традиции советской кинорежиссуры. М., 1975.

рина предателями, на судьбе фильмов Ромма это не отразилось: они нужны режиму, потому что оправдывают террор.

В 1955 году Ромм вырезал из картины 800 метров — сцены со Сталиным. История искусства знает случаи, когда художник уничтожал свои творения, но, кажется, никто не делал это с такой радостью и гордостью — Ромм знал, что уничтожает позорный документ. Впрочем, это мало что убавило и ничего не прибавило — стилистика и идея не изменились, а чисто ленинские сцены ничем не отличаются от ленинско-сталинских.

Как воспринимает эти картины сегодняшний зритель? С юмором: из "революционных драм" время сделало их эксцентрическими комедиями. Манера игры Б.В.Щукина вызывает дружный смех. Искусство этого вахтанговского актера близко к народной буффонаде, к гротеску. Его слава началась с Тартальи в "Принцессе Турандот". Он играл Ленина в спектакле "Человек с ружьем" на сцене вахтанговского театра и должен был повторить эпизоды пьесы на экране в картине С.Юткевича. Ромм, первым выпустивший фильм о Ленине, перехватил актера. Юткевичу пришлось пригласить на роль Ленина М.Штрауха, сыгравшего персонажа статуарного и озабоченного. Щукин рано умер и впоследствии — в "Выборгской стороне" Козинцева и Трауберга, "Якове Свердлове", "Рассказах о Ленине" и "Ленине в Польше" эту роль исполнял Штраух. Сегодня все эти картины успешно отвечают потребностям новых поколений зрителей в освобождающем смехе. Досмотреть их до конца можно лишь настроившись на комедию — фарсовость персонажей и нелепость ситуаций как будто нарочно придуманы авторами, чтобы насмешить. Самый комичный в киноклоунаде — главный герой, то засовывающий пальцы обеих рук за проймы жилета, то изрекающий сентенции из ходячих анекдотов. Между прочим, именно по этой причине против Щукина возражала Крупская, но Сталину он понравился. Не случайно при нем так часто цитировался очерк Горького о Ленине, где тот "стоит фертом": "Он нередко принимал странную и немного ко-

мическую позу — закинет голову назад и, наклонив ее к плечу, сунет пальцы рук куда-то под мышку, за жилет”. Материалом для множества анекдотов о Ленине, означавших всенародное развенчание навязанного кумира, послужила именно роммовско-щукинская трактовка образа. Поэтому сегодняшние зрители начинают смеяться с первого появления Ленина — в кадре картавит, жестикулирует и ”стоит фертом” известный персонаж фольклора — анекдотов о вожде революции Владимире Ильиче. Но роммовские картины не только эксцентрические комедии — они и фильмы ужасов. Дрожь пробирает, когда сестра охранника Ленина Василия читает вслух письмо из деревни о том, что землю у помещика отобрали, а его порешили, а Ленин, поставив ногу на табурет, грассирует: ”И правильно сделали, батенька...”

Ю.Елагин в вышедшей на Западе книге ”Укрощение искусств” рассказывает любопытный эпизод. В день, когда Политбюро смотрело в Кремле ”Ленина в Октябре” и Щукин понравился Сталину, председатель Комитета по делам искусств П.Керженцев, не зная об этом, смотрел в вахтанговском театре спектакль ”Человек с ружьем” с тем же Щукиным в главной роли. Керженцеву она не понравилась, и он обругал Щукина: ”Ну, что ж, народный артист Союза... Не сыграли Ленина-то”. Щукин, узнав мнение Сталина, пожаловался на Керженцева Молотову. Тот доложил Сталину. В итоге Керженцева и других руководителей Комитета сняли с работы, а некоторых из них арестовали.

После этих картин Ромм занял одно из ведущих мест в советской кинематографии, а Сталин с тех пор лично следил за тем, что он делает. Ленинские фильмы стали и спасением, и проклятием Ромма — сделали его недоступным для погромщиков и отняли надежду на постановку ”Пиковой дамы”, завершить которую он так и не смог. За государственное признание приходилось платить слишком высокую цену. От третьей ленинской картины его спасла только смерть Щукина.

Ромм взялся за комедию ”Суворов” по сценарию Г.Греб-

нера. Писался он для В.Пудовкина, но пришедший на смену Шумяцкому Дукельский начал с полной перетасовки режиссерских карт, и "Суворов" достался Ромму. Он надеялся уговорить Дукельского разрешить поставить героическую комедию. Мысль режиссера состояла в том, что выдающийся стратег не мог правдиво изложить свои военные концепции ни Екатерине Второй, ни Павлу Первому, ни Потемкину — он был бы немедленно уничтожен. Поэтому Суворов прикидывался дурачком. Екатерина про него говорила: воевать он не умеет, но ему везет. Ромм хотел поставить фильм в жанре исторического анекдота: судьба и личность вынужденного прикидываться дурачком великого полководца. Но когда Ромм совсем уже было втянулся в работу, пришло указание главным тематическим направлением сделать патристическую тему, и фигура Суворова была поднята на щит: комедия отменялась. А тут еще посадили Дукельского, и новый руководитель кинематографии И.Г.Большаков вернул "Суворова" Пудовкину, сказав, что комедийный жанр для такой темы не годится.

Ромм остался если не без работы, то без картины. Осенью 1939 года его вместе с писателем В.Катаевым, оператором М.Кауфманом, сценаристом А.Каплером включили в состав фронтовой киногруппы, чтобы фиксировать на пленку "героический поход Красной армии", делившей Польшу с вермахтом. В Белостоке Ромм встретился со сценаристом Е.Габриловичем, был с ним в Гродно, Бресте, Вильно. Польско-еврейские задворки поразили их своим необыкновенно своеобразным колоритом, особыми отношениями между людьми, там они увидели "комнаты с пансионом", которые в сценарии стали пансионом "Мечта", а действие авторы перенесли во Львов, вероятно, из соображений съемочных удобств.

Ромму давалось ироническое искусство, которое он рассматривал как ключ к драме. Таким фильмом была "Пышка". Он надеялся вернуться к этому в "Пиковой даме" и "Суворове". И сумел сделать это в "Мечте". Отношение к

материалу здесь ироническое и любовное: Ромм и Габрилович встретились с нетронутым советской властью миром их детства — субботних свечей и ермолок, языка идиш и осенних праздников. Едва окрашенное иронией щемящее ностальгическое чувство пронизывает картину.

Герои "Пышки" были единым многоплановым существом и отличались друг от друга только внешними характеристиками. В "Мечте" у каждого персонажа своя сложная судьба, не только своя манера поведения, но и свой характер, свой образ мышления. Тема картины удивительно совпала с индивидуальностями актеров. Астангов, игравший роль захолустного жалкого павлина пана Станислава Комаровского, до революции жил в Польше, где служил его отец. Ада Войчик, с необыкновенной человеческой теплотой сыгравшая трудную роль профессиональной невесты — поляка. Р.Плятт — извозчик Янек — поляк. Роль хозяйки номеров Розы Скороход исполнила Ф.Раневская, создав один из величайших образов мирового кинематографа — характер противоречивый и художественно цельный, в котором соединились доброта и грубость, жестокость и жалость, мелочность и мудрость. Раневская демонстрирует виртуозную смену настроений, контрасты интонаций, постоянную иронию, скрывающую непреходящую душевную боль.

"Мечта" задумывалась как отклик на политическую злобу дня: присоединение Западной Украины к СССР — Российская империя подбирала отвалившиеся было куски. Заодно оправдывалось присоединение Прибалтики, Молдавии и Западной Белоруссии. В прежних книгах и пьесах — "Тресте Д. Е." И.Эренбурга, "Учителе Бубусе" А.Файко — Красная армия-освободительница появлялась как символ, как авторское пожелание. В "Мечте" впервые как реальность. Служанка хозяйки "Мечты" деревенская девушка Ганка уходит по шпалам в Советский Союз, возвращается с Красной армией и становится властью в родном городе. Но пропагандистский сюжет выглядел в фильме довеском. Забываются и бутафорская Ганка, и рабочий Томаш, за которым гонится полиция,

и сын хозяйки пансиона инженер Лазарь Скороход, ради которого мать работала всю жизнь, а он вместе с Ганкой ушел в СССР. Незабвенны персонажи, которым Ромм сочувствовал, сострадал, незабвенна грусть, которую не может скрыть ироническая манера автора, всечеловеческая трагедия Розы Скороход, не сумевшей привить сыну свое отношение к жизненным ценностям.

”Мечта” тоже время от времени показывается и в кино, и по телевидению. Как мог один художник сделать и ”Мечту” и ”Ленина в Октябре”? Н.Я.Мандельштам пишет: ”Основная разница между двумя видами людей, утративших свое ”я”, заключается в том, что одни, индивидуалисты, отказались от всех ценностей, а личность осуществляется только как хранитель ценностей, а другие, оцепеневшие, заглушили в себе свое личное, но сохранили хоть каплю внутренней свободы и какие-то ценности”. В ”Мечте” Ромм стряхнул с себя оцепенение. Он рассказывал: увиденное в западных областях ”близко и больно поразило меня”. В фильме агитка уступила место живым чувствам, человечности, на экране вновь появились давно изгнанные из кино страдание, нежность, тоска.

Перед повторным прокатом картины в конце 50-х годов Ромм вырезал финал, в котором инженер Лазарь Скороход шел по огромному заводскому цеху навстречу овеянной мечте — портрету Сталина. Поправка конъюнктурная, но не больно важная, потому что картина не об этом. По системе взаимоотношений героев она опередила итальянский неореализм, который в 1939 году еще не существовал. Не искусственной и условной изобразительной стороной, а правдой быта и характеров. Может быть, если бы картина была снята проще, в естественных интерьерах, если в ней не было лживой политической тенденции, ”Мечта” предвосхитила бы Росселини и других итальянских неореалистов. Она стала второй вершиной творчества Ромма.

Последний день перезаписи звука попал в ночь с субботы 21-го на воскресенье 22 июня 1941 года. Первый экземпляр картины был готов, когда немцы уже вошли в Минск,



приближались к Киеву и Риге. Картина в прокат не вышла. Несколько экземпляров попали в Войско Польское, где крутились до дыр. Потом картина стала незаметно появляться на экранах, но жизнь ее оказалась долгой. Искренняя и пронзительная интонация фильма, его боль привлекают все новые поколения зрителей. Но в официальной советской истории кино эта картина не нашла своей рубрики — ни историко-революционная, ни колхозная, ни производственная, ни военная: в "Очерках истории советского кино", выпущенных Институтом истории искусств, она просто не упоминается.

Войну Ромм встретил знаменитым, официально признанным режиссером. Его назначили заместителем председателя Комитета по кинематографии, то есть заместителем министра. Поручили эвакуацию киностудий в Среднюю Азию и создание ЦОКС — Центральной Объединенной Киностудии. Он отвечал за производство художественных лент, воспевающих "целеустремленную волю руководства" и "бессмертный порыв масс". Фильмы призывали к ненависти и уверяли в готовности каждого советского человека умереть за родину и Сталина. Сам Ромм с 1942 года сначала в Ташкенте, а потом в Москве ставил спектакли в театре киноактера и в конце войны снял картину "Человек № 217", смысл которой не выходил за рамки призыва К.Симонова в стихотворении "Убей его": "сколько раз увидишь его, столько раз его и убей". Увезенная в Германию русская девушка Таня, ставшая батрачкой, говорит: "Они все палачи". Ночью она пробирается в спальню хозяина и убивает его кухонным ножом. Ромм так же стандартно откликнулся на войну, как и все советское кино, даже не дотронувшись до реальных конфликтов в времени.

Фильмы тех лет не показали главного: война сплотила людей, чуть-чуть изменила их, породила надежды, которые остались жить. Страх перед тем, что война вынесет на поверхность свободу мысли, заставили партию и КГБ мертвой хваткой навести порядок в "идеологии". Сценарий, который на-

писал Ромм — комедийно-фантастического киномана, — отвергли: начиналась холодная война. Снова появились фальшивки о разлагающемся Западе — вечная тема советского киноискусства, начатая И.Эренбургом, А.Файко, С.Третьяковым. Теперь ее знаменосцем стала пьеса К.Симонова "Русский вопрос". Герой — американский журналист Смит, вернувшийся из СССР и отказавшийся писать "клеветническую" книжку о первой в мире стране социализма, из-за чего потерял положение, а потом и жену. Спектакли по пьесе обязали ставить все театры, а экранизировать ее поручили Ромму. Это было в 1947 году. Бешеная антизападная агитация продолжалась и в следующем фильме Ромма "Секретная миссия" (1950): коварные американцы за спиной советских союзников договариваются с Гитлером. Ромм продолжил традиционные в советском кино "фильмы ненависти", в которых менялся только враг: в 20-е годы ими были белые и Антанта, в 30-е — кулаки, оппозиционеры, вредители и шпионы, в 40-е — немцы, в 50-е — американцы.

Всего несколько кинорежиссеров ставили фильмы в последние годы жизни Сталина. Среди них был Ромм. В 1951 году министр кинематографии передал ему распоряжение снимать картину "Адмирал Ушаков" по пьесе А.Штейна: "Это указание сверху". Ромм ответил, что подумает. "Можете думать, — возразил Большаков, — но решение уже принято". И Ромм поехал на студию примерять на актерах парики и камзолы. Двухсерийный "морской" боевик сделан по шаблону "исторических" лент того времени: всезнающий герой и безликая масса. Лишенный своеобразия характер Ушакова, смени ему костюм и грим, мог бы переключиться в фильме об адмирале Нахимове, фельдмаршале Кутузове, генералиссимусе Сталине.

В разгар съемок появилась еще одна опасность: Ромму предложили второй раз — после Эйзенштейна — поставить "Александра Невского". Сталин приказал снять в цвете любимые фильмы — "Невского", "Ивана Грозного", "Суворова", "Петра Первого", а кроме того, "Дмитрия Донского",

”Кутузова и Наполеона” и ”Ломоносова”. На ”Ивана Грозного” назначили Пырьева, на ”Петра Первого” Пудовкина, а на ”Дмитрия Донского” Петрова. Отказ Ромма приняли, и он написал письмо Сталину: сославшись на постановление ЦК о фильме ”Большая жизнь”, где Эйзенштейн обвинялся в плохом знании эпохи ”Ивана Грозного”, объяснил, что знает русскую историю только с 18-го века. Сталин счел причину уважительной, распорядился найти на ”Александра Невского” другого постановщика и добавил: ”Если он знает русскую историю начиная с 18-го века, пусть ставит ”Кутузова и Наполеона”. От очередной Сталинской премии Ромма спасла смерть диктатора.

В 1962 году в лекции на Высших сценарных курсах Ромм говорил: ”Надо было как бы начать жизнь сызнова. ... Когда режиссер вынужден ставить картины не так, как он хотел бы их ставить, когда его за это хвалят, прославляют в сотнях рецензий, награждают и т. д., то это наносит художнику такой же вред, какой приносил культ личности тем, кто был зачислен в космополиты и на долгое время был лишен права на творчество. ... Наше поколение расплачивается за слишком большие почести, которые они снискали при Сталине, когда ставилось всего восемь — двенадцать картин в год, а два десятка режиссеров были единственными хранителями традиций”. Ромм говорил о режиссерах, переставших замечать ложь и приспособленчество. Такого признания не сделал никто из его коллег.

Ромм поставил одиннадцать игровых картин. Между ”Мечтой” и ”Человеком № 217” прошло четыре года. Еще через три вышел ”Русский вопрос”, через два после этого ”Секретная миссия”. Ромм сказал студентам, что фактически его творческий простой длился гораздо дольше, если вспомнить, сколько лет он отдал казенным, ”заказным”, парадным картинам. ... ”Осуществить намерения, с которыми я пришел в кинематограф, намерение говорить о моем современнике, стало почти невозможным в те годы. Особенно для меня, потому что мои художнические убеждения протестовали про-

тив лакировки, против пресловутой бесконфликтности, против ведомственных канонов ... даже в мечтах нельзя было поднять сколько-нибудь острую трагическую тему". Этим Ромм объяснил свой уход в зарубежную тематику: действие "Пышки" происходит в предместьях Парижа, "Мечты" — в польском захолустье, "Русского вопроса" — в США, "Человека № 217" и "Секретной миссии" — в Германии, "Адмирала Ушакова" — в прошлом веке. Это был, сказал Ромм, "своеобразный маневр, при котором я стремился сохранить те убеждения, которыми я жил и живу до сих пор".

"В шестьдесят лет не так-то легко переделать себя", — сказал Ромм. Он попытался это сделать и потерпел поражение. Картина "Убийство на улице Данте" (1956) оказалась ремесленной работой невысокого класса. Старомодное скучное зрелище из эпохи французского сопротивления рассказывало о жалком и безвольном Шарле, который, боясь разоблачений в коллаборационизме, убил свою мать. Фильм не приняли даже ученики Ромма во ВГИКе.

Между "Убийством на улице Данте" и следующей картиной "Девять дней одного года" (1962) прошло шесть лет, в течение которых Ромм не ставил фильмы, перестал читать лекции, писать статьи. В советском кино на творческое молчание решился только Лев Кулешов. Новатор, первым в русской кинематографии освоивший кинокультуру Запада, экспериментатор в области киномонтажа, теоретик, чье наследие изучают сегодня во всех киношколах мира, он в 1933 году после "Великого утешителя" перешел на преподавательскую работу, сославшись на то, что его время ушло вместе с немым кино. Это была хитрость, позволившая дожить до старости в почете. Советские кино и литература знают случаи, когда художников поражала творческая немота — Пудовкин, Довженко, Эйзенштейн, Пастернак, Мандельштам, Ахматова — они боялись говорить. Молчание Ромма шло от острого ощущения вреда, который принесло ему то, что он делал все эти годы, от сознания творческой отсталости — кино ушло вперед, появились новаторские ленты М.Хуциева и прекрас-

ные картины учеников Ромма А.Тарковского, А.Михалкова-Кончаловского, Г.Данелии, В.Шукшина, И.Таланкина, А.Митты, А.Смирнова, С.Соловьева. Ромм хотел перешагнуть через собственные навыки, через эстетические представления своего поколения и спрашивал: "Можно ли уйти от своих привычек, содрать с себя шкуру навыков, переделать самого себя и снова родиться на свет?"

Он попробовал вместе с Е.Габриловичем писать сценарий фильма "Ночь размышлений" — старый человек в бессоннице вспоминает свою жизнь. Дело не пошло. Ромм решил, что выйти на "главную дорогу" ему поможет сценарий Д.Храбровицкого "Девять дней одного года": "купился" на модную тему — человек и наука, физики-атомщики, жизнь современного исследовательского института, умирающий от облучения герой. Для советского кино это выглядело ново и непривычно, но то была внешняя новизна. История ученого-экспериментатора, погибающего от профессиональной болезни, давно стала ходячей. Содружество с Храбровицким — ловким ремесленником — не принесло желаемых плодов. Ромм ошибся в главном. Он решил, что главное — соскрести с себя шкуру выросших профессиональных навыков, не повторять ранее испытанные мизансцены, уже поставленные когда-то, кадры собственных ранних картин. Но, чтобы, как он хотел, "сделать картину-размышление о нашем времени, о жизни", мало было пересмотреть законы режиссуры — нужно было стать свободным человеком. А он оставался почти таким же внутренне скованным, как и прежде, уже готовым к полемике, но еще не созревшим для протеста. Преодолеть профессиональные навыки он смог. В картине необычный для советского кино тех лет монтажный строй, выразительные и пластичные кадры, она привлекла тончайшим актерским инстинктом И.Смоктуновского и органичностью экранного существования А.Баталова, но истинные конфликты и проблемы жизни остались за ее бортом, она демонстрировала приметы времени, а не его образ. Успех оказался коротким. В период хрущевских послаблений появились произве-

дения искусства, по сравнению с которыми проблемы "Десяти дней одного года" выглядели провинциальными. Фильм продемонстрировал, каким скованным, каким несвободным оставался Ромм — не в профессиональном, а в человеческом смысле.

Настоящую популярность принесла Ромму не эта картина, а его устные выступления — яростный спорщик, наивно веривший в силу публичных речей, он вызвал гнев "наверху", и "Октябрь" (1962, № 11) написал о "наносном, ущербном, псевдоноваторском, что идет от теоретических взглядов М.Ромма". После выступления на дискуссии в Доме актера последовало наказание — Ромма сняли с должности одного из секретарей Союза кинематографистов.

Работая над "Девятью днями одного года", Ромм стал искать жанр, в котором его собственные размышления соединились бы с интересным материалом. Тогда-то и подвернулась заявка критиков М.Туровской и Ю.Ханютина на документальную ленту "Обыкновенный фашизм" — заявка находилась в мосфильмовском творческом объединении "Товарищ", которым Ромм руководил. Первоначальный замысел заключался в том, чтобы показать, как и почему в середине 20-го века возник немецкий фашизм. Тему раскрывал самоигральный материал — хронологически выстроенные и подчиненные общему замыслу фрагменты хроники и документальных лент времен гитлеризма. В Госкино и ЦК тема возражений не вызвала: в СССР всегда можно говорить о гитлеровском фашизме, его разгроме советской армией и возрождении реваншизма в Западной Германии. Но Ромм решил пойти дальше — попытаться осмыслить фашизм как характерное явление эпохи. Сначала он не предполагал делать фильм о тоталитаризме вообще, о любом современном режиме, суть которого подавление личности: это получилось само собой во время работы, фильм рождался на монтажном столе, и материал изменил первоначальный замысел.

Я познакомился с Роммом в первые дни работы над картиной — пришел брать интервью для журнала "Советский эк-

ран”. Ромм пригласил на студию смотреть архивную хронику. С тех пор на протяжении двух лет я десятки раз сидел в маленьком просмотровом зале, слышал замечания Ромма, смотрел материал и наблюдал принцип его отбора. Сложившийся непроизвольно, этот принцип изменил направление и смысл картины. Ромм поразился схожести проявлений, целей и последствий фашизма и коммунизма. Общей системе обмана, нетерпимости, попрания прав, уничтожения несогласных. Общности искусства, помогающего оглуплять людей и держать их в повиновении. Схожести главарей — чванливых, самодовольных, лицемерных. Почувствовал, что сможет сделать то, что не удалось в ”Девяти днях одного года” — осмыслить главную проблему времени.

Партаппаратчиков испугала сама идея авторских размышлений, предварительно не согласованных и не санкционированных. Ханютин заявил, что снимает с себя ответственность. Ромм успокоил начальство, показав несколько готовых кусков: словесным комментарием он подчеркивал германскую конкретность каждого кадра. Это спасало от открытых придинок, но не снижало эффекта: недосказанное автором додумывал зритель. Ромм отказался от многих кадров, запечатлевших жестокость нацистов, не хотел, чтобы они отвлекали от основной идеи — механики социального обмана: режим может быть и не таким жестоким, а методика оболванивания та же. В интервью для ”Советского экрана” он сказал: ”Мы рассчитываем, что зритель будет думать во все время демонстрации картины и сам договаривать то, что не удастся сказать нам”. Зрителю оставалось сделать одно усилие: подставить вместо слова Германия — СССР, и он его сделал. Еще когда в просмотровом зале отбирался материал, началось паломничество студийных работников, а на ”Мосфильме” четыре тысячи сотрудников, и Ромм распорядился посторонних не пускать.

Хроникальные кадры нацистского рейха поразительным образом напоминают советское документальное кино. Это и облегчило работу, и затруднило ее, потому что похожи они

прежде всего своим однообразием. Бесконечные церемонии, во время которых народ чествует вождей, иллюстрации к визитам всевозможных деятелей, митинги, съезды, военные парады. Советская хроника не показывает обычную московскую или ростовскую улицу, если по ней не идут демонстранты или не открывается мемориальная доска. В двух миллионах метров архивной немецкой хроники не было ни единого кадра обычной берлинской улицы, если только по ней не проезжал Гитлер или не устраивался парад. В советской хронике невозможно увидеть просто людей — снимаются счастливые строители передового общества. В нацистской лица рабочих удалось найти только в "культурфильмовском" сюжете о производстве пушек. Боевые действия и в советской, и в немецкой хронике фальсифицированы. Обе наполнены флагами и почти одинаковыми монументами. Совпадают лозунги. На сотнях островов архипелага ГУЛАГ висело сталинское изречение: "Труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства". Ромм показал в фильме надпись на воротах в Освенцим: "Труд делает человека свободным".

Каждое выступление Гитлера или Геббельса в берлинском "Спортпаласе" снималось с заранее установленных точек несколькими камерами. Поэтому совершенно одинаково выглядят на экране съемки 1939-го, 1943-го и весны 1945 годов. Выступающий Геббельс, лица президиума, общий план зала, простертые руки и крики: "Зиг хайль!" (Точно так же снимаются съезды КПСС: выступающий Сталин — Маленков, Хрущев, Брежнев, Андропов, Черненко, Горбачев — лица президиума, общий план зала, бурные аплодисменты и крики "Ура!") Те же вульгарные лозунги, тот же культ силы, та же самодовольная тупость, та же смертельная скука.

И германская, и советская хроника смягчают сердца зрителей кадрами детей: немецкие держат флажки со свастикой и поют о Гитлере, советские — флажки с серпом и молотом и поют о Ленине и Сталине. Ошеломляющее впечатление производила такая сцена. На стадионе телами ста тысяч детей написано: "Партия наш рулевой". Затем дети вста-



ют и произносят хором: "Клянемся! Клянемся! Клянемся!"

Самый поразительный эпизод "Обыкновенного фашизма" — искусство тоталитарного режима. Убогость и мертвенность искусства социалистического реализма становились очевиднее, когда зрители видели скульптуры, картины и произведения архитектуры гитлеровской эпохи. Проект грандиозного памятника немецкому воину-победителю напоминал многометровую скульптуру работы Вучетича на Мамаевом кургане в Сталинграде. Эта часть фильма всегда вызывала смех. Г. Свирский вспоминает: "Она демонстрировалась под нервный смех зрителей... За Гитлером, обходившем картинные галереи, где фюрер красовался во всех позах с вытянутой рукой пророка анфас и в профиль, зрителю виделись свои доморощенные фюреры — и Сталин, и Хрущев, только что отбушевавший в Москве на художественной выставке... Никогда еще российский "социализм" не был представлен столь талантливо и зримо — зримо для миллионов! — родным братом гитлеризма".

Ромм сумел сделать то, что в кино — редкость: передать двусмысленность почти каждого кадра: вместо обыкновенного и привычного кинофашизма возник образ тоталитаризма. Фильм заставил задуматься над тем, что фашизм может продолжаться и в другой форме, в ином обличье — уничтожение гитлеризма укрепляло советскую модификацию тоталитаризма. Впервые в советском кино картина, построенная на историческом материале, получила жизненное измерение, стала способом постижения действительности.

Произошло небывалое: хотя и с поправками, и с купюрами, картина вышла на экраны — на "Мосфильме" и в Госкино никто не решился вслух сказать то, что думал про себя. Кроме всего прочего, это означало бы признать себя соучастником антисоветской картины. Вышла она не сразу — ЦК не давало разрешения, и картина несколько месяцев висела в воздухе — не запрещалась и не тиражировалась. Летом 1965 года Ромм попросил напечатать интервью о картине с такой фразой: "Один ответственный товарищ сказал, что

картина чересчур нагружена мыслью. По его мнению, роль кинематографа в воспитательной работе с молодежью должна быть прежде всего связана с эмоциональной сферой: побольше чувства, энтузиазма, патетики. Ну, а уж если человек захочет размышлять, то для этого есть книжная полка: читай и размышляй". Оказалось, что тогдашний секретарь ЦК ВЛКСМ А. Камшалов (ставший потом заведующим сектором кино отдела культуры ЦК КПСС) собрал совещание, на котором предупредил, что не Ромму учить советскую молодежь, как и о чем она должна думать. Она не нуждается в "умниках". Если она захочет размышлять, то вот, пожалуйста, — и он показал широким жестом застекленные книжные шкафы, в которых блестели коричневыми корешками тома полного собрания сочинений Ленина: "Пусть читают и думают". Ромму рассказал об этом присутствовавший на совещании режиссер Чухрай.

В сталинские времена судьба картины и ее автора зависела от одного человека. В послесталинские решает "аппарат", и могут возникнуть разночтения. Один из аспектов картины, один из ее компромиссов заключался в противопоставлении "хорошей" ГДР "плохой" ФРГ, где возрождается реваншизм. Международному отделу ЦК, как раз тогда проводившему кампанию по обвинению Западной Германии в "реваншизме", этот аспект картины пришелся кстати. А тут еще выяснилось, что нет другой, которую можно было бы послать на международный фестиваль документальных фильмов в Лейпциг, проходивший под лозунгом 25-летия разгрома фашизма. Само по себе это еще не гарантировало советский прокат — "Андрея Рублева" показали на родине через пять лет после премьеры и приза в Каннах — но давало надежды. В Лейпциге фильм получил высший приз, международную прессу, отрывки пошли по телевизионным кабелям в мировые столицы. "Совэкспортфильм" получил заманчивые предложения о валютных сделках. К фильму решили не придирааться и, кое-что убрав и перетонировав, выпустить на экраны. В конце концов, все слова были "правильными". Г. Свир-

ский вспоминает: "Труднее оказалось справиться с "Обыкновенным фашизмом" Михаила Ромма. Фильм документальный. О немецком фашизме, о Гитлере. Режиссер — первый режиссер страны, лауреат премий. Как такой фильм не выпустить? ... Комитет измучился с Михаилом Роммом, и все же остановить картину о нацизме только на том основании, что она вызовет ассоциации, не хватило духу. Фильм хоть и сокращенный (очень длинный, сказали, вырезая ударные эпизоды), но все же вышел на экран. ... Зритель торжествовал, валом валил в кино..."

Когда после первого года проката подвели итоги, оказалось, что каждую из двух серий фильма посмотрело по 25 миллионов зрителей. Случай небывалый в мировом кино. Документальные ленты вообще редко получают коммерческий прокат — она не приносит сборов. В крайнем случае, их делают короткими — 20 — 30 минут. А тут две серии по полтора часа каждая. И привлекли публики побольше, чем комедия или детектив.

Властям оставалось сделать хорошую мину: "Обыкновенный фашизм" объявили победой советского кино. Спустя двадцать лет в Москве проводился очередной международный кинофестиваль. Поскольку это был год сорокалетия победы во Второй мировой войне, традиционная ретроспектива старых фильмов посвящалась антифашистской теме. В ретроспективу не вошло несколько всемирно известных произведений. Причины понять не сложно. В "Нюрнбергском процессе" Стенли Креймера и "Кабаре" Боба Фосса антисемитизм в гитлеровской Германии идеологически почти не отличается от советского. Тема фильма Бернарда Бертолуччи "Конформист" для СССР острее, чем для Италии. Не был показан и "Обыкновенный фашизм". Картина эта формально не запрещена — о ней можно говорить, писать и указывать ее в качестве одного из примеров борьбы советского кино с фашизмом. Но увидеть ее нельзя. Двадцать лет назад режим вынужден был сделать вид, что не замечает подлинный смысл ленты и выпустить ее в массовый прокат. Двад-

цать лет спустя картину не решились показать даже на закрытых просмотрах для узкого круга иностранных зрителей. Она стала еще актуальнее, зато режим опытнее. Пусть уж лучше гости фестиваля думают о том, почему не показали картину, чем о том, что в ней показано.

Для Ромма "Обыкновенный фашизм" означал конец карьеры — ему перестали доверять. Визиты к номенклатурным чинам не помогли. Была бы его воля, он сделал бы фильм именно о них. Однажды, фантазируя, сказал, что главным героем выбирает А. Караганова — мелкого администратора, ставшего секретарем Союза кинематографистов. На примере кино, сказал Ромм, где такая же атмосфера чиновничества, титулов, привилегий, слежки, доносов, блата, как и в любом учреждении от домоуправления до ЦК КПСС, можно рассказать о структуре власти и о власти предрержащих. В сложном механизме подавления, где на разных ступенях стоят секретари, председатели, зав. отделами, зав. секторами, министры, инструкторы, начальники отделений, уполномоченные, участковые, дворники, конвоиры, он приравнивал Караганова к должности надзирателя над кино: передает кинематографистам полученные в ЦК указания, точно знает и сообщает, что можно и чего нельзя, следит за выполнением и докладывает о непослушных. В гипотетическом фильме это должен был быть персонаж, начисто лишенный любви к искусству и чувства художественного, но судящий об авторах, жанрах, стиле, темах. Не знаю, почему именно Караганов стал для Ромма персонифицированной советской бюрократией. Может быть, потому, что он образованнее и подлее других. А может быть, вот почему. Ромм отказался поставить свою подпись под коллективным письмом советских кинематографистов чехословацким коллегам с осуждением пражской весны и лег в больницу, надеясь, что письмо тем временем уйдет. Караганов приехал к нему в загородную больницу и вернулся с подписью.

После "Обыкновенного фашизма" Ромм решил поставить серию документальных фильмов под названием "Мир

сегодня” — в той же стилистике, но на новом материале: авторский комментарий к кадрам, пластически выражающим стоящие перед человечеством проблемы. Индустрия развлечений и индустрия преступлений, демографический взрыв, истребление естественных ресурсов планеты, отравление воздуха в городах, проблемы Третьего мира, массовый психоз, моды и чрезвычайные происшествия, разрушение моральных норм, живые боги и миллионная толпа, потерявшая способность мыслить, тотальная организованная обработка человеческого сознания... Ромм сказал в интервью, что фильм должен вызывать ощущение тревоги и надежды — ”Тревога и надежда” название программной статьи А.Д.Сахарова.

Заявка Ромма месяцами путешествовала по кабинетам, обсуждалась, возвращалась, додельвалась, согласовывалась, на словах одобрялась, но не утверждалась. Чиновники больше не доверяли ему. Они боялись, что кадры многотысячной толпы, орущей от восторга на пекинской площади, напоят зрителям Красную площадь во время демонстраций, что зрители начнут примерять к советской действительности кинорассказ о контрасте между бедностью населения и непомерной военной мощью, заметят, что отравление воды в Миссисипи не идет ни в какое сравнение с трагедией Байкала, Дона, Волги, Днепра, Днестра, а кривая пьянства и преступлений нигде не растет вверх так быстро, как в СССР...

Ромм решил вернуть себе расположение властей возвращением к ленинской теме. Это помогло ему в 1949 году: между ”Русским вопросом” и ”Секретной миссией” он смонтировал документальную ленту ”Владимир Ильич Ленин” из сохранившихся кадров хроники. Теперь он предложил картину о первых попытках создать образ Ленина, сделанных художниками, скульпторами, писателями, кинематографистами: Джон Рид, Горький, Маяковский, Эйзенштейн, художники Шафран, Альтман, Добужинский, скульптор Андреев. Отказать Ромму не могли — приближалось 100-летие со дня рождения вождя. К картине ”Первые страницы” Ромм привлек молодых режиссеров С.Линкова и К.Осина. Я видел ее

на "Мосфильме" — фильм не разрешили показать даже на общественном просмотре в Доме кино. Хроника, фрагменты художественных картин, интервью с Каплером, Александровым, Юткевичем, Козинцевым. Ромм рассказывает о посещении Крупской. Все чинно, солидно, благопристойно. Но не приняло фильм начальство из-за самой идеи постепенного накопления материала к образу Ленина. Это означало, что утвержденная икона всего лишь плод человеческой фантазии, и ей не обязательно поклоняться: и внутренний, и внешний облик персонажа мог быть совсем иным. "Разные точки зрения" в понимании образа Ленина, на которых настаивал Ромм, давали зрителям пищу для размышлений.

В фильме показано искусство 20-х годов, выглядящее в 70-м недопустимо вольным: модернистские памятники, театрализованные шествия, "живые газеты", "Синяя блуза", "массовые действия", агиттеатры, искусство В.Мейерхольда, С.Радлова, К.Марджанова, Н.Альтмана, уехавших в эмиграцию Н.Евреинова, Ю.Анненкова, А.Кугеля. А смонтированные рядом с ними куски из художественных лент Ромма, Юткевича, Козинцева вызвали нестерпимое ощущение фальши, несовпадения. Новым подходом Ромм перечеркивал и собственную лениниану. Получился фильм о деградации искусства. Иные кадры оказались просто нецензурными: Ленин отказывается подписать рисунок Бродского, потому что не похож на оригинал, но все настаивают, и он уступает — вождь подписывает то, с чем не согласен...

За полгода до смерти Ромму позволили монтировать первую часть "Мира сегодня" — фильм о Мао и Китае "Великая трагедия". Он успел озвучить самое начало. Режиссеры Э.Климов и М.Хуциев закончили монтаж этой части. В ней есть виртуозно разработанные сцены, ирония и сарказм, гнев и — страх автора перед тем, что картину не выпустят: она абсолютно "проходима", большого интереса не вызвала и событием не стала. Власть снова превратила поэта в чиновника.

Н.Я.Мандельштам замечает: "...у людей, работавших в

искусстве, полное отрицание существующего приводило к молчанию; полное признание губительно сказывалось на работе, делало ее ничтожной, и плодотворны были только сомнения, которые, к сожалению, преследовались властями". Ромм прошел путь от признания к сомнениям. И в выступлениях, и в "Обыкновенном фашизме" он сказал свое слово. Ромм не был диссидентом в нынешнем понимании этого слова, но не скрывал своего инакомыслия. Он не переступил "черту личной безопасности", но оказался самым честным из кинематографистов своего поколения. Орвелловское двоемыслие — характерная черта советского интеллигента — стало его подлинной трагедией, болью, которую не выдержало сердце. Ромм умер 1 ноября 1971 года, и врачи, производившие вскрытие, сказали, что редко встречали сердце с таким количеством рубцов.

## ВОЛЬНЫЙ СЫН ЭКРАНА

Характер у кинорежиссера Сергея Параджанова, действительно, задиристый. Когда большой босс, кандидат в члены ЦК КПСС и председатель Союза кинематографистов СССР Л.Кулиджанов сделал бесталанную и скучную экранизацию "Преступления и наказания" Достоевского, официальная критика превозносила фильм и его автора до небес, а молчаливое большинство, как и положено ему, старалось эту тему обходить. Не промолчал только Параджанов. Свое мнение он высказал публично и категорично, телеграфировав Кулиджанову из Киева: "Смотрел преступление как наказание. Сергей Параджанов". Да еще послал телеграмму не в Союз кинематографистов и не на студию имени Горького, где ставилась картина, а на "Мосфильм" — чтобы прочитало и посмеялось как можно больше людей.

Из уст в уста передавались дерзкие, похожие на анекдоты сценки: Параджанов на приеме у министра кино; Параджанов на беседе у секретаря ЦК КП Украины. Последний предложил ему содействие в постановке картины о достижениях колхозного строя, а Параджанов ответил, что согласится, если тот откажется от своего поста и пойдет в колхоз звеньевым... Ситуации были комичными, а суть — серьезной: единственный в кино да и во всем советском искусстве художник, вслух говорящий правду.

Кого бы смутил такой человек в свободном мире? Какой власти стал бы поперек пути? А для советской оказался опасен — остроумием, мальчишеским озорством, независимостью характера. Может ли не раздражать тоскливых кине-



матографических чинуш, возглавляющих Госкино и Союз кинематографистов, человек и художник, для которого сама жизнь — искусство, непрекращающаяся игра, а искусство — продолжение жизни; одинаковый во всех своих проявлениях: и когда стоит у съемочной камеры, и когда беседует с друзьями и недругами, и когда рисует, составляет эпиграммы, находит и покупает старинную бесценную вещь и с легкостью дарит ее забредшей на "огонек" едва знакомой актрисе, потому что ей эта вещь "к лицу", когда говорит серьезно и когда фантазирует, рассказывает о себе истории, в которые и поверить-то могут лишь лишенные воображения партийные аппаратчики независимо от места их службы. С душой нараспашку, безмерно одаренный, бесконечно талантливый, ни на кого не похожий, он никак не вписывается в жандармскую атмосферу реального социализма, оскорбляет его самым своим существованием.

Потому-то и расправились с Параджановым страшнее, чем с другими. У других, пытающихся делать честные фильмы, но тем более осторожных в жизни, не выпускали картины на экран, не давали ставить новые, их "прорабатывали", лишали гонораров и привилегий, которыми обычно покупают в СССР художников. (Не больно больших, впрочем, привилегий, но ведь в тюрьме убивают за место на нарах и пайку хлеба.) Параджанова тоже пытались купить. Он делал вид, что согласился и смирился, но в действительности и не думал сдаваться и неожиданно выделывал дерзкий финт, от которого хохотал сначала весь Киев, затем вся Москва, а потом и вся страна.

Что оставалось обиженным партийным бонзам? Ответить тем же они не могли — не хватало ни юмора, ни ума, не говоря уже о таланте. А если даже у кого-то и хватило бы, им это "не положено". И они пошли по единственно знакомому им пути. Все знают, что Параджанов щедрый коллекционер произведений народного искусства. Значит, надо обвинить его в спекуляции. Не вышло: на следствии все свидетели подтвердили бескорыстие обвиняемого. Тогда каратель-



Актриса Ия Саввина и режиссер Андрей Михалков-Кончаловский на обсуждении фильма "История Аси Клячиной, которая замуж не вышла, потому гордая была". Село Безводное Горьковской области. 1967 г.



Владимир Высоцкий в фильме "Единственная дорога". 1976 г.



Режиссер Петр Тодоровский и сценарист Булат Окуджава на съемках фильма "Верность". 1966 г.



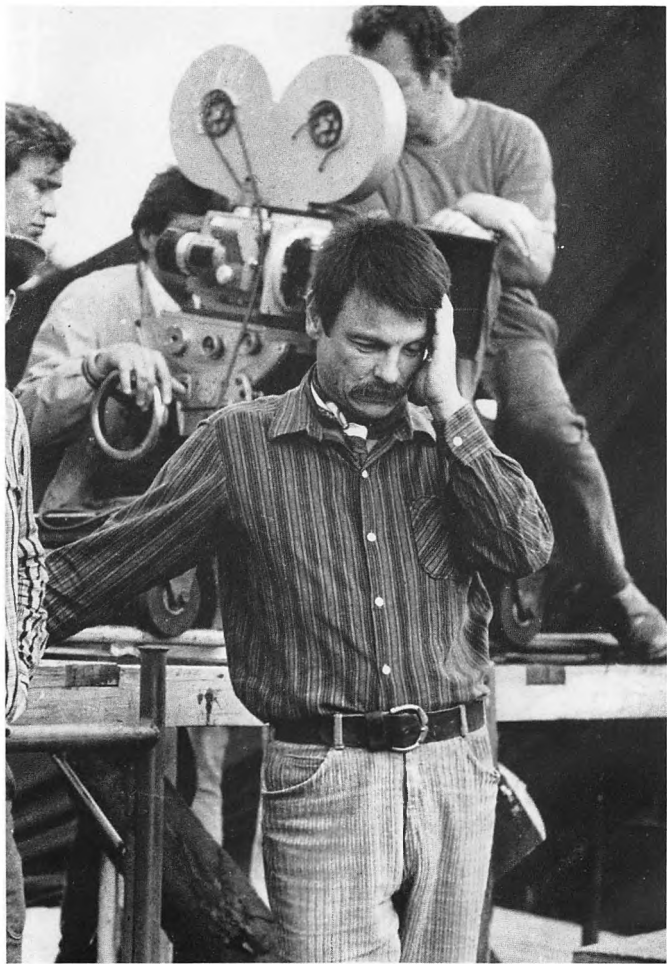
**"Неоконченная пьеса для механического пианино". Режиссер Никита Михалков. 1977 г.**



"Мечта". Режиссер Михаил Ромм. 1941 г.



«Дядя Ваня». Режиссер Андрей Михалков-Кончаловский. 1971 г.



Режиссер Андрей Тарковский на съемках фильма "Зеркало". 1975 г.





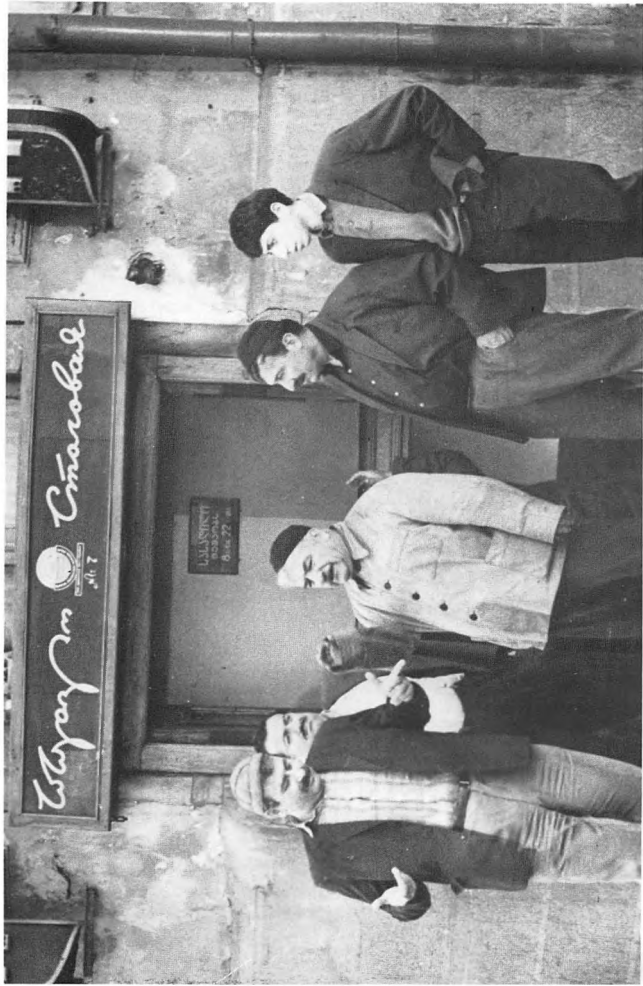
Кинокритик Семен Черток (слева) и актер Бруно Оя на съемках советско-итальянского фильма "Красная палатка". Финский залив. 1970 г. Режиссер Михаил Калатозов.



На съемках фильма "Солдаты". Второй справа – автор сценарий Виктор Некрасов. 1957 г. Режиссер А. Иванов.



"Андрей Рублев". Режиссер Андрей Тарковский. 1966 г.



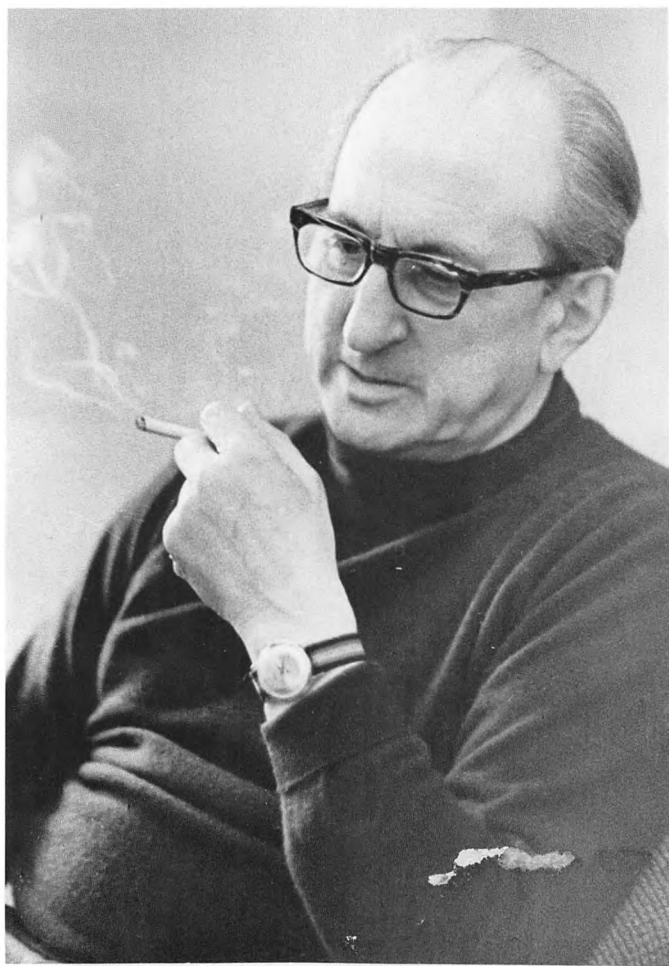
„Дустопад“. Режиссер Отар Иоселиани. 1968 г.



Артисты Лев Круглый и Светлана Светличная в фильме "Любовь". Режиссер Михаил Калик. 1968 г.



Режиссеры Андрей Тарковский (слева) и Михаил Калик. 1962 г.



Режиссер Михаил Ромм. 1968 г.



Режиссер Марлен Хушиев на съемках фильма "Июльский дождь". 1967 г.





Редакция журнала "Советский экран". 1971 г. Крайний справа – Пальч.

ным органам приказали подобрать другую статью — обвинить Параджанова в гомосексуализме. Органы трудились долго, доказать ничего не смогли, но вторая неудача грозила им потерей званий и привилегий куда больших, чем режиссерские. В ход пустили угрозы, подкуп, лжесвидетелей, и приговор, давно согласованный с "инстанциями", гласил: шесть лет заключения.

Об этом уже много раз рассказывалось, и нового здесь ничего нет: обвинениями и преследованиями жизненный путь Параджанова не так уж отличается от биографий других художников, чьи фамилии смывали, запрещали, клали на самую дальнюю "полку", заставляли делать не то, что они хотели, в открытых постановлениях и на закрытых инструктажах обвиняли в формализме, антиисторизме, идеологических ошибках, искажении современности, отрыве от народа и других кошмарах. Только преследуют Параджанова еще безжалостнее.

\* \* \*

Одно из свойств подлинного искусства в том, что в нем есть что-то загадочное, не сразу понятное, тайна. Потому и боится его советская власть: а не кроется ли за непонятностью подвох, за сложностью мысли — вредная концепция, за необычностью формы — обман начальства и своеволие? Талант советской власти всегда опасен, талант в кино вдвойне, ибо, по предостережению Ленина, кино самое массовое из искусств. Поэтому в советском кино хорошо себя чувствуют ловкачи, приспособленцы, делеги и бездари.

Первым из нового поколения кинематографистов принял на себя партийный удар М.Хуциев. Его новаторский фильм "Застава Ильича" показал послевоенную молодежь, клянущуюся в верности "идеалам революции", но недовольную окружающей их реальностью, отказывающуюся принимать на веру "заветы отцов", бунтующую против лжи и подлости, мятущуюся, мучительно ищущую самостоятельные

ответы на вопросы жизни. Первый за долгое время фильм, заставивший зрителей думать, был публично осужден и запрещен, долго лежал на "полке", вышел с переделками и под другим названием. Удар был столь силен, что режиссер от него так и не оправился: в 1967 году он снял "Июльский дождь", и следующая его игровая картина вышла лишь спустя пятнадцать лет.

Удивительную по достоверности ленту А. Михалкова-Кончаловского "История Аси Клячиной, которая не вышла замуж потому, что гордая была" заставляли без конца сокращать и переделывать, пока не стало ясно, что даже в последнем оставшемся кадре останется недозволенная правда. Тогда картину просто не выпустили на экраны, а режиссер взялся за экранизацию Тургенева и Чехова.

Судьбы художников и их отношения с властью часто схожи. Отличаются они друг от друга уникальностью произведений.

\* \* \*

Параджанов начал с произведений вполне обычных. Как и герой его знаменитой картины "Цвет граната" (1969) поэт Саят-Нова, Сергей Иосифович Параджанов — армянин, родившийся в Тифлисе. Это было в 1924 году. С 1942-го по 1945 год учился на вокальном отделении тбилисской консерватории. В 1951 году окончил мастерскую И. Савченко во Всесоюзном институте кинематографии. На киевской студии у Савченко Параджанов проходил практику на фильме "Тарас Шевченко" и, кончив институт, остался работать в Киеве.

Первой его самостоятельной работой был фильм "Андрей" (1955), поставленный им с Я. Базеляном по одноименной сказке молдавского писателя Е. Букова. Сюжет был перенесен на экран добросовестно, но не удалось то, что через несколько лет заставило говорить о Параджанове весь кинематографический мир — передать на экране поэзию: сказочная и бытовая линия не соединились в органическое це-

лое. Следующий его фильм "Первый парень" (о сельской молодежи) оказался и совсем слабым — дидактичным, рыхлым по композиции и безвкусным по стилю. Поиск "своего" фильма был долгим, трудным и, скорее, разочаровывающим. Режиссер увлекся украинским фольклором и пытался найти для него адекватную экранную форму. Поставил "Украинскую рапсодию", "Цветок на камне", документальные ленты об украинском искусстве "Думка", "Наталия Ужвий", "Золотые руки". Мало что в этих картинах предвещало появление фильма "Тени забытых предков" (1965), собравшего подряд призы всех международных киносмотров тех лет — в Риме, Салониках, Лондоне, всего девять золотых медалей и шестнадцать дипломов.

В СССР картина была принята по-разному. Сначала фильм не решались выпустить, не зная, под какую бюрократическую рубрику его подвести: не производственный, не колхозный, не военно-патриотический, не исторический. Спас дело литературный первоисточник: ссылка на украинскую классику позволяла нижестоящим чиновникам, не читавшим Коцюбинского, важно объяснять вышестоящим, тоже не читавшим Коцюбинского, что дело в специфике западноукраинской литературы. Когда фильм вышел, партийные критики написали на него погромные рецензии: они требовали ясного содержания, четкой и не вызывающей кривотолков мысли и говорили, что изображение не может подменить ясность мировоззрения. Большая часть зрителей осталась в недоумении: воспитанные на строго сюжетном и "доступном" кинематографе социалистического реализма, на кинопримитивах, они не поняли и не приняли картину. На Западе она была сразу принята на "ура" не потому, что широкий зритель там умнее, а потому, что он был лучше подготовлен. Фильмами Шаброля, Трюффо, Годара, Камю, Алена Рене, Ричардсона, Франкенхаймера, Кубрика, Феллини, Антониони, Висконти, Бергмана, подавляющее большинство которых советским зрителям до сих пор недоступно. Не потому подготовлен, что стилистика их фильмов совпадала с "Тенями забытых предков", а

потому, что они приучили зрителей к разнообразию, к тому, что само понятие кино связано с новизной и творческим поиском.

Но и в СССР нашлось — и немало — истинных любителей и знатоков искусства, у которых "Тени забытых предков" вызвали истинный восторг. И для тех и других фильм означал "взрыв, разносящий в щепки многие каноны, будоражащий многие заскорузлые вкусы и понятия. ... Талант Параджанова обрел, наконец, свою настоящую величину, прорвался к подлинно художественному самовыражению" (И. Драч). То, что не получалось у Параджанова в предыдущих лентах — воссоздание поэтического мира, народная форма, современный взгляд на традиционный образ жизни — все это удалось ему теперь. Сюжет именно такого фильма искал все эти годы Параджанов. Он хотел экранизировать "Тараса Бульбу", "Маленького принца", русский эпос "Слово о полку Игореве", армянский "Давид Сасунский", поставить картину о великом грузинском художнике-примитивисте Пиромани и остановился на произведении М. Коцюбинского. В сорок два года к Сергею Параджанову пришла всемирная слава.

Сказочная жизнь Карпатских гор, современное гуцульское искусство и быт соединились на экране с бешеным напором режиссерской и операторской фантазии. Этнография из ругательного слова в кино приобрела высокий смысл. Древнеязыческие обряды, причитания и молитвы переплелись с аксессуарами современного горского быта, буйство праздника с правдой будней, грешное с праведным, пропорции ритмов и красок смешались в цветовую симфонию этого небывалого экранного действия.

"Тени забытых предков" открыли целое направление в советском кино, направление, которое на короткое время возродило его. Как огня боящиеся всего свежего и нового, советские идеологи быстро поняли, с какой стороны идет подкоп, откуда ветер дует, и название "поэтический кинематограф" употребляется теперь в советской кинокритике только в ругательном смысле, с добавлением слов "так на-

зываемый”, как будто его на самом деле не было. Они довольно быстро почувствовали, что это только начало, первый шаг, что, разреши показывать на экране неподцензурную правду хотя бы только об обрядах, преданиях и народном искусстве, это кончится правдой о современности, фильмами протеста, составившими в те же годы славу французской ”новой волны”, кинематографа ”сердитых молодых людей” в Англии или ”кинема нуово” Латинской Америки и ”параллельного кино” Индии. Такой кинематограф и зрел тогда в СССР. Он был задушен в зародыше, едва появившись на свет в нескольких истинно национальных и глубоко поэтических фильмах.

Сегодня этого кинематографа в СССР больше нет. А.Тарковский и М.Калик уехали, А.Михалков-Кончаловский и О.Иоселиани остались советскими гражданами, но работают на Западе. Одни создатели этого кинематографа куплены званиями, партийными и советскими должностями, заграничными поездками и прославляют в фильмах счастливую жизнь народа, строящего светлое будущее, другие махнули рукой на прошлое и ”клепают” доходные, порой небесталанные коммерческие ленты. Третьи спиваются. Четвертые надеются перехитрить, сделать один фильм ”для них”, чтобы заработать право сделать второй ”для себя”, и забывают, что продаться достаточно однажды: профессия девицы легкого поведения не меняется от того, сколько раз в сезон она выходит на панель, а фильм не книга — ”в стол” его не напишешь, и кинематограф целиком зависит от государства. На первом месте из непобежденных, из рыцарей без страха и упрека, не предавших самих себя, — Параджанов.

Окрыленный успехом ”Теней забытых предков”, их автор приносил на студию замысел за замыслом, заявку за заявкой, а они одна за другой ”рубилась”, откладывались, отвергались. Полчища редакторов писали на них доносы, официально именуемые отзывами, и тон их становился все более угрожающим. Фильм ”Киевские фрески” проскочил предварительную цензуру, но его ”закрыли” в подготовительном

периоде. После нескольких таких "закрытий" Параджанов понял, что с Украины пора сматываться.

Он предложил "Арменфильму" картину "Цвет граната" о Саят-Нова — поэте и музыканте, сорок лет хранившем под черной рясой струны саза и до конца своих дней не прекращавшем петь. Учитель Параджанова И. Савченко говорил своим ученикам: "Каждый из вас должен сделать только один фильм. И неважно, когда — в начале, в середине, в конце творческого пути. Важно, чтобы это был фильм больших и своих мыслей". Параджанову удалось сделать два таких фильма.

Как "Тени забытых предков" не были фильмом традиционно-этнографическим, так "Цвет граната" не стал картиной традиционно-биографической. Да Параджанов и не восстанавливал на экране действительные события — биография Саят-Новы была лишь поводом для создания нескольких кинематографических миниатюр, соединенных образом вечно живой поэзии, воплощенной в Саят-Нова. На экране предстает не биография, а история души поэта, во многом схожая с историей души постановщика фильма: в драматическое время жестокости, насилия, завоеваний нерушимым остается поэтический мир творца. Фильм и воссоздает мир, в котором жил ашуг, истоки, питавшие его поэзию: национальную архитектуру, народное искусство, природу, музыку, быт. Об эпохе, людях, страстях и мыслях картина рассказывает с помощью условного, необыкновенно точного языка вещей — изделий ремесленников, одежды, ковров, украшений, убранства жилищ. Того, что является страстью самого постановщика фильма и миром, в котором он живет.

"Цвет граната" не похож на "Тени забытых предков". Не только потому, что в нем другая эпоха, иное место действия, иные герои. Параджанов отказался от всего, что связывает кино с литературой и из чего состоял костяк "Теней забытых предков": сюжетной фабулы, развития действия, характера героев, их взаимоотношений. После буйного, все сметающего на своем пути темпа "Теней забытых предков" почти полная статика: на экране, сменяя друг друга, ожива-

ют яркие живописные картины с живыми персонажами.

Для Параджанова кинематограф — искусство не разговорное, а изобразительное: красочные одеянья, диковинные обряды и поверья, вещественный облик эпохи, резкая смена красок составляют его содержание. Небо вдруг становится золотым и загорается ярким желтым цветом. По заросшей сочной зеленой травой крыше древнего, словно выросшего в скалы монастыря ходят монахи в черных сутанах, они плавно косят траву и, устав от солнечного жара, снимают свои черные сутаны, оставаясь во всем белом. И снова косят сочную зеленую траву на крыше древнего храма. Красочный язык фактур оказывается красноречивее диалога. Как и в первом фильме, речь, песни, звуки жизни наложены на изображение, словно музыка. Свет и краски сливались со звонким смехом юной горянки Марички. Свет и краски сливаются с песнями Саят-Новы.

Когда смертельно раненный мечом завоевателя ашуг умирает под сводами строящегося христианского храма, все окрашивается в трепещущий огненный цвет. Кажется, что мир виден сквозь людскую кровь. И даже кони — символ гармонии и красоты — ставятся огненными.

”Тени забытых предков”, шедшие по всему миру под названием ”Огненные кони”, появились неожиданно. К огненным коням второго фильма всемогущий ”аппарат” был уже готов: картину разрешили выпустить только на экраны Армении. Для Параджанова это было потрясением. Возможно, что, если бы он пережил его в Закавказье, не было бы всего последующего — следствия, суда, тюрьмы. Но наивный художник опять решил попытаться счастья в Киеве, где злоба и тупость ”руководителей” не имеют себе равных даже в Советском Союзе. Через пять лет после постановки ”Цвета граната” он оказался за решеткой. Кампания протеста на Западе, письма в защиту Параджанова Трюффо, Годара, Висконти, Феллини, Антониони, Росселини, назвавшими его ”лучшим советским кинорежиссером за последние полвека”, помогли: вместо шести лет режиссер отсидел четыре.



С тех пор он живет то в Тбилиси у матери, то в Ереване у друзей, и следующий фильм ему удалось поставить в Тбилиси только в 1985 году. Творческий простой продолжался больше десяти лет. Все эти годы предложения режиссера отвергались. В просьбе о выезде за границу ему отказали. И в то же время без фактически запрещенного "Цвета граната" не обходился и не обходится ни один кинематографический семинар — режиссеров, звукооператоров, художников, сценаристов. По нему учатся пластической выразительности, умению мыслить на экране красками, учатся изображению как способу мышления студенты киноинститута. В виде особого расположения картину показывают в маленьком зале зарубежным гостям союза кинематографистов. И зарабатывают на ней валюту, продавая зарубеж. Как делали это прежде с лентами Тарковского и Иоселиани, недоступными для отечественных зрителей. Как делают это с извлеченными из запасников только для выставок в Нью-Йорке, Лондоне и Париже произведениями живописи.

В Тбилиси Параджанов был снова арестован. Там его обвинили не в "подстрекательстве к самоубийству", как это пытались сделать в Киеве, не в краже икон, не в спекуляции иностранной валютой и не в гомосексуализме, а в том, что он "принял у себя людей, которых не должен был принимать". Было это в 1982 году, но скоро Параджанова освободили. А еще через три года ему разрешили работать.

## ФЕНОМЕН ОТАРА ИОСЕЛИАНИ

Не знаю в советском кино никого другого, к кому официальные инстанции и зрители относились бы так противоречиво, чья судьба была бы так парадоксальна, как у Отара Иоселиани. (Пишу в прошедшем времени, потому что ограничиваюсь тремя снятыми в Грузии и вышедшими на экраны полнометражными лентами. В 1980 году начался новый, "заграничный" период его творчества: бывшему "невъездному" разрешили работать во Франции, он снял в Париже телевизионную новеллу, а затем полнометражный фильм "Любимцы Луны". Период этот, не похожий на предыдущий, еще не окончен, и о нем нужно писать отдельно.)

Начальство его не любило, но уважало — за несуетность и неподкупность. Международный успех — премия критиков Каннского фестиваля 1968 года за "Листопад", премия "за лучший иностранный фильм" картине "Жил певчий дрозд" на фестивале в Италии в 1970 году, премия критиков на Берлинском фестивале 1981 года фильму "Пастораль", успех, который в СССР присваивает себе государство как "достижение многонационального советского искусства", прошел незамеченным: о премиях лишь иногда глухо упоминали, и карьере режиссера она не помогла. Бесспорного мастера, стоящего в том же ряду, что А.Тарковский и М.Хуциев, никогда не избирали ни в какие кинематографические пленумы и правления, но мирились с тем, что на всесоюзных фестивалях в столицах союзных республик и на международных кинофестивалях в Москве и Ташкенте он оказывался в центре внимания зарубежных гостей, и приходилось в маленьких

служебных просмотровых залах показывать его ленты. Только о них потом и говорили.

Смешно было бы представлять себе Отара Иоселиани выступающим с трибуны официального собрания — разве только с бокалом вина в руке — но никто не решался закрыть перед ним двери, когда он, никем не приглашенный и не "аккредитованный", приходил на любое из них, чтобы встретиться с друзьями, увести их отсюда в ресторан и в лукавых гостах отвести душу. Стиль его поведения так отличался от общепринятого казенного, что начальство это шокировало и раздражало, но Иоселиани прощалось то, за что другой давно погорел бы. Следующая его заявка на фильм, как правило, принималась, утверждалась денежная смета, и, пока шли съемки, беспокойный режиссер исчезал из поля зрения, а потом начинался многомесячный, а то и многолетний прием картины, ей не давали прокат, режиссеру не платили постановочные, но подлинные причины никогда вслух не назывались.

Они заключались не только в таланте, не похожем, как всякий настоящий талант, ни на какой другой и пугавшем возможностью подвоха, аллюзий, двусмысленностей. Главное в том, что, в отличие от картин, преподносящих в форме кинорассказа последние постановления или указания ЦК КПСС, во всех фильмах Иоселиани очевидная аполитичность, асоциальность. Они не связаны с событиями, "которыми живет партия и народ", но, с другой стороны, в них нет и тех опасных намеков, за которые легко уцепиться, чтобы обвинить в антисоветизме. Зато в них есть не формулируемая, но ощущаемая мысль о вечной жизни народа, пережившего за свою долгую историю и иностранное иго, и разорения, и национальное угнетение, и сумевшего сохранить себя таким, каким он теперь предстает с экрана. Кроме того, от советских кинематографистов постоянно требуют обращения к современности, а Иоселиани только это и делает. Но начальство не может вслух сказать, что он делает это не так, как ему — начальству — хотелось бы. Оно приветствует националь-

ную форму лишь в том смысле, в каком монархи приветствовали депутации "диких" народов в папахах и с кинжалами за поясом, приезжавшие в Петербург свидетельствовать преданность белому царю. В советское время их заменили "декады литературы и искусства" — вожди на правительственных трибунах аплодируют лезгинкам, гопакам, акынам и ашугам, — давно умершей традиции 80-х годов прошлого века, выдаваемой за современную народную жизнь. И в кино начальство насторожилось, когда на экране появился реальный, современный, деклассированный русский рабочий класс в комедии "Афоня", снятой грузином Георгием Данелия — это было не часто встречающееся русское национальное кино. Зато приветствовало его же комедию на грузинском материале "Не горюй!", снятую туристом для туристов. Это было уже не национальное кино, а эрзац, модификация грузинской фактуры под французский кинематограф. В фильмах Иоселиани верное, через собственную биографию пропущенное знание фактуры грузинского материала. В них нет не только этнографии, но и внешних примет "советского образа жизни" — лозунгов, транспарантов, портретов, пионерских галстуков. Он демонстрирует не патриархальную, почти исчезнувшую, и не внешнюю, наносную, а истинную жизнь людей, показывает как будто бы не разыгранное, а подсмотренное со стороны течение современной городской или сельской жизни, не слишком организованное сюжетно, с ее повседневными мелочами, незначущими репликами, житейской прозой, составляющей ее суть. И это создает ощущение непрерывности жизни. Фабула для режиссера не так важна, как, например, наблюдение за ловом рыбы на берегу пруда, катанием на лодке, фотографированием у базарного пушкаря, где нужно просунуть голову в прорезь роскошного панно, изображающего "князей" в папахах, с кинжалами и наполненными вином рогами.

Для советских зрителей, воспитанных на сюжетных историях с героями, побеждающими врагов, кинематограф Иоселиани непривычен и труден. Его фильмы охотно смотрят и

обсуждают в киноклубах, университетах и научно-исследовательских институтах, а в широком прокате поначалу они проваливаются. Зато спустя несколько лет, попадая в кинотеатры повторных фильмов, собирают полные залы: зрители идут "на Иоселиани", как ходят в театры на "звезду". Правда, его самого на экране нет, но зрители понимают, что фильмы эти авторские.

Мне всегда казалось, что Иоселиани и его кинематограф выжили и выстояли в СССР благодаря принадлежности к Грузии. Обостренное и гордое национальное чувство грузин защищает художников и от собственных, и от пришлых гонителей. А имя Иоселиани вызывает у грузинской интеллигенции именно чувство гордости. Лишенный экономической и политической самостоятельности народ может отстаивать свою самобытность на единственно возможном поле боя — культуры. И победа на этом поле важна даже для дрожащих перед Москвой партийных бюрократов. А московское кинематографическое начальство должно до известной степени с этим считаться и находить спасительную лазейку в ссылках на "национальную специфику" и "мнение грузинских товарищей".

Современная грузинская интеллигенция, впитавшая и национальную, и русскую, и мировую культуру, начала складываться в прошлом веке. Отец будущего режиссера Давид Иоселиани в начале нынешнего века был послан в Петербург в военное училище, а после революции как "бывший" пять раз арестовывался и бежал, когда его везли на расстрел: столкнул лбами и скрутил конвоиров. Грузинский знал так, как говорили в детстве в его деревне, а русский и французский в совершенстве и передал любовь к ним сыну. Я видел отца-Иоселиани один раз у них дома. Глубокий старик сохранил военную выправку, остроумие и традиционное хлебосольство. Он угощал вином и сыром сулгуни, которые привезли бывшие односельчане, читвшие своего "князя".

Единственный его сын занимался графикой и живописью, окончил дирижерско-хоровое отделение музыкального учи-

лица и курсы композиции при консерватории, но не стал ни художником, ни музыкантом, ни композитором, а поступил в московский университет на механико-математический факультет. И после третьего курса ушел в институт кинематографии. Через много лет объяснил это так: "Всякое искусство близко к математике, в нем столько же много иррационального и так же важен момент интуиции".

В 1961 году Отар Иоселиани окончил ВГИК — первые полтора года учился у Александра Довженко. Начал с экранизации прозы Александра Грина: снял небольшой фильм по его рассказу "Акварель". Нищая прачка и ее муж, бездельник и пьяница, вечно ссорящиеся, ненавидящие друг друга и свою жалкую, грязную, нестроенную жизнь, случайно попадают на художественную выставку, где видят акварельный рисунок дома, в котором снимают комнату. Казалось, мастер перенес на холст все в точности: заросшую плющом стену, клен и дуб, между которыми прачка протягивала веревки, яму среди кустов и даже валяющуюся на земле банку из-под консервов. Но было в картине нечто такое, что они не могли выразить словами, а лишь смутно чувствовали, и это нечто заставило их проникнуться красотой, смягчило ожесточившиеся сердца.

Начинающий режиссер многое изменил в рассказе, сделав свой фильм жестче и лаконичнее. Но уловил и передал главное — дух притчи, упрямой за подробностями быта, притчи о человеке перед лицом искусства.

Затем режиссер рассказал с экрана еще одну аллегория — "Песню о цветке" ("Саповнэла"). Это были коротенькие истории о цветах, которые люди выкорчевывали, заливали асфальтом, пытались заключать в горшочки. А цветы хотели быть сами собой, красотой, которой можно любоваться, но которую нельзя утилитаризировать. Это было сложное ассоциативное соединение грузинской музыки с цветом. Этот период поисков завершил первый полнометражный фильм Иоселиани "Апрель". Я не был тогда знаком с постановщиком и не видел картину, а ее положили "на полку", и она ис-

чезла. Могу лишь передать то, что сказал мне о ней автор: "Она была о том, как жажда приобретательства убивает в людях хрупкие и нежные чувства — способность радоваться, грустить, то есть, иначе говоря, способность жить". К этому можно добавить, что коррупция среди республиканского и партийного начальства достигла тогда в Грузии таких размеров, что лента была воспринята как намек, и надежды выйти на экраны у нее не было. Может быть, именно это обстоятельство определило жизненный поворот автора: Иоселиани ушел работать горновым в доменный цех металлургического завода, ушел инкогнито, не открывая своей настоящей профессии.

Несколько месяцев он провел в рабочей среде, живя по ее законам и ее интересами. Однако захлестнувший его поток новых впечатлений и ощущений требовал выхода, и он стал вести дневник, рассчитывая потом сделать его основой фильма, а сам, уйдя с завода и устроившись матросом на рыболовецкий сейнер, сдал дневник на студию. Но пока Иоселиани находился в плавании, его записи попали в газету, напечатавшую несколько подвалов. И когда он снова приехал на завод, его товарищи-рабочие, обиженные за обман, разговаривали с ним официально, на "вы". С трудом удалось восстановить прежние отношения. Тогда и был снят фильм "Чугун", так непохожий на казенный оптимизм лент о труде рабочих. Документальная картина показывала, как изнурителен, труден, грязен труд рабочих-доменщиков. С "Чугуна" для Иоселиани начался перелом. Если до этого его фильмы не опирались на конкретность, то теперь прямой анализ стал ему интереснее аллегорий и притч.

Об Отаре Иоселиане заговорил весь кинематографический мир после полнометражного художественного фильма "Листопад". Не было в нем ни драматичной фабулы, ни необычного материала, ни остроты конфликта, ни оригинальности характеров. Было редкое умение автора делиться своими мыслями и чувствами на истинно кинематографическом языке, языке пластики и звуков. Фабульная суть: столкновение кодекса мужчины с не похожей на этот кодекс повсед-

невностью. Действие происходит на заурядном патриархальном винном заводе, построенном еще в прошлом веке и с тех пор не слишком изменившемся. Все воруют и врут, и дирекция приказывает пустить в розлив вино из недозревшего бута № 49. Экран населен людьми, покорными судьбе и обстоятельствам, или теми, кто рад случаю поживиться. Попавший сюда молодой парень Нико оказался единственным, кто наперекор всем стал возражать. С точки зрения окружающих его шаг безумный, но он сделал его: перекрыл вентиль и залил в бут раствор желатина, и теперь волей-неволей приходится ждать, пока вино отстоится. Идет серия случайных зарисовок: директор завода гоняет бильярдные шары, Нико — мяч, на опустевшей деревенской веранде пустые граненые стаканы из-под вина, женщины собирают для мытья посуду. И лишь в финале долгий неподвижный кадр: храм в горах. Житейская проза и вечность, складывающаяся из текущих, ускользающих мгновений. Рассказ Иоселиани льется свободно, как дыхание, и за каждым кадром присутствуют рассказчик и его ощущения — его нежность, его ироническая улыбка, его грусть.

Картина долго лежала "на полке". Принятая в Москве почти на "ура", она вызвала злобу в Грузии как намек на общереспубликанское воровство, и первый секретарь ЦК КП республики Мжаванадзе сам позвонил в редакцию центральной газеты, чтобы не печатали хвалебную рецензию, и это стало известно всем. Когда редактор спросил причину, партийный босс сказал: "Фильм антисоветский. Вы обратили внимание на номер бочки? 49! А сейчас 49-я годовщина революции". Но советские же порядки и помогли. Через три года Мжаванадзе сняли с работы за воровство, а об Иоселиани было сказано, что он первым не побоялся вступить в борьбу с этим злом, за что пострадал, его фильм соответствует последнему постановлению ЦК о недостатках политической работы в Грузии, и картина увидела свет, а режиссер получил причитающийся ему гонорар.

Следующая картина "Жил певчий дрозд" окончательно



укрепила репутацию Иоселиани как одного из талантливейших кинематографистов наших дней. Она тоже не в сюжете, а в кинематографических образах, и еще более музыкальна — в определенном ритме появляются новые лица, эпизоды, кадры, каждый из которых несет свою тему, они переплетаются, складываясь в картину жизни.

По жанру это героическая комедия или комическая драма. Проблема древняя как мир — исполнение человеком своего предназначения на земле. Профессиональная принадлежность героя не суть важна. В данном случае это молодой музыкант, барабанщик в оркестре. Он мог быть ученым, агрономом или фрезеровщиком. Не полюбить его нельзя с первого же взгляда — безалаберного и собранного, ветреного и верного, везде и всюду опаздывающего и в общем-то всегда поспевающего, подвижного как ртуть и валящегося с ног от усталости, веселого и невероятно грустного, всеми осуждаемого и всеми любимого. По логике собственных поступков он действует как будто совершенно правильно. Беда же его и трагедия в том, что все его порывы и лихорадочные метания от одного дела к другому, накопившись, в сумме выливаются в полную бездеятельность. Он живет предельно свободно и раскованно, как Бог на душу положит, а в результате не успевает осуществить самое главное — музыка, которая слышится ему как художнику, остается ненаписанной. Он уходит из жизни, не выполнив своего истинного человеческого призвания, не реализовав настоящих ценностей, заложенных в его душе: он растерял свой талант по ветру.

Один день у него похож на другой: визиты, встречи, такси, улицы, перекрестки, разговоры на лестничных площадках, в коридорах учреждений, разговоры шуточные, легкие. Каждому улыбнуться, каждому подмигнуть, каждого хлопнуть по плечу — и дальше ("я побежал"). Лица, приветствия, чужие дела, чужие рассказы, любезности, сопровождать кого-то, идущего по своим делам, звонить по телефону без цели, быть обязательным, острым на слово, ироничным... усталым.

Друзья героя живут по принципу "делу время — потехе час". Вот этот "потехе — час" и разделяет Гия со своими товарищами. Если у кого есть желание повеселиться, развеяться, поговорить по душам или в праздной задумчивости посидеть за бутылкой вина — первый, о ком вспоминают — Гия: понятливый собеседник, неутомимый собутыльник. Ему обычно недостает духу отказать кому-нибудь — напротив, он даже чувствует особую радость, махнув рукой на все дела, погрузиться в атмосферу умиления и пьяной ясности мыслей в доверительных застольных беседах. На другой день хирурги возвращаются к своим операциям, микробиологи возятся с бактериями, часовщики чинят часы, фотографы фотографируют, окулисты осматривают глазное дно пациентов. Но, когда Гии не стало, оказалось, что им его не хватает. Фильм не делает выводов, не рекомендует, как надо жить и как не надо, и не говорит, кто из персонажей басни Крылова — стрекоза или муравей — прав. Он не разрешает проблему, а заново ставит ее.

"Жил певчий дрозд" самый "смотрибельный" из трилогии и привлек широкую аудиторию, хотя в нем нет занимательной интриги, тайн, неожиданностей, невероятного разрешения сюжетных коллизий, острого конфликта. Система сюжетосложения показывает жизнь как бы в ее нормальном привычном течении, не нарушенном никакими исключительными обстоятельствами. Интерес вызван тем, что драматургический рисунок фильма определяется характером главного героя, живущего свободно и хаотично, драматургия следует за его поступками и оказывается такой же свободной и раскованной. Камера наблюдает за беспокойной и суетливой жизнью героя, не вмешиваясь и не ломая ее привычное течение. Но, давая жизненному потоку развиваться на экране предельно свободно, автор обращает внимание зрителей на какие-то важные для себя детали, помогает сопоставлять поступки, сравнивать поведение героев. Внешне же сюжет просто движется по времени, а по существу все строится на том, что в каждом эпизоде герой попадает в новую среду и

благодаря этому по-новому раскрывается. А это вызывает зрительский интерес: как он ведет себя с родителями? как общается с друзьями? как говорит с начальством? Каков он в общении с незнакомыми людьми? В работе? Наедине с собой? Движение сюжета в том, что автор как бы медленно обходит героя со всех сторон, внимательно присматривается к тому, как он держит себя в разной обстановке с разными людьми. Конфликт же возникает на пересечении двух движений: с одной стороны, герой с определенными жизненными устремлениями, с другой — мощный поток жизни, в который герой попадает. От эмоциональной вялости, которая могла бы появиться при таком драматургическом построении, избавляет краткость фильма и лаконичность каждого эпизода, быстрый темп.

Трилогию Иоселиани завершает "Пастораль". Завершает в формальном смысле, в смысле поисков чисто кинематографической формы, избавляющейся от литературных атавизмов — героев, сюжета, действий. Название картины несколько ироничное по отношению к тому, что в ней показывается. Действие происходит в деревне, и фильм рассказывает о тех, кто в ней живет. Показывает, что крестьянин, над которым смеются, когда он попадает в другую, непривычную для него сферу жизни, прекрасен на своей земле, занятый своим делом. Как лебедь, который в воде красив, а на берегу уродлив и еле ковыляет. Здесь крестьянин в той ситуации, где он мил и естественен, где его привычки и инстинкты оправданы. В деревню приезжают на лето городские музыканты. Но не у них, а у крестьян, внешне в силу своей профессии грубых, есть и чуткость, и душевная тонкость. Крестьяне не играют в них — у них эти качества вытекают из отношения к жизни. Это не следует из действия, это ощущается.

В "Пасторали" находят завершение формальные поиски, которые начал Иоселиани в первых частях трилогии. Все актеры здесь — непрофессиональные. Профессиональный актер — смерть для того кинематографа, которым он занимается. Профессиональный актер не может в его картинах передать

течение жизни, ибо он лишен ее естественности в ту секунду, когда его снимают — у него отсутствует даже то стеснение, которое присуще любому человеку, когда на него направлена камера. Во всех своих фильмах Иоселиани прибегал к помощи непрофессионалов, в "Пасторали" нет ни одного профессионального актера.

Картина, если можно так выразиться, алитературна и потому, что хотя в ней очень много говорят, смысл выражен не в диалогах, а в самом изображении и звуковом ряде фильма. В некоторых эпизодах речь и диалоги непонятны — они несут функцию шумового фона, а некоторые реплики использованы не столько для сообщения какой-нибудь важной для действия информации, а просто в качестве рядового компонента звуковой композиции картины. Таким образом, и речь героев, и шумы, и музыка в фильме равноправные элементы.

Если смысл первых двух картин, хотя и с натяжками, и с потерями, можно было объяснить словами, то в "Пасторали" он выражается лишь кинематографическими средствами. Поэтому словесное формулирование оказалось бы плоскостным. Иоселиани пытается разговаривать со зрителями на простом и, как он надеется, всем доступном языке кинематографа, ничем не засоряя его. То есть, сделать понятным все происходящее при помощи жеста, взгляда и звука, не прибегая к помощи слов. Из всех способов, с помощью которых общаются люди — звука, жеста, движения, взгляда, прикосновения и т. д., — для него слово является самым поверхностным. А наиболее выразительной формой передачи зрителям авторских мыслей и чувств Иоселиани считает тот вид кинематографа, который прежде всего ориентируется на пластический и звуковой образ. Он стремится к тому, чтобы в кинематографе все было понятно без информации, которую несет слово.

Иоселиани очень редко снимает фильмы: трилогия создавалась двенадцать лет. Начинает работать только тогда, когда в нем созрело что-то, что требует выхода. Он не в со-

стоянии, закончив картину, заняться следующей: ее еще нет в голове.

Фильмы рисуют образ автора. Трилогия Отара Иоселиани создает образ художника, верного своим героям. Она относится к редчайшему и осуждаемому в СССР "искусству для искусства", как именуются произведения, не засоренные дидактикой и нравочениями. Но поскольку их нет в фильмах совсем, поскольку автор не выступает ни "за", ни "против", картинам все же удается, хотя и с большим трудом, и ограниченным тиражом, попадать на экраны. Главное в его фильмах не слова, а внешне сухое, бесстрастное, как бы со стороны, наблюдение за жизнью, ее конструирование с помощью любопытных и понятных с первого взгляда деталей — экран показывает, как люди сидят, ходят, смотрят, пьют, разговаривают независимо от того, что они говорят. Это "чистое кино" — и в жанровом смысле, и в смысле его независимости от идеологических установок. В советском кинематографе это случай уникальный. В этом феномен грузинской кинотрилогии Иоселиани.

## СТРАСТИ ПО АНДРЕЮ

Картину "Андрей Рублев" я посмотрел еще раз после статьи А.И.Солженицына "Фильм о Рублеве" ("ВРХД", 141). Писатель не нашел в ней ничего, достойного внимания. Славу фильма – и в СССР, и за границей – он объяснил его запретом советской цензурой. Если отвлечься от оценок чисто субъективных, о которых не спорят ("напряженная вереница символов и символов, уже удручающая своим нагромождением"), то неприятие картины рецензентом сводится к нескольким основным положениям.

Это "подцензурная попытка: излить негодование советской действительностью косвенно, в одеждах русской давней истории", "осмелиться на критику режима не прямо, а ... через глубину русской истории... подать ее тенденциозно, с акцентами, перераспределением пропорций, даже прямым искажением, но тем более выпукло намекнуть на сегодняшнюю действительность. Такой прием не только нельзя назвать достойным, уважительным к предшествующей истории. ... 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 (как сейчас и допущено в СССР), и ни, прежде всего, духа Христа и смысла христианства – им не дадут выразить".

"Братся показывать главным персонажем великого художника – надо же этого художника в фильме проявить. ...

Но Рублев в фильме — это переодетый сегодняшний "творческий интеллигент", отделенный от дикой толпы и разгневанный ею. ... Весь творческий стержень иконописной работы Рублева обойден, чем и снижаемся мы от заголовка фильма".

Ни из чего не следует, что на экране именно 15-й век. "Нам показана "вообще Древняя Русь ... не реальная Древняя Русь, а ложно-русский "стиль". ... В фильме "вереница картин о мрачности вневременной России, из которых иностранный зритель может только вывести: "Какая же дикая, жестокая страна эта извечная Россия, и как низменны ее инстинкты". Между тем "время жизни Рублева ... это "цветущее время", напряженное время национального подъема..."

Когда А.И.Солженицын писал эту статью, Тарковский был еще советским гражданином. Оставшись вскоре на Западе, он дал интервью "Русской мысли", где возражал против обвинений в компромиссе о роли православия в русской истории и в деформировании самой этой истории: "Я не считаю, что в моей картине приглушена историческая роль Церкви: во-первых, сам Рублев — инок, монах, это играет во всей ситуации колоссальную роль, что он — монах. На это иногда не обращают должного внимания, но это чрезвычайно важно. И те идеи, которые через весь фильм Рублев несет в себе, — это идеи Церкви, потому что известно, что Рублев воспитывался Сергием Радонежским в определенных христианских принципах.

Один из ключевых эпизодов фильма — когда митрополит созвал двух братьев-князей во Владимир для примирения. Это примирение именно под сводами церкви — чрезвычайно важно.

Наконец, Церковь благословляет и освящает финальную "новеллу" "Рублева" — "Колокол". Для меня это — одно из важнейших мест фильма, раскрывающее мое отношение к творчеству и — о роли творчества во всей картине, где оно является скорей благодатью, чем знанием. Именно поэтому молодой колокольный мастер создает колокол, не зная никакого секрета (потому что его отец унес секрет с собой в

могилу). Тут объясняется мое отношение к проблеме творчества: что инспирация вдохновения намного важнее знания — в этом аспекте. И тут присутствует Церковь, этот акт благословляющая: как можно этого не заметить — не понимаю.

В конце концов, я даже не претендую, что Феофан Грек или Андрей Рублев в моем фильме полностью исторически достоверны: скорей всего, это моя точка зрения на их творчество. Тем более, что об Андрее Рублеве практически почти ничего не известно.

Но все же я хочу подчеркнуть, что наша картина была максимально выверена в историческом смысле, да иначе нам бы и не дали ее ставить. Мы готовились, мы прочли все, что есть на русском языке касательно этого времени — 14 — 15-го веков. Я уверен, что нигде не погрешил против исторической правды.

И я теперь поражаюсь похожести новых претензий к "Андрею Рублеву" на прежние. Мол, вместо богатырей мы видим измученных, втопанных в грязь людей, где же тогда, что же тогда русское искусство, русское самосознание? Но никакого единого самосознания тогда практически не было, в этом и драма времени: не было никакого единства. Как раз феномен русского духовного возрождения (я имею в виду культуру от рубежа 13 — 14 веков и 15-го века) в том, что она является мощной реакцией на тотальную подавленность народа междоусобицами, отсутствием просвещенной централизованной власти, а с другой стороны — ига татарского. Это как раз противоположно западному Возрождению, где на волне экономического подъема начала процветать и культура. На Руси — явление совершенно обратное. И чрезвычайно важное — для понимания феномена русской культуры, русского возрождения и духовности. И когда мне говорят: "Позвольте, но если было бы тогда так страшно, значит, не могло бы быть создано ничего прекрасного", я, конечно, никак с этим не в состоянии согласиться. Ведь вся сила тогдашней ситуации, как раз и толкнувшая меня снимать "Андрея Рублева" — в реальной совместимости жизнен-



ного упадка с феноменом творческого подъема. В этой совместимости много надежды, в этом, если угодно, был для меня залог особого чаяния...”

...В который раз смотрю “Андрея Рублева”. Зал иерусалимской синематеки полон. О составе публики можно судить по репликам после просмотра — на иврите, английском, русском, французском, испанском. Кажется, я здесь один из немногих, кто видел картину еще в России — на студии “Мосфильм”, потом в Центральном Доме кино и в маленьком окраинном кинотеатре в Свердловске, где зрители сидели и в проходах, и на коленях друг у друга. Не напрасно: на следующий день пришло распоряжение вернуть копию в Москву.

Слава картины опередила ее показ. Не из-за цензурного запрета, после которого она пролежала “на полке” пять лет. Слава началась с опубликования весной 1964 года в журнале “Искусство кино” сценария А.Кончаловского и А.Тарковского. Номер распродали за считанные дни, и он ходил по рукам наравне с самиздатом. Сценарий потряс обнаженной, неприкрытой современной мыслью о “страстях”, о мученичестве души поэта, в которой слились автор и персонаж. Андрей Рублев и Андрей Тарковский.

Картина сначала называлась “Страсти по Андрею”; “Андрей Рублев” — позднее название. Потом, ссылаясь на него, партийные чинуши говорили, что художник в фильме не проявлен. Выросшие на советских канонах “исторического” и “биографического” фильма — “Глинка”, “Алишер Навои”, “Ян Райнис”, “Тарас Шевченко”, “Мичурин”, “Мусоргский” — они были уверены в том, что картина с таким названием должна носить характер просветительский — еще одна экранная лекция. У Тарковского же Андрей Рублев (артист А.Солоницын) — иконописец 15-го века — проходит через киноповествование не как главный персонаж, не как пример для подражания, а как повод для раздумий о судьбе художника и судьбе народа, для выражения веры в его нравственную силу и духовное возрождение. Не олеография, не раскра-

шенный лубок, не учебник истории, а попытка исследования души народной, которая может породить и тупую свирепость удельных князей, и гений Рублева.

Когда снималась, потом запрещалась и еще через несколько лет украдкой выпускалась эта картина, я работал в московском киножурнале, и перипетии, с ней связанные, проходили на моих глазах. Я присутствовал на съемках фильма во дворе Андронникова монастыря, в келье которого жил последние годы Андрей Рублев, и там же, в окружении старины истинной и реконструированной, где история и современность соединились, интервьюировал режиссера, опубликовал в сборнике "Экран-1971" первые в СССР отклики на фильм.

Запрещение "Рублева" как громом грянуло. В 1966 году главный редактор нашего журнала собрал сотрудников: "Я приехал из отдела культуры ЦК. Фильм "Андрей Рублев" с сегодняшнего дня не упоминать, он "неисторичен" и "непатриотичен". Товарищи в ЦК считают, что это не 15-й век, а Древняя Русь вообще, и показана она в мрачных, отталкивающих тонах. Кроме того, режиссер пользуется недопустимым приемом — вместо добросовестного изучения истории своего народа ищет в ней аналогии для подкрепления сегодняшних настроений разуверившихся интеллигентов".

Злободневные намеки, прямые параллели, "фиги в кармане"? Для Андрея Тарковского и для "Андрея Рублева" это было бы слишком мелко. Аппаратчики испугались современной мысли и вечно современного характера. Рублев приближен к нашему времени не по облику и не по поступкам, а по психологическим мотивам и связям с другими героями, он близок нам своими страстями. Через жуткую политическую атмосферу эпохи он проносит идею братства и любви людей друг к другу. В годы насилия, когда ему не позволялось даже рта раскрыть, чтобы издать вопль протеста, создает он свою "Троицу", пронизанную жаждой спокойствия, умиротворенности, гармонии. Не могли не разозлиться советские цензоры, если народ в фильме, даже пребывая в абсолютно угнетенном состоянии, оказался способным созда-

вать колоссальные духовные ценности. Это и сам Рублев, и зодчие, ослепленные по приказу князя, и юный колокольный мастер Бориска.

В далекой эпохе Тарковский раскрывает истоки творческой энергии народа, как бы говоря зрителям: "Не каждый может писать иконы или лить колокола, но ведь фильм — иносказание: каждый из вас способен на нравственный подвиг". Не сумев ответить на страшные события своего времени, экранный Рублев дал обет молчания и, замкнувшись в себе, зарыл в землю свой талант. Антипод Рублева — юный колокольный мастер Бориска, сыгранный Н.Бурляевым. Силой своей убежденности, верой, одержимостью, с какой он трудится, Бориска пробуждает Андрея от молчания, заставляет его снять с себя греховный обет. Это пример человека из народа, воплощающего творчество, упорство, убежденность в своем призвании. А скоморох (Р.Быков) — перенесший многие мучения, битый, убитый и опять возникший — это неистребимый дух народа, который нельзя уничтожить. Не стилизация, оборачивающаяся уходом от сегодняшнего дня, не история, которая в чистом виде предметом искусства и не бывает, а ее материал как повод для выражения собственных идей и создания собственных характеров.

Но почему именно Рублева выбрал для этой цели режиссер? Потому что это персонаж, о котором ровным счетом ничего не известно, его личность и характер загадочны, непонятны, нерасшифрованы, а значит, легче воевать с историками, искусствоведами и армией цензоров, стоящих за спиной автора на всех этапах создания фильма — от заявки на сценарий до окончательного монтажа. Испытанный советский метод, погубивший не одно талантливое произведение: судить о фильме, исходя не из авторской задачи и художественной системы, а с научной, историографической или искусствоведческой точки зрения. А о цензуре советский автор должен думать постоянно, чтобы не обречь на преждевременную смерть если не себя, то свое произведение. Всякий автор, но кинорежиссер — больше всех, ибо литература создается в уе-

динении, за письменным столом, вдали от чужих глаз, а то и конспиративно; Тарковский же ставил фильм на главной московской студии, где и у стен есть глаза и уши — каждое, еще не произнесенное с экрана слово, каждый, еще не снятый кадр, уже известны парткому, уполномоченному КГБ, худсовету, творческому объединению, дирекции, всем инстанциям Госкино, Союза кинематографистов, отделам культуры ЦК и КГБ. Книгу можно написать "в стол", картину — "к стенке". Фильм снимается на глазах у всех.

Не помнящих родства чиновников обидело, что Тарковский выбрал эпоху кровавого колеса 15-го века — предательства, вероломства, измен, крови, пожаров, набегов татар, разрушения, гибели. В отличие от своих невежественных гонителей, режиссер комплексом национальной неполноценности не страдал и считал себя не вправе умолчать о жестокости века, исказить историю. (А разве Западная Европа 15-го века была гуманнее, разве инквизиция не из того же времени?) Но показал он эту жестокость сдержанно, хотя и концентрированно.

Киноцензоры обвиняли его в натурализме и чуть ли не в садизме. Но если бы он затушевал эту жестокость, то никогда бы не обрела такой значимости новелла о колоколе, не прозвучали бы с такой силой завершающие фильм музыка В. Овчинникова и снятые оператором В. Юсовым цветные кадры рублевских икон. Только здесь вместе с финальным титром картины окончательно выявилась ее общая идея. В этих кадрах духовный стержень и персонажа, и времени, рублевская тишина души, благородное спокойствие. Фильм не поражает, не удивляет, но заставляет ощутить все это как плоть от плоти, кровь от крови России.

Не просто мне, иноверцу, публично высказываться о произведении искусства, интимно связанном с историей и культурой другого народа. Но не принимать же из-за этого нелепые обвинения в "антиисторизме" и "антипатриотизме" — старые партийные жупелы, которыми пользовались и пользуются для подавления самостоятельной мысли. Но почему

их решили вытащить в связи с фильмом "Андрей Рублев"?

В середине 60-х годов в советском кино возникло направление, определившее его короткий взлет, его подлинность. Боящийся национального возрождения коммунизм не мог позволить молодым кинематографистам оперировать опасными ему национальными категориями. Направление это в кино (С.Параджанов, Ю.Ильенко, Л.Осыка на Украине, Э.Лютяну и В.Дербенев в Молдавии, О.Иоселиани, М.Кобахидзе, Г.Шенгелая в Грузии, Б.Мансуров в Туркмении, Ш.Аббасов в Узбекистане, Г.Малян в Армении) началось с воссоздания на экране не уничтоженной "советским образом жизни" стихии народной культуры — музыки, песен, танцев, легенд, через которые авторы выражали вечную жизнь народа, побеждающую то временное и наносное, что пришло с коммунистическим строем — из-под пепла и песка показалась вечнозеленая трава. На экране прорвалась (у М.Калика) даже ненавистная режиму еврейская интонация. В кинематографе России самой мощной струей этого потока, перешагнувшего фольклор и обратившегося к современности (даже и в исторических одеждах), оказалось творчество А.Тарковского, А.Кончаловского и М.Хуциева.

Неподцензурная правда — хотя бы только об обрядах, преданиях и народном искусстве — уже достаточно пугала власти. Но когда появились "Мне двадцать лет", "История Аси-хромоножки", а потом "Андрей Рублев", было решено нанести по рождающемуся кинематографу протеста смертельный удар. Тогдашний главный редактор журнала "Искусство кино" Е.Сурков, партийный функционер, вхожий в "инстанции" и хорошо знающий закулисную сторону кино, рассказывал, что мину под фильм подложил Сергей Герасимов, возненавидевший Тарковского после того, как на Венецианском кинофестивале 1962 года его "Иваново детство" получило высший приз, а герасимовские "Люди и звери" осмеяны. Сатрап и вершитель судеб в советском кино Герасимов смирил гордыню и предложил начинающему Тарковскому вместе экранизировать "Слово о полку Игореве", но тот

от сотрудничества отказался. Герасимов и подкинул секретарю ЦК по агитации и пропаганде П. Демичеву партийные обвинения "Рублеву".

Сам режиссер рассказывает эту историю так: "Когда картина была готова, собралась многочисленная Коллегия Госкино СССР. И все тогда высклазались о фильме как о выдающемся произведении кинематографии. Картина уже находилась на таможне в Шереметьево для отправки на фестиваль в Канн, когда один советский режиссер дозвонился до Демичева, тогдашнего идеолога ЦК, и сказал: "Что же вы, товарищи, делаете? Вы посылаете на западный фестиваль картину антирусскую, антиисторическую и антипатриотическую, да и вообще — организованную "вокруг Рублева", в каком-то западном духе конструирования рассказа о личности". Убей меня Бог, я до сих пор не понимаю, что все эти упреки означают. Но именно их потом на все лады все склоняли, начиная с Демичева. Картина была возвращена с шереметьевской таможни. После этого мне шесть лет ничего не давали снимать".

Советская власть обожает покойников — они безопасны. С Тарковским сделали то же, что с Маяковским, Шаляпиным, Прокофьевым, Эйзенштейном и Пастернаком: после смерти "реабилитировали" и объявили чуть ли не певцом советского строя. Но продолжали хулить до тех пор, пока не узнали, что он смертельно болен. В 1984 году придворный советский художник Илья Глазунов в журнале "Советский экран" (№ 22) поддерживал "указания" ЦК 1966 года: "Есть в нашем современном кино тенденция, с которой я не согласен. Я имею в виду попытки выразить современные идеи, используя для этого исторический материал. Андрей Рублев представлен в фильме как современный мечущийся неврасстеник, не видящий пути, путающийся в исканиях..." "В "Андрее Рублеве", например, искажена историческая правда. То была эпоха русского Возрождения, когда Русь после долгих лет ордынского рабства вышла на поле Куликово, чтобы решить судьбу России и Европы. Выразителем этого поколения был Андрей Рублев, чье имя в летописи стоит рядом с

именем Сергия Радонежского, для которого в фильме не нашлось места...” ”Создается впечатление, что авторы фильма ненавидят не только русскую историю, но и саму русскую землю, где идут дожди, где всегда грязь и слякоть. Антиисторичен факт выкальвания глаз строителям храма. Прекрасны только завоеватели-ордынцы... Словом, этот фильм антиисторичен и антипатриотичен”.

Уже сегодня мало кто помнит имя партийного погромщика П.Демичева. Пройдет немного времени, и имя бездарного режиссера С.Герасимова вспомнят разве только в связи с тем, что он организовал травлю великой картины ”Андрей Рублев”. Но спустя много лет после создания фильма я стал в иерусалимской синематеке свидетелем неутихающего интереса к кинематографическому образу русского художника 15-го века, сгорающего во имя овладевшей им идеи, фильму-автопортрету постановщика, в судьбе которого — страсти и мученичество России.

## ВОЙНА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Рев самолетов, грохот танков, гром пушек. Экран в разрывах бомб, воронках от снарядов, следах трассирующих пуль. Другие темы меняются, война на экране идет беспрестанно. Когда-то эти фильмы назывались оборонными, потом военными, теперь военно-патриотическими. В этом кино нет живых людей, мотивировок поступков. Оно иллюстрирует партийные тезисы об "империалистической агрессии", приказы министра обороны и воинские уставы. Персонажи традиционны — молодой боец, бывалый солдат, матрос, меняющийся перед боем пилотку на бескозырку, суровый, но справедливый командир, усталый от бессонных ночей генерал и озабоченный маршал, докладывающий Ставке выполнение приказа. Рядовые ведут бои, генералы и маршалы планируют победы. Враг должен быть уничтожен.

## ЕСЛИ ЗАВТРА ВОЙНА

Экранная наука ненависти началась с пулеметных очередей, косящих белых в "Чапаеве" (1934) братьев Васильевых, богунцев, рубящих петлюровцев в "Щорсе" (1939) А.Довженко, остервенелых балтийских матросов в фильме Е.Дзигана "Мы из Кронштадта" (1936) и А.Файнциммера "Балтийцы" (1937), разгрома японских самураев в "Волочаевских днях" (1937) братьев Васильевых и басмачей в фильме М.Ромма "Тринадцать" (1936). Она учила колоть, стрелять, смахивать голову шашкой. Нынешний враг жил и в исторических сюжетах. Александр Невский рубил не только тевтон-



ских рыцарей, петровские гренадеры атаковали не только шведов, а суворовские чудо-богатыри шли грудью не только на редуты французских гвардейцев: кино создавало многоликий, но вечный образ захватчика, оккупанта, врага, которому уготована смерть.

Главный враг – гитлеровская Германия – до поры до времени по имени не назывался. С 1938 года ежедневно звучала по радио песня из фильма Е.Дзигана "Если завтра война", но с кем именно начнется война, не говорилось: с будущим врагом дружили и старались его не дразнить. Отпор призывали дать не названному противнику:

· Если завтра война, если завтра в поход,  
Если темная сила нагрянет,  
Как один человек весь советский народ  
За свободную родину встанет.

Пересажав подлинных и мнимых врагов внутри страны, после чего, как считал товарищ Сталин, "жить стало лучше, жить стало веселее", режим готовился к войне и боялся ее. Участвовало в этом и кино. Вслед за документальными съемками придуманных стахановцев, ударников, ткачих, шахтеров, физкультурников, пионеров "Артека" в белых панамках, повязывающих красные галстуки знаменитым гостям, вслед за футбольными матчами, прыжками с парашютом, флагами на льдинах, стратостатами, "великими перелетами", "освобождением" Западной Украины и Западной Белоруссии, тысячными толпами, истерически приветствующими Сталина и назначенных им героев, на экране появились игровые "Летчики" (1935) Ю.Райзмана, "Танкисты" (1939) З.Драпкина и Р.Маймана, "Истребители" (1939) Э.Пенцлина, "Фронтовые подруги" (1941) В.Эйсымонта, персонажи фильмов А.Иванова "На границе" (1937), А.Роома "Эскадрилья № 5" (1939), И.Анненского "Пятый океан" (1940). Веселые и смелые герои, шутя и играя, побеждали под бравурные марши Дунаевского и братьев Покрасс. Вихрастые, задорные,

немудрящие, они олицетворяли лозунг: "Когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой". Обыкновенные парни обладали необыкновенными свойствами и задатками:

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,  
Преодолеть пространство и простор,  
Ведь нам даны стальные руки-крылья,  
А вместо сердца пламенный мотор.

Поскольку война без потерь не бывает, экран утверждал их лимит: один самолет, один танк, несколько бойцов. Раненых могло быть больше: "Если ранили друга, перевяжет подруга горячие раны его". Кино оказалось не готовым к предстоящей войне в такой же точно степени, как армия и ее маршалы — художественное мышление не опережало стратегическое. Уже был оккупирован Париж, бомбы падали на Лондон, танки шли на Дюнкерк, уже Красная армия и вермахт поделили Польшу, а на экране "противник" — идиот и трус, одетый в форму кайзеровской армии, стрелял из допотопных пушек, летал на фанерных бипланах и проигрывал киносражения. В "Эскадрилье № 5" советские тяжелые самолеты сбивают массу вражеских истребителей. В "Танкистах" один танковый экипаж приводит в замешательство весь неприятельский фронт. В фильме "Если завтра война" погранзастава удерживает целую армию вторжения и после коротких схваток вступает на землю агрессора, а навстречу освободителям движутся колонны зарубежных трудящихся — пролетарии всех стран соединяются. В картине есть эпизод: раненый политрук берет плашку в левую руку, боец в правую, они скачут вдвоем на одной лошади, рубя врагов направо и налево. В этих фильмах невозможно обнаружить ни одной детали, ни одной черточки правды — даже во внешнем виде бойцов и командиров, в фонограмме атаки или речи героев. Малейшее соответствие истине показало бы всю чудовищную нелепость кинозрелища. Экранная ложь скрывала от

зрителей отсталую технику, разгром командного состава большой, чем во время настоящей войны, стратегическую и психологическую неготовность воевать. Антихудожественными средствами на экране воссоздавалось то, что хотели видеть сами и показывать народу вожди. Фильмы отвечали их требованиям и вкусу.

## МЕЖДУ ВОДЕВИЛЕМ И ПЛАКАТОМ

Не удивительно, что, когда война наступила, кино поразила немота. Немцы уже подошли к Москве, Ленинграду, Сталинграду, а на экране продолжали уходить под лед тевтонские рыцари, суворовские чудо-богатыри штурмовали крепости, а Богдан Хмельницкий уверял зрителей, что лучше дружить с русскими, чем с поляками. Дело не только в обычной медлительности советского кино, где большая часть времени уходит не на съемки, а на утверждения, согласования, поправки, запрещения и разрешения: война заставила сократить сроки производства фильмов вдвое. Дело в том, что разлученное с жизнью, не имевшее представления о реальной военной действительности, кино не знало, как показывать ее.

”Мосфильм” и ”Ленфильм” слили в ЦОКС — Центральную объединенную киностудию в Алма-Ате. Другие студии эвакуировали в Ашхабад, Сталинабад, Ташкент. Отрезанное от фронта пятью тысячами километров, лишенное личного опыта режиссеров, актеров, драматургов, скованное агитационными задачами кино военных лет оказалось еще примитивнее довоенного. До середины 1942 года полнометражные художественные фильмы не выпускались — их заменили новеллы ”Боевых киносборников”, в которых целые немецкие батальоны не могли справиться с одним лихим пулеметчиком, девочка Таня, переодевая мальчиком Ваней, решала исход боя, крестьяне с граблями кидались на фашистский десант и брали его в плен, заложники побеждали карателей кирками, главным видом оружия оказывался даже не пуле-

мет времен гражданской войны "Максим", а топоры, лопаты и колья. В новелле В.Пудовкина и М.Доллера "Пир в Жирмунке" (1941) старуха-знахарка угощала немцев отравленной едой. Повар Антоша Рыбкин в короткометражке К.Юдина в зависимости от ситуации воевал то винтовкой, то площадкой, успевая и варить обед, и расправляться с десантниками.

Карикатурные немцы, глупый враг остались и в первом полнометражном военном фильме "Секретарь райкома" (1942) И.Пырьева. Герой в исполнении В.Ванина без труда обводит вокруг пальца немецкого полковника Макенау (М.Астангов) с опереточными усами и шрамом через все плечо. Пулеметные очереди косят идущих в атаку в полный рост фашистов, как это было в "Чапаеве", где под огнем Анки-пулеметчицы падали офицеры-капеллевы. Переодетые в немецкие мундиры партизаны громят карательный отряд. В фильме Ф.Эрмлера "Она защищает родину" (1943) вооруженные вилами крестьяне нападают на немецкий обоз. В "Непобедимых" (1942) С.Герасимова и М.Калатозова создатель нового танка тыловой инженер Родионов вдруг оказывается во главе танкового десанта, самолично гонится и убивает гитлеровского офицера. В картине И.Савченко "Иван Никулин — русский матрос" (1944) двадцать безоружных матросов уничтожают 80 вооруженных десантников. В сделанной А.Столпером экранизации романа К.Симонова "Дни и ночи" (1944) во время сталинградских боев в ста метрах от вражеских окопов хор бойцов поет "Ах ты, степь широкая, степь раздольная", а генерал Проценко исполняет "Думку" соло. Военное кино соединяет водевиль с плакатом, но водевиль этот — скучный и глупый, а плакат — примитивный. Да и самый лучший плакат рассчитан на мгновенное восприятие — его невозможно рассматривать полтора часа.

## НАУКА НЕНАВИСТИ

Военное кино должно вызывать ненависть к врагу. Как плакат "Убей гадину!" Как стихотворение К.Симонова "Убей

его”: ”Так убей же его скорей! Сколько раз увидишь его, столько раз его и убей!” Предвоенную эстетику разрешили менять только в одном направлении — неограниченно показывать жестокость врага. В 1942 году А.Довженко говорил об этом так: ”Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве. То, что в угоду вкусам, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным, как слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое, — то просится сегодня на экран”.

Единственная краска ”Радуги” (1944) М.Донского — исступление. Убитый немцами деревенский мальчишка Мишка падает со словами: ”...немец... проклятый”. Мать с детьми закапывает его в сени избы и утаптывает землю ногами. ”Бейте их!” — кричат женщины солдатам в ”Непобедимых”. Героиня картины ”Она защищает родину” Прасковья Лукьянова видит, как танк давит ее ребенка.

Логическую цепь фильмов о войне нарисовал писатель Л.Леонов: война — горе — страдания — ненависть — месть — победа. Фильмы взывают к мщению, к быстрому и неотвратимому наказанию. Пуля карает предателя в фильме А.Роома ”Нашествие” (1944). Прасковья Лукьянова руками душил убийцу своего ребенка. С кухонным ножом в руке Тая из фильма М.Ромма ”Человек № 217” (1944), угнанная в Германию, входит в темную комнату и вонзает его в спящего гитлеровского офицера. Зрители видят взмах руки и слышат предсмертный хрип.

Еще одно ”допущение”, которого потребовала война — дозированный русский патриотизм: в трудную минуту советская власть обойтись без него не смогла. Вероятно, партия потому и сумела сохранить власть и привлечь на свою сторону народ, что прикрылась национальным знаменем — единственным, что привлекло и увлекло массы. Разумеется, не было на экране подлинных характеров и чувств людей, попавших между жерновом нацизма и наковальней коммунизма, появились лишь внешние приметы народной жизни: рушники, сарафаны, монасты, платочки, кадрили, самова-

ры, петушки, хороводы, стилизованная речь. О подлинно народном — разоренном крестьянстве, позоре поражения, миллионах пленных, штрафбатах и заградотрядах кино говорить не могло. Вместо полутонов в нем появилась полуправда, вместо подлинности была вторичность, многосложности — однозначность, экранного искусства — дурная литературщина. В этом кино все удивительно просто, ясно, элементарно. Изменница Пуся в "Радуге" сидит на постели полунагая и ест шоколад. Как же еще может выглядеть предательница? А герои диктуют заявления о приеме в партию, закрывают телами амбразуры пулеметов, с петлей на шее кричат "Да здравствует товарищ Сталин!" ("Зоя" Л. Арнштама, 1944).

Тема эта — соединение русского (грузинского, украинского, казахского, узбекского и т. д.) и советского патриотизма — не ушла из кино, а наоборот, стала в нем одной из важнейших. В десятках фильмов всех киностудий новобранцев-крестьян под звуки гармошки (баяна, зурны, бандуры, балалайки, домбры) односельчане провожают на фронт защищать отечество, под которым имеется в виду "советский образ жизни". Почти пародийную форму приобрела эта тема в фильме А. Салтыкова "Господин Великий Новгород" (1985): партизаны и подпольщики по заданию райкома партии спасают от оккупантов новгородский вечевой колокол. В фильм вставлены сцены нашествия на Новгород тевтонов, по какому поводу князь Александр Невский и велит мастерам отлить колокол. А в следующих эпизодах большевики, ставшие вдруг ревнителями русской старины, снимают с кремлевской звонницы этот колокол, чтобы он не достался нацистам. Те самые большевики, которые всего за два года до этого запретили по всей стране колокольный звон, а колокола сняли и переплавили. Уцелели лишь те, что снять оказалось не под силу в московском Кремле, Ростове Великом и Новгороде. Пропагандистский расчет верен: неискушенный и плохо знающий историю зритель может и не заметить трагикомический аспект картины. Сидя в зрительном зале, слушая колокольный звон, любуясь фресками Феофана Грека,

Софийским и Георгиевским соборами, памятником "Тысячелетия России", он невольно связывает эту красоту с "подвигом" большевиков, забывая о том, кто снес или разрушил большинство монастырей, соборов, палат, дворцов и усадеб. Нелепые и лживые "военные" истории используются кинематографом, чтобы объявить советскую власть наследником, хранителем и продолжателем русского прошлого. Только убожество самого кинематографа — его бессмысленность и примитивная форма — мешают им достичь этой цели.

### ДВУХМЕРНЫЕ ГЕРОИ

Геббельс считал, что фильмы должны идти впереди наступающих армий, а их создателей называл авангардом вермахта. Этому же требовал от кино агитпроп. Советские фильмы должны были возбуждать ненависть к немцам и любовь к Сталину, как немецкие — ненависть к другим народам и любовь к Гитлеру. И в тех, и в других изучение военной действительности, конкретные наблюдения, реальные ситуации запрещались. Ни в одной картине нет истинных конфликтов времени. Это произведения не столько о войне, сколько для войны, впрочем, мало ей помогавшие — для этого они оказывались слишком ходульными.

По Л.Толстому для историка есть герои, а для художника "не должно быть героев, а должны быть люди", причем характер человека "должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений". Советские фильмы о войне вместо образов людей создают модель героя или, как выразился А.Довженко, "выполнителя победы". Двухмерные унифицированные персонажи лишены предчувствий, воспоминаний, сомнений. Их главное свойство заключается в том, что они не думают, не спорят, не мечтают. Это герои — вообще мать в "Клятве" (1946), вообще солдат Иванов в "Падении Берлина" (1949) М.Чиаурели. Не люди, а сталинские винтики, представители социальных групп или родов войск, лишённые индивидуальности, характера, даже черты их лиц сливаются.

Они одинаково крутят баранки, одинаково плоско шутят, назначают свидания, нажимают на гашетки, прыгают с парашютом. Режиссер И.Савченко тогда же говорил, что по военным фильмам не узнаешь "...что люди ели, какое держали в руках оружие, как были обмундированы, чем отапливали блиндажи". Безразличное к человеку, беспомощное в рассказе о нем, такое кино вполне устраивало агитпроп и главпур (главное политическое управление Красной армии), испытывавшие страх перед тем, что война с ее страшными страданиями и лишениями на какое-то время сплотила людей, породила надежды, которые остались жить. После двадцати лет сталинщины в войну стало легче дышать. Поэтесса Ольга Берггольц написала в сентябре 1941 года:

Я никогда с такую силой,  
Как в эту осень, не жила.  
Я никогда такой красивой,  
Такой влюбленной не была.

Кинематограф не сумел уловить и показать это внезапно появившееся у людей "чувство гордое гражданства", черты короткого, но яркого времени, когда идеология отошла в тень, а в жизнь в достаточно широких размерах стала проникать реальность, подлинность, когда ложь притаилась, обманув и союзников, и соотечественников, поверивших в перемены к лучшему. Но как только в войне наступил перелом, на смену реальности вернулась советская ирреальность, и "органы" заработали в полную силу.

Только раз кино тех лет попыталось осмыслить время — в фильме В.Пудовкина и Ю.Тарича "Убийцы выходят на дорогу" (1942), тогда же запрещенном. Режиссеры поставили его по пьесе Б.Брехта "Страх и отчаяние в Третьей империи". Вслед за автором они хотели понять и объяснить механизм подавления личности в тоталитарном государстве. И хотя речь шла о немецком народе, а действие происходило в гитлеровской Германии, экран воспроизвел знакомую зрителям



атмосферу лицемерия, страха, незащитности перед государственной машиной.

## КИНО ГЕНЕРАЛОВ

Первичная агитационная задача изжила себя, когда в войне обозначился перелом. С 28 июня по 2 июля 1944 года было создано "Совещание по вопросам художественной кинематографии в дни войны". Новую цель сформулировал А. Довженко. Еще вчера ратовавший за жестокость на экране, он призвал теперь к парадным картинам, к приукрашиванию героя: "Правительство и народ-победитель вправе пожелать, чтобы их героические деяния были представлены человечеству красиво и достойно, соответственно благородству и красоте той роли, которую они выполняли в мировой истории".

Приукрашивания хватало и раньше. Призыв Довженко означал полный отказ от реалий военного быта, переход к условному кино. Новому заданию отвечали идиотская комедия С. Тимошенко "Небесный тихоход" (1945) и водевиль И. Пырьева "В шесть часов вечера после войны". Но теперь захотели увидеть себя на экране и генералы. Их уже не устраивала просто помпезная, монументальная война с красиво летящими гранатами и залпами "катюш" — в "Малаховом кургане" (1944) А. Зархи и И. Хейфица об обороне Севастополя или "Морском батальоне" А. Минкина и А. Файнциммера о защите Ленинграда. Это не был еще "кинематограф генералов", появившийся в конце войны, кинематограф, масштабы которого определялись количеством дивизий и воинскими званиями персонажей. Он начался с "Великого перелома" (1945) Ф. Эрмлера — об истории сталинградской битвы. (Первоначальное название — "Генерал армии".)

В 1944 году было решено показать на экране все решающие сражения — под Москвой, Ленинградом, Сталинградом, Одессой, Севастополем, Берлином в "художественно-документальных фильмах". При жизни Сталина успели поставить три: "Третий удар" (1948) И. Савченко, "Сталинградская

битва” (1948) В.Петрова и ”Падение Берлина” (1949) М.Чи-аурели. Нынешнему поколению зрителей их стилистика известна по киноэпопеям 70-х и 80-х годов — кремлевские кабинеты, Ставка, карикатурный Гитлер, командные пункты маршалов и адмиралов, Черчилль, Рузвельт, Молотов, Гарри-ман, наступления, переправы, форсирования — весь арсенал постановочных эффектов. Но за размахом батальных эпизодов, за армией не видно человека, а за грохотом пиротехнических взрывов не слышно слов. Люди чаще показываются на общем плане, а на крупном — дула орудий, маршальские мундиры, военные карты, усталое лицо генералиссимуса. Безликая многотысячная массовка движется по экрану как по военной карте, осуществляя стратегические замыслы Верховного.

### ”ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ” ЛОЖЬ

У кино военных лет мог бы быть камертон, делающий нетерпимым ложь: документальные фильмы, хроника, репортажи с фронта, которые обычно показываются перед игровой картиной. Но двести операторов были посланы в армию с той же целью — фальсифицировать войну: документалисты ставили с солдатами актерские сценки, в которых война выглядела примерно так же, как в картинах ЦОКСа. Самым крупным мастером инсценировок был Р.Кармен. В 1966 году в московском Доме кино на вечере, посвященном его 60-летию, показали отрывки из снятых им военных кадров, испортившие юбилей: спустя двадцать лет после войны киноложь стала очевидной всем.

Конечно, среди документалистов были и способные, и смелые люди, вынужденные снимать то, что от них требовали. В 1970 году Г.Чухрай хотел смонтировать документальную ленту о Сталинграде ”Память” и потерпел фиаско. Он признался, что о человеческой стороне войны с помощью фильмотечного материала рассказать невозможно: ”Военная хроника снимала тогда с определенной целью: показать, что

мы сильны, вооружены, бодры и успешно двигаемся вперед”. Из этих кадров режиссер М.Бабак продолжает монтировать на ЦСДФ (Центральной Студии Документальных Фильмов) лживые картины о войне, не дающие о ней представления, как не давали его документальные ленты военных лет, ставшие теперь ”фильмотечным материалом”: ”Наша Москва” (1941), ”Ленинград в борьбе” (1942), ”Черноморцы” (1942), ”Народные мстители” (1943), ”Сталинград” (1943).

Правда попадала на документальный экран тогда, когда он показывал нацистские зверства, чтобы возбудить ненависть к немцам. В картине ”Разгром немецких войск под Москвой” (1941) трупы женщин на черном от копоти снегу, обугленные тела красноармейцев, виселицы, пустые глазницы окон, мертвые деревни. Но даже сожженная Истра, даже взорванный Новоиерусалимский храм — чудо расстрелиевского барокко, даже обезлюдивший Волоколамск дают возможность увидеть и почувствовать то, что двадцать лет до войны и сорок после нее изгоняется с экрана — образ подлинной России. Это понял Вс.Вишневский, написавший тогда: ”Жестокий натурализм снятых кадров воскрешает Россию в снегах, с санями, бабами, деревнями. Мелькают церкви, городишки, провинции”. Эти кадры дали возможность внимательному зрителю увидеть разницу между подлинной войной и сценами, разыгранными на фронте под режиссерскую команду — ”атаки”, ”отдыха”, ”привала”, ”писем домой” и т. п. или снятыми в зализанных павильонах ЦОКСа: игровое кино повторяло фальшивую хронику в исполнении актеров, а документалисты копировали ”художественные” ленты, авторы которых знали о войне понаслышке. Метод понравился, и в конце войны оба жанра ”слили”: постановщиков игровых картин А.Довженко, Ю.Райзмана, А.Зархи, И.Хейфица, С.Юткевича, С.Герасимова, М.Ромма послали на ЦСДФ ”клеить” документальные ленты о войне.

В 1978 году бесталанный, но ловкий документалист Р.Кармен смонтировал из фильмотечных военных кадров 20-серийную ленту ”Великая война”. Документальная она

только формально, ибо каждый кадр ее был лжив еще тогда, когда снимался, а теперь к ним прибавилась ложь трактовки и фальшь авторской интонации. В двадцати сериях есть героические атаки и вдовьи слезы, демонстрация веры в партию и в победу, солдатская сноровка и генеральская дальновидность — все атрибуты официального советского патриотизма. Что касается трактовки, то она сводится к тому, что вероломный Гитлер неожиданно напал на мирного соседа, а не менее вероломные Англия и США оставили Красную армию и вермахт изматывать друг друга один на один. Напрасно искать в длинном сентиментально-патетическом зрелище подлинно документальные кадры подписания предательского советско-германского пакта 23 августа 1939 года, захват Красной армией Прибалтики и Бессарабии, раздел с Гитлером Польши, могилы десятков тысяч польских офицеров, расстрелянных НКВД в Катыни, или эпизоды снабжения будущего врага советской пшеницей и нефтью, без которой немецкие танки не смогли бы пройти победным маршем по Европе. Нет на экране ни хаоса эвакуации, ни огромной американской помощи, без которой СССР не выстоял бы. За высокопарными словами примитивная мысль: коварный враг, коварные союзники и советское "планомерное отступление" с целью "измотать противника". Сталин же, подписывая договор с Гитлером, хотел лишь оттянуть войну, чтобы лучше подготовиться к ней. Впрочем, сам фильм опровергает ложь этой концепции — война застала Советский Союз неготовым к ней, и это стоило народу двадцати миллионов жизней и страшного разорения.

"Великая война" отличается от других бесконечных лент о войне, которые снимаются на советских студиях, только метражом.

И все же даже на самой казенной из советских киностудий — ЦСДФ — удалось сделать о Второй мировой войне скромные камерные ленты — фильмы-монологи бывших фронтовиков, сопровождаемые архивным материалом, которые на примере отдельных судеб дают почувствовать лишения и

страдания миллионов, их ненавязчивый каратаевский героизм.

Тому, кто захочет лучше понять великую войну с помощью документального кино, лучше смотреть не псевдоэпопею Р.Кармена, а киноновеллу В.Лисаковича "Катюша" (1964): бывшая медсестра батальона морской пехоты под Севастополем, а ныне врач, смотрит пленку, запечатлевшую ее в 1942 году, и комментирует изображение. Зрители видят героиню сразу в двух измерениях, за которыми встает судьба поколения: страшные годы войны, как ни парадоксально, оказались ее недолгим праздником, праздником освобождения духа.

#### КИНОПРАВДА

Когда Сталин умер и снимать как прежде стало невозможно, кино вообще отказалось от военной темы — до 1955 года включительно фильмы "про войну" не ставились. Они вернулись на экран вместе с "оттепелью", когда и в кино подул пусть слабенький, но свежий ветер. В 1956 году З.Аграненко по сценарию К.Симонова снял "Бессмертный гарнизон" — об обороне Брестской крепости. Еще не о судьбе людей, а о судьбе гарнизона, но экран впервые назвал своим именем трагедию 1941 года. История — неполная, усеченная, урезанная — все же прорвалась на экран. Первая ласточка не сделала весны — и потом первый период войны возникал на экране редко — в фильме В.Ордынского "У твоего порога" (1963), в сделанной А.Столпером экранизации романа К.Симонова "Живые и мертвые" (1974). В этой картине, хотя и очень глухо, прозвучала еще одна тема — центральный персонаж генерал Серпилин (А.Папанов) перед войной был репрессирован. Первый раз она возникла еще во время самой войны в сделанной А.Роомом экранизации пьесы Л.Леонова "Нашествие" (1944) — репрессированный и освобожденный Федор Таланов (О.Жаков) зла не таит, несправедливости не помнит и хочет одного — воевать с немцами. В "Жи-

вых и мертвых” экран заговорил об этом второй и последний раз.

Правдивым без оговорок произведением о войне остался фильм режиссера А.Иванова “Солдаты” (1957) по повести В.Некрасова “В окопах Сталинграда” со Смоктуновским в роли командира роты Фарбера. Впервые на экране появились те живые будни смертельной войны, о которых говорит Л.Толстой. Советская критика ставит рядом с “Солдатами” “Судьбу человека” (1959) С.Бондарчука по рассказу М.Шолохова. Но в ней рядовой человек возведен на котурны, а достаточно условный военный быт мешает воспринимать историю как подлинную. Герой напоминает монументы Е.Вучетича в берлинском Трептов-парке или на Мамаевом кургане в Сталинграде.

Как ни в одном другом показана война в фильме А.Тарковского “Иваново детство” (1962) по рассказу В.Богомолова. Она увидена глазами мальчишки-разведчика, одержимого жадной мести. Поток его сознания, образы несостоявшегося детства продолжают жить на экране и после того, как Ивана казнят. Тарковский не претендует на подлинный показ войны, но в фильме присутствует ее образ, ее острое пронзительное ощущение. Как присутствует оно в сложных кадрах-воспоминаниях “Дневных звезд” (1966) И.Таланкина по книге О.Берггольц.

Счастливые дни после смерти самодержца, короткое время междувластья и осуждения предшествующего периода определили подъем советского кино, начавшийся с “Солдат”, со стилистики тонких, изящных, человечных лент “Летят журавли” (1957) М.Калатозова, “Дом, в котором я живу” (1957) Л.Кулиджанова и Я.Сегеля, “Двух Федоров” (1958) М.Хуциева, с правдивого тылового быта в “Балладе о солдате” (1959) Г.Чухрая. И в них не было, да и не могло быть, всей жизненной правды — цензура продолжала действовать, но чуть ослабла, и на смену “генеральскому кино” и “винтикам” на экран пришли люди. Беседа героев фильма М.Хуциева “Мне двадцать лет” (1963) с отцами, погибшими в вой-

ну, когда им тоже было двадцать, о смысле жизни, о человеческом предназначении означала, что экран возвращает себе право размышлять, думать. По этой картине и был направлен хрущевский удар, с которого начался погром кинематографа и всего освобождающегося искусства.

## ВОЙНА БЕЗ ВОЙНЫ

Все эти картины, кроме "Солдат", были уже не о войне, а по поводу войны, в связи с ней. На ее материале авторам было проще, чем на современном, "мирном", показывать героев думающих, сомневающих, страдающих, выражающих неудовлетворенность, раскрепощающихся. Именно эти фильмы в период "культурной революции" в Китае и кочетовского "Октября" стали предметом ожесточенной критики, примерами советского ревизионизма. На Западе их приняли на "ура", как первые ласточки освобождения искусства. "Летят журавли" и "Баллада о солдате" благодаря премиям каннских фестивалей попали в мировой прокат и пользовались успехом. Не потому, что оказались художественно совершеннее шедших в Каннах вместе с "Балладой о солдате" "Сладкой жизни" Феллини, "Приключением" Антониони, "Источником" Бергмана, а потому, что жизненное измерение, которое неожиданно получил советский экран, позволило западным зрителям увидеть мир по ту сторону железного занавеса. То, что уровень этих фильмов не достигал вершин мирового кинематографа, было не так существенно, важнее, что их героями стали не трактористы, свинарки, пастухи и "солдаты Ивановы", а живые лица.

За все годы войны такой же по человечности фильм был один: "Машенька" (1942) Ю.Райзмана. Тоже не о войне, а о любви, о десятиклассниках и студентах-первокурсниках 1941 года. Фильм не показывал их военную судьбу, но ее знали зрители: это поколение тех, чьих отцов стольпинские вагоны увозили в концлагеря на восток и кто погиб в 1941 году на западном фронте. Судьба Машеньки (В.Караваева) —

простой девушки, говорящей простыми словами, тронула зрителей куда больше, чем торжественно-траурные кинорассказы о полумифических Зое Космодемьянской и Александре Матросове. По той же причине, по какой солдаты на фронте не учили наизусть стихотворение Симонова "Убей его", а переписывали в тетрадки его же стихотворение "Жди меня". Пятнадцать лет между "Машенькой" и фильмами "оттепели" не было на экране бытовых подробностей, повседневности: киноплакатный жанр в них не нуждался. А в фильме с поэтическим названием "Летят журавли" и с патетическим "Баллада о солдате" совсем не героические, а трагические проводы на фронт, измены, компромиссы, коммунальные квартиры, нищенские привокзальные базары, переполненные теплушки. Может быть, поэтому "Баллада о солдате" с трудом пробила себе дорогу на экран. Ее, как и "Машеньку", обвиняли в камерности: кино должно изображать не человека, а порыв масс, не чувства людей, а волю партии.

#### ПОБЕДА ДЕРЖАВНОГО КИНЕМАТОГРАФА

В милитаризации нынешнего советского общества кино отводится важная роль. Оно пропагандирует культ войны, убеждая зрителей в том, что СССР окружен врагами и должен находиться в состоянии боевой готовности, а граждане терпеть лишения — лучше жить плохо, чем погибнуть в войне. Усиленно поддерживая образ минувшей войны, власти оправдывают политику наглухо закрытых границ и требование постоянной "бдительности" по отношению к внешнему врагу. Р.Кайзер дает такую оценку советским фильмам о войне: "Вторая мировая война — излюбленный сюжет. Фильмы с приключенческой фабулой за редкими исключениями сделаны наскоро и за гроши, актеры средние, звук и монтаж неряшливые".

Внутри советского кино постоянно идет противоборство между камерными, лирическими, мелодраматическими лентами и — монументальными. К 40-летию Второй миро-



вой войны вновь победили монументалисты. На щит были подняты сделанная С.Бондарчуком экранизация шолоховского раешника "Они сражались за родину" (1975), осуществленная М.Ершовым экранизация романа А.Чаковского "Блокада" (1974), "Победа" (1985) Е.Матвеева, "Битва за Москву" (1985) Ю.Озерова, фильм о партизанах "Фронт без флангов" (1975), поставленный И.Гостевым по сценарию тогдашнего заместителя председателя КГБ С.Цвигуна.

Главной официальной картиной о войне считается многосерийная лента "Освобождение" (1975) Ю.Озерова, повторяющая стилистику "Падения Берлина" с учетом развития техники кино – широкого формата экрана, цвета, стереофонического звука. Период с 1941-го по 1943 год – паники, бегства, миллионов пленных – в ней опущен: война начинается с лета 1943 года, с наступления под Орлом и Белгородом. Главные герои Сталин и его генералы, а солдаты опять условные фигуры. Трактовка войны полностью подчинена официальной советской военной историографии, даже место в фильме исторических персонажей зависело от того, здравствовали они или умерли к моменту съемок (работа над фильмом шла восемь лет), а если здравствовали, занимали ли еще посты или находились в отставке. Персонажи первых серий – маршалы и генералы, умиравшие в процессе многолетних съемок, в последующих сериях почти или совсем не появлялись. В "исторических" кинопроизведениях о войне ее история переписывается так много раз, что трудно упомнить, в чем заключалась последняя версия. Чем дальше уходит живая память о войне, тем беззастенчивее кинолегенды. Постепенно вместо образа войны сложились ее примелькавшиеся приметы, а понятия истории, родины, народа стали кинореквизитом. Чтобы убедить зрителей в правдивости этих лент, в них стали врезаться куски документальной хроники – без этой "объединенной" киноэстетики не обходится почти ни одна картина о войне. Но фальсифицированная хроника и лживая игровая фабула создают документ, по которому потомки не узнают войну, зато смогут судить о нашем времени.

Тема войны вернула на экран Сталина – председателя ГКО (Государственного Комитета Обороны), СНК (Совета Народных Комиссаров), генерального секретаря ЦК ВКП (б/), наркома обороны, Верховного главнокомандующего и генералиссимуса. Он предстает с экрана пронизательным государственным деятелем, ловко расстраивающим самые хитроумные планы сначала немцев, а потом американцев. О его военной безграмотности, самодурстве, которые привели к тяжелейшим военным провалам, стоившим жизни миллионам людей, не говорится ни слова.

Еще до войны придворные кинематографисты соревновались в том, как половчее угодить вождю, любившему смотреть на себя на экране в исполнении актеров М.Геловани, Б.Гольдштаба и А.Дикого – в фильмах М.Ромма "Ленин в Октябре" (1937) и "Ленин в 1918 году" (1938), С.Юткевича "Человек с ружьем" (1938), М.Чиатурели "Великое зарево" (1938), "Клятва" (1946), "Падение Берлина" (1950), "Незабываемый 1919-й" (1951), Г.Козинцева и Л.Трауберга "Выборгская сторона" (1938), М.Калатозова "Валерий Чкалов" (1941), Г. и С. Васильевых "Оборона" Царицына" (1942), В.Петрова "Сталинградская битва" (1949) ... После смерти Сталина картины эти были осуждены вместе со всем "культу личности".

Снова Сталин появился на игровом экране в 1970 году в первой серии "Освобождения", вышедшей к 25-летию Победы. Как и в "Клятве", и в "Падении Берлина", экранные батальи с пиротехническими эффектами сочетались в ней со штабными сценами. Только теперь указания Сталина слушал на экране не один начальник штаба Василевский, а все, кроме казненных, крупные военачальники, подобострастно повторяющие: "Слушаюсь, товарищ Сталин" – Жуков, Рокоссовский, Конев, Ватутин, Рыбалко, Катухов, Антонов...

Все они похожи на своих прототипов внешне. О внутреннем соответствии говорить не приходится, потому что это в задачу фильма не входило. Разрабатывался характер лишь одного персонажа – Сталина, Бухути Закариадзе в точности

повторил если не Сталина, то его парадные портреты — он по-сталински выбивал трубку, неторопливо прохаживался по кабинету и изрекал банальности, тыча трубкой в собеседника. Полковнику, доложившему о том, что немцы предлагают обменять взятого в плен сына Василия на фельдмаршала Паулюса, спокойно сказал: "Мы маршалов на рядовых не меняем". Когда в форме и гриме генералиссимуса он проходил по коридорам и павильонам "Мосфильма", люди пятились от страха. Такое же действие производил он на кинозрителей, как только появлялся на экране. Но когда начинал говорить, образ разрушался. Внутренне мягкий, хорошо исполняющий роли грузинских крестьян, Б.Закариадзе не годился на роль тирана и деспота: его Сталин не пугал. Он играл мудрого, сурового, но не страшного вождя. Таким же остался он и в сделанной режиссером М.Ершовым экранизации романа А.Чаковского "Блокада" (1973), и в помпезном фильме Д.Храбровицкого "Укрощение огня" (1974), и в следующем многосерийном боевике Ю.Озерова "Солдаты победы" (1978), где его вытеснял новый герой: в последних кадрах жители Праги кидали цветы к ногам генерал-освободителя Брежнева. Таков Сталин и в поставленной Озеровым к 40-летию победы "Битве за Москву" (1985). От фильма к фильму интерес зрителей падал. Райкомы партии начали устраивать для предприятий и учреждений обязательные просмотры с освобождением от работы.

В документальных кадрах о Второй мировой войне очень долго Сталина показывали на экране считанные секунды и только на общем плане как знак времени. Именно так он показан в фильме Р.Кармена "Великая Отечественная..." (1965), но чуткий к переменам настроений в Кремле в картине "Великая война" (1978) Кармен уже показал Сталина и крупным планом, и продолжительное время, и с приличествующими полководцу эпитетами.

Еще в 1966 году режиссер В.Ордынский и писатель К.Симонов взяли для документального фильма об обороне Москвы "Если дорог тебе твой дом..." обширное киноинтервью

у Г.К.Жукова, в котором маршал возвеличивал полководческие способности и роль в войне верховного главнокомандующего. Однако тогда все, что относилось к Сталину, из интервью вырезали. Теперь киноинтервью с Жуковым извлечено из архива и полностью вошло в фильм "Маршал Жуков. Страницы биографии". В фильм вошли и съемки Сталина в Тегеране с Рузвельтом и Черчиллем, и в Потсдаме с Трумэнном, Черчиллем и Эттли, и парад победы, после которого Сталин сказал на приеме знаменитый тост о "винтиках" и русском народе (жаль, не вспомнили тост Сталина, сказанный в ночь с 23-го на 24 августа 1939 года во время разговора с Риббентропом: "Я знаю, как германский народ любит своего фюрера, поэтому я хочу выпить за его здоровье"), и парад на Красной площади 7 ноября 1941 года.

Широкой публике не известно то, что в СССР знают многие кинематографисты — кадры парада фальсифицированы. В 1957 году во время "разоблачения культа личности и его последствий" об этом охотно рассказывал режиссер Л.В.Варламов, и я слышал его рассказ на студии в присутствии многих людей. 6 ноября 1941 года его предупредили ночевать на студии и не отлучаться — утром предстоят важные съемки. В девять утра киногруппу повезли на Красную площадь, но оказалось, что Сталина на мавзолее уже нет, и успели снять только хвост идущего в сторону Исторического музея отряда пехоты. Дело в том, что когда в середине октября немцы были на окраине Москвы, Сталин и вся советская верхушка уехали в Куйбышев, а в начале ноября, когда немцев отогнали, Сталин вернулся, и чтобы оповестить мир о том, что он находится в Москве на боевом посту, приказал устроить парад и снять его на пленку. Боясь утренней бомбежки, Сталин в последнюю минуту распорядился начать парад раньше, но кинематографистам это распоряжение не передали. Немногочисленные войска быстро прошли мимо мавзолея, на котором стоял Сталин и члены Политбюро. Варламов не сомневался, что вину свалят на него, и, зная нравы "хозяина", приготовил сухари и белье в ожидании ареста. Но Сталин распо-

рядился иначе. За ночь внутри Кремля соорудили макет трибуны мавзолея, утром вызвали кинематографистов, и по их просьбе Сталин дважды прочитал перед микрофоном речь, которую накануне не произносил. Специальная машина гнала ветер, перед камерой летели хлопья снега, попадающего на усы вождя, и получилось гораздо лучше, чем было бы в день настоящего парада, когда снег не шел, а Сталин не мог делать дубли. Эти кадры тогда же показали в хронике по всей стране и за границей, затем они вошли в фильм "Разгром немецких войск под Москвой", за который Варламову дали Сталинскую премию, и до самой смерти генералиссимуса их демонстрировали в кинотеатрах и печатали в виде фотографий. Ни в одном кадре не было одновременно Сталина и войск или хотя бы панорамы площади — их смонтировали потом. Спустя 31 год после смерти Сталина эта фальшивка вошла в фильм о Жукове как исторический документ, а в игровой картине Ю.Озерова "Битва за Москву" "исторический" парад разыгран актерами.

Официальную трактовку Сталина к 40-летию Победы дал закадровый голос в художественном фильме Е.Матвеева "Победа": "Сталин был человеком противоречивым, бывал он и несправедлив, и резок, и жесток, но в крутые моменты истории он был настоящий боец". Таким его играет артист Рамаз Чхиквадзе: хитрый, где надо, уступчивый, где надо, непреклонный, пронизательный, задумчивый, дальновидный политик, талантливый стратег. Он насквозь видит и Черчилля, и Трумэна. В бесконечных словесных поединках Черчилль не находит, что ему ответить, а Трумэн теряется, когда Сталин игнорирует его сообщение об испытании атомной бомбы. Сталин разгадывает все их провокации и коварные замыслы и жалуется Жукову: "А стране так нужен мир!" Это уже не только Сталин — это персонифицированный образ советского вождя от Ленина до Горбачева с их вечной заботой о мире и благе людей.

Сталинская грубо-нарядная помпезность соединилась в фильме с тщеславием нынешних вождей, лоснящихся от вос-

торга перед совершенством и могуществом советской державы. В их понимании ее вождь должен быть полководцем, дипломатом, политиком, строителем и отцом народа. Именно такого Сталина хотят видеть на экране продолжатели его дела.

\* \* \*

К 40-летию Победы телевидение стало снова демонстрировать фильмы военных лет. Тогда было снято 150 игровых картин, из них 100 — о самой войне. Больше других видов творчества связанное с государственной машиной, выполняющее ее задания, кино тех лет не создало ни одного зрелого произведения, по своему уровню оно и близко не подошло к военным стихам Б.Пастернака, А.Ахматовой, А.Твардовского, музыке Д.Шостаковича, прозе В.Гроссмана и Э.Казакевича, лучшим песням и плакатам времен войны. Ни одно другое искусство так убого не откликнулось на войну, не оставив потомкам ни подлинных лиц людей той поры, ни лица самой войны.

Кинематографу еще предстоит сказать правду о войне и победе, которые принесли людям несбывшуюся надежду на жизнь не по указке, дать почувствовать с помощью экранных образов то, что говорится Пастернаком в финале "Доктора Живаго": "Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали многие, но все равно предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное *историческое содержание*".

---

В статье использованы примеры из книги Ю.Ханютин "Предупреждение из прошлого" (М., 1968).

## ПАЛЫЧ

Многих из тех, с кем хорошо был знаком в России, я забыл. Многих. А Палыча помню.

Сначала мы его испугались. До сих пор редакция жила более или менее спокойно. Наш главный редактор, еще в 30-е годы работавший в ЦК комсомола, видимо, сам поверил в идеи интернационального братства и дружбы народов, которые излагал на собраниях рядовым комсомольцам. Возможно, поэтому очередные указания ЦК партии по укреплению кадровой политики он игнорировал. Но, скорее всего, в этом тоже проявлялось его удивительное упрямство: он все хотел делать наоборот. Если кому-нибудь из нас нужно было съездить в Ленинград или Ташкент — действительно по редакционному делу или, под предлогом служебной надобности, по своим делам, — следовало сказать шефу: "Очень не хочется мне сейчас ехать..." И тогда раздавалось категорическое: "Ехать надо срочно, завтра же..."

Как бы то ни было, жили мы сравнительно спокойно. Старая секретарша Сашенька, выбивая о коробку "Казбека" очередную папиросу, рассказывала, как на встрече нового, 1938 года танцевала в Доме печати с великим летчиком нашего времени Чкаловым. "Казбек" всегда тянул ее к воспоминаниям, а курила она не переставая. На летучках лстыивый и трусливый Ритенко, крупнейший в мире специалист по монгольскому кино, залиvisto смеялся тупым начальственным шуткам. Начальство смотрело на него презрительно, но ценило за угодливость и посылало в Улан-Батор смотреть новинки монгольского киноискусства. Шенкер, скрывая не-

мецкое происхождение, сменил фамилию на "Осенкин". На каждом собрании он утверждал, что "Солженицын и иже с ним" враги народа. Кто такие "иже с ним" известно не было. Зато все знали, как поступают с врагами народа. Это не мешало ему снабжать редакцию неизданным Солженицыным и другим свежим самиздатом, называть Ленина "симбирским ветродуем", а Брежнева — "слезоточивым дегенератом". Возглавив международный отдел, он заявил, что для нашего же спокойствия нужно подобрать десяток цитат из речей Генерального, чтобы время от времени вставлять их в принесенные авторами статьи. Цитаты он аккуратно заготовил и пронумеровал по темам, но обошлось без них. Пришедшие в редакцию недавние выпускники киноинститута перенимали ценный опыт старших, надеясь со временем завоевать свое место под солнцем действовавшей сталинской конституции.

Мы радовались тому, что можем писать статьи об актерах и актрисах, операторах и художниках, режиссерах и композиторах, где не требовалось хвалить мудрую политику, гордиться выдающимися достижениями и убеждать в конечной победе. Каким-то образом мимо нас проходили идеологические бури, сокрушавшие время от времени не только спектакли или фильмы, но и целые театры, киностудии и редакции. Журналу дозволялось быть органом не слишком идеологическим.

Почему?

Есть статистика: чем жизненный уровень в стране ниже, тем больше любят там кино. В СССР любят кино как нигде в мире, а из нашего журнала миллионы читателей узнавали о новых ролях актеров, планах и замыслах режиссеров и новинках кино, в том числе и зарубежного, и идеологическая функция журнала заключалась в том, чтобы помочь людям уйти от неурядиц, несправедливостей и нехватки продуктов в несуществующий и фальшивый мир экрана. Поэтому, если на первой полосе журнала стояло имя космонавта или передовика производства, статьи за которых мы писали по очереди сами, призывая от их имени кинематографистов созда-



вать фильмы, нужные народу, этого считалось достаточным.

Порой мы со страхом спрашивали друг друга: долго ли продержится наш оазис? И вот случилось.

Центральный Комитет партии постановил внимательно относиться к письмам трудящихся, в журнале создали отдел писем, и во главе его поставили нового сотрудника Ивана Павловича Дитенко (имя и фамилия изменены. — С. Ч.), полковника в отставке. Никто его еще не видел, но зато все знали, что такое полковник в отставке. Выслужившие срок солдафоны возглавляли спецотделы и отделы кадров в тысячах учреждений, писали несуразные малограмотные доносы на сослуживцев и соседей, обвиняя их в нелояльности и моральной нечистоплотности, следили за правильностью кадровой политики своих начальников и успешно проваливали любое конкретное дело, которое им поручали.

Внешность Дитенко подтвердила наши худшие опасения: синий костюм с длинными лацканами и рукавами, почти до конца закрывающими пальцы, три ряда засаленных орденских планок, белая нейлоновая рубашка и узкий черный галстук, застегивающийся сзади на железных крючках. Из воротничка торчал кадык на худой шее, нос с горбинкой и черный пролетарский чуб. Темное скуластое лицо украшали три передних золотых зуба.

Когда он заговорил, стало еще страшнее: косноязычие его было замешано на сильном украинском акценте. Так говорят вертухаи в концлагерях, участковые милиционеры и руководители Центрального Комитета партии, забывшие украинский и не выучившие русский. К шефу было делегировано несколько сотрудников, пытавшихся отговорить его принимать на работу Дитенко. Но они слишком дружно ругали почти не знакомого им полковника в отставке, и это только повысило его шансы.

Мы обходили кабинет нового сотрудника стороной и стали осторожнее в коридорных анекдотах. А когда на ближайшей редакционной планерке Дитенко поделился соображениями о просмотренных фильмах, приуныли даже самые бе-

бездумные оптимисты. То неуловимое и очень страшное, что с тяжелой руки Ленина (фамилия изменена ее владельцем, настоящая — Ульянов. — С. Ч.) стало называться партийностью в литературе и искусстве, повисло над редакцией траурным облаком. И уйти некуда: во-первых, в других местах не лучше, во-вторых, там от своих евреев не знают куда деться.

Мы продолжали ходить на работу, брать глубокомысленные интервью у актрис и искать в посредственных фильмах то, чего там никогда не было, постепенно привыкая к тому, что в одной из комнат находится чужеродное тело, вытеснить которое не удастся. Особенно допекал нас Дитенко бесконечным цитированием одного из двух классиков марксизма-ленинизма. Сочинения Ленина он знал наизусть и шпарил их при каждом удобном и неудобном случае, а нам оставалось выслушивать до конца не только сами не имевшие никакого современного смысла цитаты, но и комментарии Дитенко, объяснявшего или оправдывавшего с их помощью текущие события: вторжение в Чехословакию, замену партийного руководства в Грузии, экономическую реформу или, наоборот, отмену этой предполагавшейся реформы. Когда изредка кто-нибудь из тех, кто недавно окончил институт и помнил ходячие цитаты, без которых нельзя сдать ни один экзамен, по наивности поправлял Дитенко, тот вскакивал, с выражением неотложности и важности дела заходил в кабинет главного редактора, украшенный, как и все подобные кабинеты, портретом Ленина и покрытыми пылью бордовыми корешками десятков томов его сочинений, безошибочно брал один из них, быстро находил нужную страницу и торжественно возвращался на место. Три золотых зуба впереди поблескивали в снисходительной улыбке:

— Значит, так. Еще раз повторяю. Владимир Ильич указывает...

Указательный палец Дитенко делал сложные геометрические фигуры под носом собеседника, а мы мечтали о том, как бы не нашелся еще один знаток ленинского наследия — спор с первым длился полчаса.

Тратить на все это время было скучно и жалко, но мы стали замечать, что это зло — единственное: к журналу оно отношения не имело и наше положение не меняло. В конце концов, можно было посреди спора сослаться на срочное дело или попросить Сашеньку позвать к телефону. День шел за днем, неделя за неделей, и вроде бы ничего в нашей жизни не менялось. Официальные партийные речи Дитенко произносил только на собраниях, где положено их произносить, да и там ограничивался общими фразами, никого не задевая лично. В ответах читателям и в вышестоящие инстанции старался выгородить коллег и редакцию; к нему стали потихоньку привыкать и даже иногда советовались по делам, когда надо было, не покрывив душой, найти формулировку, которая отвела бы удар, но не взбеленила начальство.

А начальства на нашу голову было много: министр кино, его заместители, Союз кинематографистов и его обидчивые секретари, сами ставящие фильмы или пишущие на них рецензии, и два отдела ЦК партии: культуры и агитпропа, к которым иногда прибавлялся руководящий звонок из международного отдела, с их заведующими, замами, завсекторами и многочисленными инструкторами, чья работа оценивалась по единственному признаку: кто первым обнаружит в книге, фильме, спектакле, журнальной книжке или газетном номере идеологическую неточность, лучше всего такую, чтобы можно было намекнуть на диверсию. Это сразу оправдало бы пайки, бесплатные санатории "повышенного типа", командировки за границу и талоны на болгарские дубленки и отечественные пыжиковые шапки. За такие привилегии и мать родную обвинишь в потере классового чутья и идеологической бдительности. И Иван Павлович, всю жизнь прослуживший армейским политработником, оказался нам просто необходим. Он не вмешивался в то, что мы писали, да и не всегда понимал смысла написанного, но десятилетиями выработанный инстинкт самосохранения помогал ему замечать опасность там, где мы ее не видели. Он смотрел на текст глазами наших будущих цензоров, но смотрел до них и говорил

свое мнение только нам, и с его помощью мы делали исправления так, чтобы суть осталась прежней, а придраться было бы не к чему.

А уж там, где требовалось посоветоваться или составить письмо, касающееся обмена квартиры или установки телефона, Дитенко оказался незаметным: никто теперь не начинал этих хлопот, не обсудив предварительно с ним все детали.

Так незаметно и довольно быстро Дитенко стал "своим". И когда через несколько месяцев его поставили во главе редакционной парторганизации, мы окончательно убедились, что полковник в отставке не только не мешает, но и даже и помогает нам. Нас стали миновать пропагандистские совещания районного или городского масштаба, идеологические инструктажи, собрания активов, вся эта изнуряющая болтовня, без участия в которой редакция не продержалась бы и недели. Раньше мы ходили на них по очереди, и фокус заключался в том, чтобы, отметившись при входе, незаметно уйти. Теперь вместо нас ходил закаленный тридцатилетней службой в политорганах Дитенко, с армейской дисциплинированностью отсиживал многочасовые доклады и прения об обострении идеологической борьбы на современном этапе. Никто больше не упрекал нас за то, что мы манкируем, не являемся, пропускаем, опаздываем или сбегает. Вероятно, ему самому участие в этих говорильнях было привычно и потому не тяжело, но нас он выручал необыкновенно, и жить нам стало намного спокойнее.

Потом оказалось, что редакцию больше не включают в список организаций, сотрудники которых в дни выборов в высшие и местные органы власти, а также районных судей и заседателей, называются агитаторами и будят людей в шесть утра, чтобы они поскорее отдали свои голоса кандидатам нерушимого блока, а в обычные дни называются дружинниками, натягивают на рукава красные повязки и следят за порядком на центральных улицах — на маленькие и плохо освещенные они сами боялись заходить. Пальчу — так мы за глаза, а потом и в глаза стали называть Дитенко — удалось

доказать, что наша малочисленная редакция выполняет слишком ответственную политическую функцию, чтобы отвлекать ее сотрудников на то, что могут сделать другие, не способные к той исключительной деятельности, которую доверили нам.

Еще больше обрадовало нас сообщение о том, что отныне мы не обязаны дважды в году — 1 мая и 7 ноября — демонстрировать на Красной площади перед стоявшими на мавзолее руководителями партии и правительства свою преданность и верность. Когда-то в демонстрациях обязывали участвовать всех. Но когда средний возраст членов Политбюро перешагнул за шестьдесят и им стало трудно целый день наблюдать миллионные ликующие толпы, дали указание на демонстрации выводить только "представителей трудящихся". По разверстке райкома партии мы должны были за месяц до демонстрации сдавать списки "представителей" и, как обычно, тянули жребий. Когда дело подошло к очередному "всенародному празднику", Палыч объявил:

— Мы посылать представителей не будем, у нас слишком маленький коллектив. Пойду только я как секретарь партийной организации.

...При желании и он мог бы не терять день на многочасовое утомительное хождение в колоннах с флагами, транспарантами и плясками на бесконечных стоянках. Но этого Палыч не мог позволить себе сам: брала свое многолетняя привычка. Только раньше он ходил за себя, а теперь за нас всех.

В редакцию приезжали коллеги из киножурналов социалистических стран, и в коридоре вдруг звучала польская, немецкая или болгарская речь, телефонные звонки за границу были обычным делом, а во время московских международных кинофестивалей мы приглашали в редакцию и западных кинематографистов, конечно, только "прогрессивных". Можно представить себе, что еще недавно слово "иностранец" звучало для Палыча синонимом шпиона, и в первое время, когда в его комнату забредал иностранный гость, он — совсем не демонстративно, а как будто по делу — выходил. Но по-

степенно привык, и это стало ему нравиться. Потом подолгу и с любопытством расспрашивал о гостях.

Кинематографисты любят устраивать фестивали, и в редакцию приходили приглашения на киномотры в братских, дружеских и дружественных странах, а Союз кинематографистов начал устраивать туристические поездки и на разлагающийся Запад — то в Грецию, то во Францию, а то и в Америку. Есть ли у советского человека — от труженика полей до члена Политбюро — большая мечта, чем поездка за пределы любимой родины? Эта честь доверяется немногим избранным, а остальные до конца жизни своей смотрят на них как на особо отмеченных. Но даже для них, доверенных и проверенных счастливых, эта мечта осуществима лишь в том случае, если они получают письменную характеристику руководителя учреждения, секретаря парторганизации и председателя месткома, утвержденную партийным собранием и заверенную райкомом партии.

Когда черновик такой характеристики впервые принесли на подпись Палычу, он не оставил от него камня на камне. Малограмотные и не согласованные между собой вставки, переносы и зачеркивания испещрили любительский текст, превратившийся в его руках в подлинно партийный документ с чеканными формулировками и застывшими определениями: морально устойчив, идеологически выдержан, скром в быту, активно участвует в общественной жизни, пользуется авторитетом, может быть рекомендован для туристической поездки в Народную Республику Болгарию с... 19.. года на 12 (двенадцать) дней.

Палыч сам пошел со своим произведением в райком, где заседала комиссия по характеристикам для выезда за границу, состоящая из старых большевиков на пенсии, полковников в отставке и крашенных под светлых блондинок райкомовских дам в белых нейлоновых блузках. И, конечно, одного представителя "органов". Канонический железобетонный текст и внешний вид секретаря парторганизации популярного журнала с тех пор безошибочно делали свое дело:

ни отказов, ни задержек характеристик больше не было. И каждый раз Палыч ездил с ними сам, оставляя носатого и картавого сотрудника ждать ответа в редакции: не хотел нарушать впечатление от созданного его пером партийного образа. В Госкино и Союзе кинематографистов это оценили: мы сразу стали благонадежными, защищенными от подозрений печатью райкома. Что говорилось в скрепленном ею тексте, даже не читали — печать служила гарантией.

Понимал ли Дитенко, какую услугу оказывает нам, выводя угловатым почерком благонадежные фразы, следующие за крамольно звучащими фамилиями? Ведь пожелай он — и без единого лишнего слова наши имена, случайно попавшие в список выездных и рекомендованных, исчезли бы из него навсегда. Короткий телефонный разговор, о котором мы никогда не узнали бы, и прощай не только далекая Америка, но и близкая Болгария. Оказалось, что все понимает. Кто-то сказал при нем: "Спасибо Союзу кинематографистов и Госкино за то, что не забывают включать нас в делегации". Палыч быстро произнес: "Спасибо Дитенко за характеристики". И добавил свое обычное: "Вот так". Мы еще раз убедились, что под внешностью отставного недотепы скрываются мужицкая хитрость, доброе сердце и опыт кадрового политработника, знающего правила партийной игры.

Но хотя характеристики он давал всем одинаково хорошие или, как они назывались на бюрократическом языке, положительные, цену каждому из нас он знал подлинную. Никогда, например, не говорил на скользкие темы с тем, у кого был длинный язык, а темной бабы по имени Вика, лестью, доносами и оформлением каких-то привилегий для начальства выбившейся из курьеров в заместители ответственного секретаря, всех между собой ссорившей и всем на всех доносившей, сторонился и без нужды не вступал с ней в разговоры.

К шефу Палыч сначала относился как к командиру в армии: советовался по каждому пустяку, угадывал каждое желание и беспрекословно исполнял. Потом пообвык, пооб-

терся, раскусил слабости шефа и позволял себе спорить, не соглашаться и нередко выходил победителем. Спорил очень напористо: размахивал указательным пальцем под носом у собеседника, приводил случаи из жизни и примеры из истории партии и то и дело спрашивал — "Так или не так?" Своими победами в спорах очень гордился:

— Я ему так и сказав — нэ согласен. И все. И он согласився, что же ему робить, когда вси аргументы на моей стороне, он же ж разумный чоловік...

Нам трудно было выслушивать Палыча, когда он пускался в пространные оценки просмотренных фильмов, но зато его реплики о текущих событиях поражали неконцовостью:

— Читали доклад Брежнева об успехах в экономике? Нужно прочитать и устроить семинар. Вот так.

И вдруг продолжил:

— Я утром на базар ходив — лука нет. Говорят, египетский привезут. Вот так.

Палыч приходил в редакцию раньше всех и рабочий день начинал с чтения газет. Он брал у секретарши целую пачку изданий, отличающихся друг от друга только заголовками, и прочитывал их от корки до корки, что-то подчеркивая и выписывая. С утра в редакции находились только он, секретарша и помощница Палыча, говорливая и неглупая Глаша Сосман. Когда мы пришли, Глаша рассказала, что Палыч, читая газеты, вдруг спросил у нее:

— Читала в "Правде" статью "Русский характер"? А? Вот тэбэ и на. Русский характер.

Глаша удивилась:

— А что, Иван Павлович, тут особенного?

— То есть как?..

Палыч возмутился. Он подошел к ее столу и, рубя правой рукой воздух перед самым ее носом, спросил:

— А могла бы появиться статья "Узбекский характер"? А украинський? А еврейський? А татарський? Могла бы? Нет, нет, ты мэнэ кажи, прямо кажи, могла бы появиться в "Правде" статья "Еврейський характер"? Да или нет? Не могла бы



появиться такая статья! Тильки "Русский характер"! Это что? Интернационализм? Нет, это великодержавный шовонизм. Так или не так?..

Он еще долго шумел, а, успокоившись, сказал:

— В ЦК на это обратят внимание, им влетит под первое число, это политическая ошибка, вот так.

..Палыч продолжал утомлять нас долгими рассуждениями о значении того или иного съезда партии, роли того или иного ее деятеля и удивлял неортодоксальными соображениями. Кто-то спросил, что было бы, если бы на 17-м съезде партии победил не Сталин, а Киров. Палыч ответил: "Да то же самое, не надо преувеличивать значение личности в истории. Вот так". В Палыче шел внутренний процесс, который мы замечали не только по его высказываниям, но и красноречивому молчанию. Рассказы приехавших из-за рубежа о том, что за границей нет очередей и есть куры, он слушал молча, но с особым вниманием, время от времени спрашивал: "Да? Да? Так?..", и потом долго сидел, повернувшись к окну и постукивая карандашом по столу. То же самое было, когда шеф решил одарить Палыча заграничной командировкой на фестиваль документальных фильмов в Лейпциг. Он вернулся сумрачным и впечатлениями не делился. Как будто и не ездил. Пытались расспрашивать — ничего не вышло.

С Палычем старались не спорить — это было почти бесполезно. Своих оппонентов он не слышал. Рубил правой рукой воздух, как будто шашкой смахивал голову оппонента, и поминутно спрашивал его: "Так или не так?" И, не дождав-шись ответа, продолжал. "Не так" быть просто не могло. На его упрямство не сердились, молча слушали и тут же забывали. Знали, что Палыч меняет свое мнение редко и очень нескоро, но зато основательно и бесповоротно.

Ему явно все больше и больше нравился дух кино, невозможная в армии относительная свобода мнений и нравов, споры на редакционных летучках, которые он вел с ожесточением и страстью, но непонятно, с кем именно.

Однажды мы принесли ему билет в Дом кино на закры-

тый просмотр нового французского фильма. Для кинематографической Москвы это было событие, ради которого отпрашивались с работы, откладывали отпуск и отменяли все другие дела. Оказалось, что на Палыча произвел впечатление не столько фильм, сколько кинематографическая публика, разгуливавшая в перерыве по фойе. Особенно броские наряды актрис:

— Ну, что же, — сказал он, — это же актрисы, это их профессия, наверное, так им удобнее... Вот так...

Как-то мы пристали к нему с просьбой отвоевать один рабочий день, чтобы поехать в дальнюю экскурсию: в субботу выезжаем, в понедельник возвращаемся, а вместо этого понедельника отработаем какую-нибудь из суббот. Мы знали, что шеф на это не пойдет, поскольку сам он в экскурсиях не участвовал, и надежда была только на Палыча. Через пару дней Палыч сказал:

— Значит так. Проведем это через партсобрание.

— Но шеф будет возражать.

— А это зависит от вас. Вы же знаете, что шеф всегда опаздывает на пять минут. Приходим без пяти десять. В десять ровно открываем собрание. В десять ноль четыре голосуем. Вот так.

— Рискованно — возьмет и не опоздает.

— Такого еще не было и по-другому быть не может. Повторяю, все зависит от вас.

...Палыч открыл собрание ровно в десять и сказал, что сам будет председательствовать. Возражений не было. В десять ноль четыре собрание единодушно проголосовало за то, чтобы рабочий день перенести с понедельника на субботу в связи с производственной необходимостью. Когда в десять ноль пять шеф появился в дверях с обычным извинением за опоздание, Палыч сказал:

— Здравствуйте, садитесь, пожалуйста, мы переходим к обсуждению второго вопроса повестки дня — о дисциплине...

Шеф понял, что его провели, но спорить счел для себя невыгодным, сделал вид, что ничего не случилось.

Тридцать лет в штабах и политотделах полков, дивизий и корпусов сидели нерассуждающие тупые манекены, готовые немедленно донести, настучать и оговорить. Тридцать лет незлобивый, упорный и наблюдательный человек тщательно скрывал свое мнение, молчал, когда хотелось говорить, и говорил только то, что было положено. И вдруг, сам того не ожидая, под старость лет приобрел собеседников, с которыми можно порассуждать вслух, пошутить и поспорить и перестал бояться, что его вызовут в особый отдел, что не получит очередного звания, а то и вылетит из армии. И впервые в жизни он стал ходить на работу не для прохождения службы, а для удовольствия. А когда редакция выезжала на экскурсии: в Суздаль, Соловки, Кижы, Палыч и совсем преобразался: становился душой общества, балагурил, бегал в магазин за колбасой и "поллитрой" и помогал таскать саквояжи девицам. На самих Соловках, где с середины 20-х годов до самой войны на территории разрушенного монастыря находился СЛОН — Соловецкий Лагерь Особого Назначения, — Палыч стал серьезным и, показав еле заметные прямоугольные насыпи в молодом лесу, сказал: "Это следы от барачников, здесь они и жили, бараки снесли, да ведь все следы не уничтожишь".

Редакция была пишущей, и у многих выходили книги. Один из первых экземпляров дарили Палычу с теплой надписью. Он очень этим гордился, внимательно прочитывал книгу и говорил:

— Прочитав. Ну что я тебе могу сказать? Есть спорные положения, без этого не бывает. Так или не так? Не во всем тебя поддерживаю, но в целом книга полезная, нужная читателям. Ты смотри только, не забудь включить гонорар в членские взносы, чтобы комар носу не подточив, а то сам знаешь, завистников сколько. Вот так...

Но его дружба с журналистами и кинокритиками не переходила установленные им самому себе границы. Подарки, которые обычно привозят из-за границы тем, кто оформляет поездки, не брал, за исключением жевательной резинки

для внука. Никогда не участвовал в редакционных попойках по случаю революционных праздников и денежных премий: в такие дни уходил из редакции загодя. И вообще не пил. Как ему удалось сохранить себя в армии от черного беспробудного пьянства — уму не постижимо. Но удалось. Как удалось не стать антисемитом. Как удалось сохранить многие человеческие черты, которые редко встретишь у выслужившего срок отставника.

В отличие от нас, живших гонорами, Палыч получал твердую сумму — военную пенсию и ползарплаты (получив полную, он терял бы пенсию), называемые им "окладом содержания". В обеденный перерыв при общих походах в соседнюю столовку "Полет", называемую посетителями в зависимости от степени интеллигентности "отравилкой" или "тошнилкой", не позволял, чтобы за него платили: вынимал потертый кошелек со многими отделениями и тщательно отсчитывал сумму. Если у кассирши не хватало сдачи хоть копейки, терпеливо ждал. К деньгам и денежным расчетам относился очень серьезно, но не завидовал тем, у кого гонорары измерялись тысячами, а уважал их: считал, что зря деньги не платят. Было в этом что-то крестьянское, сохраненное с деревенского детства. Не забывал повторять: членские взносы платите точно, горят на мелочах.

Когда в "Литературной газете" появился пасквиль на американского шахматиста Роберта Фишера, потребовавшего перед матчем на первенство мира в столице Исландии резко поднять гонорар претендентов, Палыч возмутился:

— Люди платят деньги шахматистам. Это же ж спектакль. И сцена есть. Тильки на ней играют не актеры, а шахматисты. Пусть они за свою игру и получают. Кому же их отдавать? Одни будут робить, а другие карбованьци получать? А Фишер не хочет, это его деньги. Прав он или не прав? Прав. Фишер добрый человек, не только за себя борется, а за усих шахматистов в мире. И уси должны его поддержать. Товарищи в "Литературной газете" просто не поняли, в чем дело.

Тогда мы рассказали Палычу, как Госконцерт обирает

советских гастролеров за рубежом. Он постучал пальцем по столу, посмотрел в окно и ответил, что еще Сталин любил поговорку: "Одним пироги и пышки, другим синяки да шишки". И сделал вывод:

— Дел много, руки до всего не доходят, разберутся и с этим.

— Кто?

— В ЦК. Заработанное надо отдавать, это ясно.

— А как же продрозверстки, продналоги, раскулачивание, реквизиции, конфискации?

— Это нужно было для спасения революции, а в сталинское и хрущевское время сделали много ошибок. Сейчас их исправляют...

Когда в Западной Германии арестовали советских шпионов, Палыч прокомментировал:

— Коммунизм надо строить чистыми руками, и от этих методов пора отказаться. Толку от них мало, а позора много. Знаете, что это? Анахронизм.

Но иногда Палыч оказывался проницательнее и умнее нас всех. Жил он в новостройке на окраине Москвы, откуда автобусы ходили редко. Палыч очень этим возмущался и однажды сказал:

— Ну вот, дождались!

Оказалось, что, прождав автобуса морозным утром на ветру полтора часа (это был ранний час, когда торопились на заводы рабочие), пассажиры там же на остановке сочинили жалобу в ЦК, которую подписала вся очередь — несколько сот человек. Через несколько дней автобусов на этой линии стало столько, что они ходили пустыми, а все районное начальство — и райисполкома, и райкома партии, и милиции, и КГБ — полетело с работы. Сам он узнал об этом во время очередного инструктажа в райкоме.

— Для чего это сделали? — не поняли мы. — Чтобы рабочие поверили в то, что партия о них заботится? Чутко прислушивается к жалобам трудящихся?

Палыч даже поморщился:

— При чем тут рабочие? Да и не в автобусах дело. Это ЦП, которое разбиралось на Политбюро. Сотни подписей! Коллективный протест! Понятно или нет? Сегодня из-за автобуса, завтра из-за колбасы, сегодня письмо, завтра демонстрация, а послезавтра... Ведь уже организовывались! Коллективные письма могут только одобрять политику партии, а их тексты составляются в ЦК, а не на автобусных остановках.

Что может быть послезавтра, Палыч не пояснил, но добавил:

— Вы же ж умные хлопцы...

Но еще чаще высказывания Палыча о внутренней и внешней политике, которые он делал ежедневно, поражали заскорузлостью. В такие минуты мы терялись. Он уверял, что Луис Корвалан прогрессивный, а Пиночет реакционный, что режим Франко намного хуже сталинского. У Палыча вызывала восхищение осторожная неторопливость, с которой генеральный секретарь ЦК КПСС Брежнев обходил своих соперников по партийной иерархии, и ловкость, с какой португальские коммунисты поначалу прибирали к рукам страну, только что освободившуюся от салазаровской диктатуры.

— Увидите, они вот-вот возьмут в руки власть, — сказал он радостно.

— А хорошо ли это?

— Станный вопрос — это же ж очень важно для нас всех: вопрос о революции — это вопрос о власти.

...Расстаться с идеей мировой революции ему было трудно. Как и с некоторыми другими иллюзиями. Одной из них был Центральный Комитет партии. Отдельных его работников, в том числе и высокопоставленных, Дитенко оценивал вполне самостоятельно и иногда довольно критически. Но само сочетание этих трех слов вызывало в нем трепет и благоговение. Центральный Комитет партии. Ее штаб. Ее коллективный и непогрешимый разум. Как для католиков Папа. Как для хасидов цадик. Палыч не придавал слишком большого значения личностям в истории, но Центральный Комитет пар-

тии для него не персонифицировался. Это был Храм, Святая святых. И это сочеталось с тем, что отдельные решения ЦК он считал ошибочными, преждевременными, неполными, а то и вредными. К ним относились решения по еврейскому вопросу и об Израиле. Он переживал за то, что советское оружие ржавеет в арабских арсеналах и что оно используется против маленького, защищающего себя народа. Когда началась Шестидневная война, Дитенко и не подумал скрывать свои симпатии и антипатии. Нас он о них не спрашивал — проявлял такт. Но победе Израиля радовался как своей собственной и возмущался недалёковидностью советской внешней политики: разве не было давным-давно понятно, что арабы войну проиграют? Кроме того, удивлялся тому, что московские евреи приписывают все лавры победы Моше Даяну:

— Победила армия, а не Даян. Ведь он же ж политик, и всэ. Министр, и всэ. Если уж о полководцах балакать, то это Рабин. Вот так...

И тут же почему-то перешел к убитым Сталиным советским военачальникам:

— Кто? Уборэвич? Якыр? Блюхэр? Все вискочки. Полководчим був тильки одын — Тухачэвський. И всэ. Так или не так?..

Когда после войны палестинские террористы стали подкладывать бомбы на рынках и автобусных остановках, Палыч позвал к себе в комнату трех редакционных евреев и заявил, как продуманное и решенное:

— Голду Меир пора снимать с работы.

— За что?

— За то, что нэ обеспэчила разгром террористов.

— А что она должна была сделать?

Палыч выдержал паузу, посмотрел на нас как воспитатель на неразумных детей и объяснил:

— Значит, так. В плэн не брать. Это — во-первых! Во-вторых: усих, кто в тюрьмах, расстрелять нэмедленно, к утру. Собакам собачья смерть. Так или не так?

— Но она не может этого сделать.

– Почему?

– Потому что она премьер-министр, а не диктатор и даже не судья, а наказание определяет суд.

– Вы шо говорите? Не может! Глава правительства не может приказать расстрелять бандитов? Так на хрена ж вона нужна?..

Палыч никак не ожидал, что мы не согласимся с его предложением. Он расстроился и сказал:

– Из-за таких слюнтяев, как вы, и погибают люди. Она их расстрелять не может, а они убивать людей могут. Пусть уходит на пэнсию, если не может. Не о чем мне и с вами разговариваты...

Когда Палыч сердился, его украинский акцент становился сильнее.

Позже, когда началась эмиграция евреев, да и не только евреев, из СССР, Палыч сказал:

– Ну, что же, принципиальная политика партии и правительства взрная: желающие могут уезжать. Но проводится она нэверно, и это идет во вред нашему государству. Зачем же одной рукой разрешать, а другой чинить препятствия? Если муж хочет уйти к другой, его же ж не удэржишь силой, а если удэржишь, кому от этого польза? Никому. Разве может быть хорошим гражданином СССР человек, который хочет уехать в капиталистическую страну? Пусть едет, и ему, и нам будет лучше. Да и сколько уедет? Ну, сто тысяч...

Заметив, что эта цифра показалась нам сильно заниженной, Палыч поправился:

– Ну, миллион. Ну и что? Людей у нас мало что ли?..

Однажды Палыч занимался своим любимым делом: писал протокол будущего партийного собрания. Он и от этого освобождал коллег: все протоколы писал сам и заранее. А перед собраниями только просил: "Скажи несколько фраз, чтобы считалось, что ты выступал, – мне нужно сегодня шесть выступлений, вопрос очень важный, да и в райкоме пусть твою фамилию знают". В это время к нему пришел один известный искусствовед, до того в редакции не бывав-



ший — они были знакомы по фронту. Потом, выйдя с нами в коридор, искусствовед спросил:

— Как вы с ним, ладите?

— Да вроде ничего.

— Будьте осторожны, я его много лет знаю — страшный долдон, из тех...

Возражать мы не стали, хотя так оно, наверное, и было. Но мы знали другого Палыча, были с ним достаточно откровенны, настолько, что рассказать без него новый антисоветский анекдот — а их на неделе появлялось два-три — считалось просто неинтересным.

С другой стороны, Палыч как-то заявил, что все писания Солженицына — это антисоветчина и что правильно сделали, выслав его: у нас ему не нравится, пусть поживет там.

— А вы кроме "Одного дня Ивана Денисовича" что-нибудь читали?

— Нет, и не буду.

— Как же можете судить о его книгах, не прочитав их? Фильмы мы же сначала смотрим...

Палыч пустился в спор, но как-то нехотя, скоро умолк и через несколько дней попросил принести "Архипелаг ГУЛАГ":

— Напоминать не буду, принесете на ночь, утром верну, и всё.

Прочитав, не сказал ни слова. Мы знали эту его реакцию и ценили ее.

Однажды случилось необыкновенное. Мы не могли этому поверить и еще и еще раз входили в комнату Палыча, чтобы убедиться в этом. Дитенко пришел на работу... в джинсах. В шестирублевых польских джинсах, которые совсем недавно он не решился бы надеть даже для загородной прогулки. Он оставался в синем пиджаке с орденскими планками, белой нейлоновой рубашке и узком черном галстуке, но надел джинсы. Такие же, какие были на нас. И хотя через два дня их опять сменили старые брюки от синего костюма, мы почувствовали, что тот внутренний процесс, который шел в Па-

льче все эти годы, нашел, наконец, свое внешнее выражение.

Ничто не вечно в этом мире. Менялся не только Палыч. Менялась обстановка. Нашему оазису приходил конец. У чиновника из отдела культуры ЦК, ведавшего кинематографом, остался без работы приятель — автор брошюр о пользе физзарядки и, значит, писатель. Чиновник усиленно искал ему место, а тут наш шеф подошел к пенсионному возрасту, да еще его угодило на какой-то дискуссии с участием иностранцев высказать о каком-то фильме мнение, противоположное официальному. Сделал он это исключительно из духа противоречия, оказавшегося на сей раз сильнее обычной осторожности, и то, на что при других обстоятельствах не обратили бы внимания, теперь решило его судьбу.

Почувяв недоброе, сотрудники редакции стали разбегаться. Кто смог, сделал это сразу. Остальных по одному выперли потом. Палыч воспринял изменение ситуации как направленное против него лично: рушился мир, в котором ему было интересно жить и где он чувствовал свою необходимость для других. Несколько дней он присматривался, расспрашивал, из кабинета нового главного редактора — заурядного мелкого карьериста, пожалуй, только, чуть более глупого, чем требуется для карьеры, — выходил молча и на наши вопросы: "Что делать?" — отвечал: "Пока не знаю".

Дитенко понимал, что наша последняя наивная надежда связана с ним, и ему хотелось оправдать ее. Но бороться с лицом, только что назначенным на должность, — все равно, что бороться с самой должностью, и опытный Дитенко знал это. Лично ему не грозило ничего: со своей фамилией, внешностью, биографией и должностью секретаря парторганизации он мог не беспокоиться. Но то, что происходило вокруг, переживал тяжело: один за другим уходили те, с кем он прожил вторую молодость, лучшие годы своей жизни. Он хотел помочь нам, ощущал свое бессилие и, наконец, решился на крайнее средство.

Дитенко сказал об этом спокойно и почти торжественно: "Я поеду в ЦК". Узнав номер телефона, он впервые в

жизни позвонил в дом, где помещалось то неосязаемое, что олицетворяло для него ум, честь и совесть нашей эпохи. Прекрасно знающий партийную и советскую иерархию, Палыч решил пренебречь ее ступенями: миновал райком и горком со всеми их секторами и отделами, Госкино и Союз кинематографистов и пошел прямо туда, где решались судьбы не только кино — всей страны, в сех двухсот семидесяти миллионов.

Наутро мы молча расселись вокруг Палыча. Он сказал только одну фразу: "Мы проиграли". На расспросы отвечать не стал, а когда на него насели, тихо произнес: "Он на мэне кричав. Вот так".

И все же его следующий шаг был для нас неожиданным. Побродив несколько дней по опустевшей и притихшей редакции, Палыч написал заявление об увольнении. Объяснил это болезнью внука, который нуждается в уходе. Мы не хотели, чтобы Палыч приносил такую жертву. Кроме всего прочего, мы знали, что его дочь зарабатывает мало, и редакционная зарплата была той добавкой к полковничьей пенсии, которую он тратил на внука. Но ссылками на его болезнь Дитенко лишал нас всех аргументов. Мы были для него чужими и плохо понятными людьми, постепенно стали коллегами, превратились в товарищей, а затем и единомышленников. По-другому он поступить не мог.

Прошло несколько лет. Я не встречал Палыча и ничего не знал о нем. Перед каждым Новым годом посылал ему поздравительную открытку и не всегда получал ответную. Собравшись переехать в Израиль, хотел сообщить об этом всем, кого хорошо знал, в том числе и Дитенко, а потом решил первым никому не звонить: кто захочет попрощаться, знает адрес и телефон. Из тех, кто работал со мной в редакции, одни звонили тут же, другие ушли в кусты. Звонка Палыча я не ждал: все-таки он был достаточно непоследовательным в своих взглядах и потому непредсказуем: тридцать предыдущих лет из жизни не вычеркнешь. Те, кто позвонили или пришли, сделали это, как только узнали новость, а разрешения

на выезд я ждал несколько месяцев, и потому уже новых звонков не было. Коллеги из Госкино и Союза кинематографистов исчезли почти поголовно: одни и в самом деле считали меня изменником родины; другие так не думали, но опасались обвинений в том, что поддерживают связь с изменником родины.

И вдруг за два дня до отъезда телефонный звонок, знакомый, давно не слышанный мною голос с украинским акцентом: "Здравствуй. Значит, так. Говорит Иван Палович. Хочу сказать вот что. Почему ты мне нэ звонив (он сделал ударение на "ты"), я знаю — боявсья, шо не стану с тобой разговариваты. А почему я тебе не звонив, ты нэ знаешь. Я хотел выяснить, не подвел ли ты партийную организацию, товарищей, коллектив. Сегодня мне сказали, что перед подачей документов с работы уволился. Вэрно? Так було? Ну, вот. Кто придерется? Уезжает просто гражданин, к коллективу и парторганизации никакого отношения не имеет. Так или не так? Я же лично твое решение не осуждаю и не поддерживаю — дело это твое. Рыба ищет, где глубже, а чоловік, сам знаешь, где лучше. Так или не так? Ну, бувай здоров и успехов тебе и семье. Вот так..."

И Палыч повесил трубку. А мне до сих пор кажется, что свою я еще держу в руке.

## СОДЕРЖАНИЕ

”Они” и ”мы” . . . . .	5
Урок Эйзенштейна . . . . .	38
Советский антисоветский режиссер . . . . .	90
Вольный сын экрана . . . . .	127
Феномен Отара Иоселиани . . . . .	137
Страсти по Андрею . . . . .	149
Война продолжается . . . . .	159
Палыч. . . . .	182

2000