

МОЛОДЕЖНЫЙ ВЫПУСК

ISSN 0132-0742

СОВЕТСКИЙ

Экран

10.89

кау ду ю ду

ПОСАДИЛ ДЕД РЕПКУ

...Однажды, как сообщил по секрету «Союзмультфильм», людям разрешили летать. Да-да! У них выросли крылья, они рванулись в небо! Но, оказалось, крылья отросли не у всех. И вот те, кто не смог преодолеть земное притяжение и с завистью смотрел на парящих под облаками, стали следить, кто, куда, с кем, зачем летает. И выработать нормативы, правила: о высоте, маршрутах полетов — куда можно, куда ни-ни.

Этот любопытный мультфильм называется «Эксперимент».

А вот другой мультик — «Пока гром не грянул». Там поначалу вроде и не поймешь, про что: стрелочник небритый под дождем, старуха с ним, внучка дебильная, облезлая кошка, паровоз гудит, приближаясь из мокрой тьмы. Старик паровоз пропускать не хочет, но тот на всех парах летит. Потом за кадром скрип тормозов, грохот крушения... А причиной катастрофы стала — репка. Которая выросла большая-пребольшая. Да прямо промеж рельсов.

«Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...» Сделали. «А на фига?» — как спрашивал ворон в памятных стихах А. Вознесенского. Не знаем теперь, что с этой «сказкой» делать... «Путь, главное, держать, а не знать, куда он ведет» — вот логика времен заскоружло-липких, фанфарно-плакатных, за-ноги-нас-хватающих.

...Давно катится по рытвинам да ухабам небритый бедолага Колобок. И зайцев, приседающих под «Марш энтузиастов», встречал, и Волка в кители, с трубкой в зубах, а потом, когда уж вышел в телогрейке на свободу, и с мордастым Медведем судьба свела. Тот, не смотри, что с плохой дикцией, так и норвил речь сказать да медальку Колобку навесить...

Я смотрел новую версию старой народной сказки — мультфильм «Колобок, колобок...», снятый в т/о «Экран», и радовался, что есть молодые, которые «про это» смогли сказать с едкой иронией и горечью. Они, как все мы, не раз слышали: «Я тебя съем». Но уж больно неохота страх в душе носить, сопеть в тряпочку. Да, мы были безрассудны и неосторожны, сядились на нос Лисе и начинали петь свою лучшую песенку. А она — ам!..

Надо осмыслить горы фактов — и для себя, и для сыновей, — что же происходило с нами во времена «достатка и порядка», на каком топливе работает механизм нивелировки личности, почему бацилла сталинизма до сих пор живет в душах сограждан? И выводы свои, пусть спорные, представить на общий суд. И эпоху — на суд. Прав Ключевский: «История должна быть злопамятной».

...Если прежние молодежные номера «СЭ» выстраивались нами больше «по горизонтали» — хотелось охватить побольше тем, явлений сегодняшнего кино, то теперь очередной свой выпуск мы попытались сделать «по вертикали». Окунуться в прошлое, увидеть истоки болезней. Ответить самим себе на жгучие вопросы.

И старших товарищей-кинокритиков — кто озбочен теми же вопросами — мы с удовольствием пригласили на страницы номера. Многие темы в журнале, как увидите, пересекаются, продолжают одна другую; это не случайно. Только в совокупности и можно ощутить всю сложность проблем нашего кинематографа... Болью и любовью, тоской и недоумением, негодованием и результатами несправданных размышлений хотим поделиться с вами.

С ЛЕНИНЫМ С НАГАНОМ

...Чтобы легализовать очередную «противоречивую» фигуру, обычно ее поворачивали к народу «благонамеренным» боком, являя Ф. Достоевского без «Бесов», Н. Заболоцкого без «Столбцов», В. Высоцкого без «Нинки», С. Есенина без резками, П. Пикассо Голубем мира.

То конъюнктурная дележка наследия, но крутой век иначе расслоил его у мастеров, пусть



вынужденно отступавших от гуманизма. Пропасть меж книгой М. Горького «Несвоевременные мысли» и его же «своевременной» статьей «Если враг не сдается — его уничтожают»; В. Вишневский позже помогал внедрять девиз своих Вожака и Сиплого, мрачных ублюдков революции, — «Всех под корень рубить надо»; фильмы «Крестьяне» (1935), «Великий гражданин» (1939), «Великая сила» (1950) зачумлены, другие ленты Ф. Эрмлера вполне нравственны.

Художественная репутация режиссера Михаила Чиаурели ныне двусмысленна. М. Чиаурели был вознесен безоговорочно «целиком» и целиком принудительно забыт — за сталиниану, фильмы «Великое зарево» (1938), «Клятва» (1946), «Падение Берлина» (1950), «Незабываемый 1919-й» (1951), «Великое прощание» (1953). Исторические же его ленты «Арсен» (1937) — о городском бандите-экспроприаторе, «Георгий Саакадзе» (1943) — о полковнике, для пользы дела величаво оставляющем сына во вражьем плену, тоже реверансы вождю, призванные косвенно отбелить его от щекотливости биографических фактов, впрямую мифологизировать которые не решались.

Как ни изукрашивал «застой» Сталина, до пропаганды лент М. Чиаурели не дошло: неприлично «так сразу» оголиться, реабилитация вождя планировалась долговременной, плавной-постепенной, одиозное имя режиссера могло всплунуть ее. Да и культ нужен был — не былой, истеричный, заквашенный на вдолбленных постулатах слепой веры, жадной губкой всасываемых самовздрючивающимися толпами, а респектабельный, сулящий индивиду, уставшему от смут, слов, реформ, вырождающихся в затухающие кампании, стабильность, мертвый штиль в забетонированной гавани «реального социализма». Консерватизм рядится в одежды импонирующей обывателю «традиции», брежневщина обминала «по себе» образ сталинизма, очищенного от «неимпозантных» эксцессов. «Неприличный» вопрос о репрессиях раздраженно заглушался раздумчиво дребезжащим хором скользких идеологов — «с одной стороны... с другой же стороны...». Эта увертливая «диалектика» тоже гипноз.

Удивительно — от союзников Нины Андреевой не слышали предложений переиздать Сталина, ознакомить погрязшую в вольнодумстве молодежь с официальным искусством его эпохи.

В БАШКЕ И В РУКЕ

Запрет, нержавеющее оружие сталинистов, распространялся ими не только на П. Филонова, А. Галича, В. Набокова, но на своих же кумиров: степенно доступности «Клятва», «Великий гражданин» приравнялись в фильмохранилищах к... «порнографии и контрреволюции». В нелепом сближении антиподов вижу логику сталинистов, резонно полагающих, что чтение кликушеского доклада «О недостатках партийной работы и мерах ликвидации троцкистских и иных двурушников», где Сталин вопреки легендам о «неведении» обосновывает и планирует репрессии, или романа «Кавалер Золотой Звезды» не только не вернет молодежи идейную закалку, подорванную «Детьми Арбата» и пьесами М. Шатрова, но, развеяв остатки иллюзий о славной эпохе, усугубит хворь своемыслия. Неоконсерваторы втайне знают: искусство сталинизма так жестоко и безмозгло, что уже работает против себя.

Сажали ведь и послушников Лысенко, и... простофиль, точным исполнением его директив обнажавших дурь «передового учения». Резон тогда карать и благонамеренно-боязливых творцов фильма «Великая сила»: слава воинственных лысенковцев, они скрепя сердце воспроизводили аргументы «врага», строжайше дозированные, с омерзительными ужимками сказанные, но... все равно взрывающие завалы влиятельной белиберды. От слов разума лысенковцы здесь бьются в падучей: топоча башмачками, зажав уши, зажмурясь, брызжа слюной в ненавистные лица, визжат о кознях империализма, ровно это страдание — ключ к тайнам науки. За плоскими, как мясницкий секач, заклинаниями они чувствуют поддержку, нетерпеливо-зловонное дыхание обожаемой ими **Великой силы** государственности... бессильной, правда, отменить гены, но вполне «отменяющей» оппонентов: «Нет человека — нет проблемы». Патриотическая истерика на публику, организованная статейка от негодующего «народа», — и ухмыляющийся умник поедет **другую клетку** изучать.

Чем менее верят авторы словесам героев, тем беззвучнее патетизируют жалкие картины их деяний. Вот готовится опыт, и невероятное тщание, с каким лысенковца, отрешенно прозревающего грядущее изобилие, обряжают в какой-то балахон... **белые одежды**, уже смешно.

Реабилитация сталинизма споткнулась о... его документы, отвращения к которым не побороть нынешнему сознанию.

В «восстановленных» вариантах казенной киноклассики вопреки смыслу **восстановления** вырубались сюжетные линии, кадры, даже... элементы кадров. Портреты кровавых руководителей, почетно украшавшие киноинтерьеры, запечатывались изображениями как бы неопасно-нейтральных Маркса, Калинина, даже... Пушкина.



Вот 30-ми искраплен кадр ранних 20-х: возле Ленина пляшут пятнышки — многие лица замазаны черным, как выжжены. Иной тут бодро машет ручками, голосует, аплодирует, а вместо головы пулевая дырочка, курящаяся прахом небытия. Бедный нолик не чувствует еще воронки, что всосет, растворит **лицо**, оставив плевков дегтя, растертый в слепой кругляш. Бездарная цензура чуть не впервые родила образ вычеркнутости и обезглавленности, близкий **излапанным государством** человечкам американского карикатуриста С. Стейнберга с жирными отпечатками пальцев вместо лиц.

Чаще неугодный край кадра простежки зачернялся — так, в позднейших версиях «Колыбель-



ной» (1937) Д. Вертова замазали «стального наркома» Ежова, тоже дав неучтенный эффект: чернота, словно наползающая сбоку, уже съела часть президиума и того гляди подберется к восторженному пионерчику, что, вытянув шейку, захлебывается стишками о счастливой эпохе.

В «оттепель» вытравили Сталина из роммовской дилогии, щеголяя комбинированными съемками: перед выступающим Лениным невеста откуда выростала подозрительно подрагивающая настольная лампа или нелепо высывалась бескозырка — актера, назначенного зайти Кобу, снимали у рирэкрана. Когда «исходное» изображение панорамировало, чтобы предательски впустить в кадр молодцеватого горца в глухой тужурке, снизу эффектно выныривала косматая папаха: другой актер, вскакивая с корточек, бросался заслонять экран.

С трудом доходит, как «восстановлен» иной кадр. Вот Ленин предводительствует ликующей людской лавиной, а Сталина рядом нет. Куда делся? Ведь в соседнем кадре явственна квадратная спина его, уверенно шагающего в разлетающейся шинели за Лениным.

Странно спазматичны движения толпы, и осеняет: вырезаны миги, где он не перекрыт плечом Ленина, отсюда эффект мультипликационности.

Азартную сметку бы нашу, да не на что-то дурацкое!

Потихоньку осознается обществом дикость дрящегося истребления памятников. Но нет за-

Коси, Коса

ступников у ансамблей ВДНХ, московского метро, где спешно соскребали, замазывали, выковыривали Сталина; борясь с «украшательством», сбивали лепнину; среди каменных тортов, развороша **целое**, возносили коробки «под Корбюзье», не леча безвкусицу, а муча глаз Аэстетичным контрастом.

Изваяния мускулистых бычиц у павильона животноводства можно расколоть ломиками среди бела дня, к злорадству либерала, воспринимающего этот вандализм как кару стандартам сталинщины. Ему невдомек: рушит храмы, «Англетер», мозаики метро, скульптуры ВДНХ одна рука, искони нивелирующая сущее.

М. Ромм, «исправляя» свою диологию, хохотал над чиновником, спасшим вырезки, которые он собрался просто выбросить. Служака ославлен им как безнадежный продукт «культы», хоть сталинцем выглядит сам режиссер, в очередной раз переписывающий историю.

Анекдотичная директива дозволяла фильму «Ленин в Октябре» (1937) явить четырех (!) деятелей революции: Ленина, Сталина, Свердлова, Дзержинского — трое заслужили это своевременной кончиной, «нерасторопных» отстреливали по стране, грязня имена. Едва рявкнул «Раздавите проклятую гадину!» людоед Вышинский, как Бухарин показательно распинался уже фильмом «Ленин в 1918 году» (1939), смакующим злодейства, в которых его не принудило сознаться и судилище. Он здесь не только третий около террористов, но с вороватой ужимкой шлет рабочего Василия, рвущегося спасти Ленина, в другую сторону.

М. Ромм, верно, держал наготове раздраженное оправдание: без проклятий Бухарину, каденной Сталину не видать-де было зрителям человечности Ильича. Тем более плата за то казалась хоть неизбежной, но не очень обязывающей, всего-то ритуальный повтор клише. В «оттепель» мнилось «улучшить» ленту, сколов с ее киля уродливые ракушки, но...

Казенный искусствовед и боец незримого фронта все осмысляла «образ родного Сталина в киноискусстве», пока не зануждалась в кормушке понадежнее — доселе паразитирует, беспроектно расписывая уж не «железную волю», а человечность «родного Ильича». Дряблосе сюсюканье вызвано словно не фильмом, истеричные рецензии на который жажали заголовками «Смерть врагам народа!».

Увы, не номенклатурная дама, органично враждебная интеллекту, искусству, а умный М. Ромм, душевнейший А. Каплер, еще и «пострадавший от Сталина», писали позже о своем детище не содержательнее слащавой пошлости ее трудов.

А Ф. Эрмлер словно вообще XX съезд «не приметил». Какое там покаяние! В позднейших статьях он наставительно делится опытом работы над «Великим гражданином», внедрявшим лютешую сталинщину.

Олег КОВАЛОВ, критик





То не всегда от цинизма, порой от аберрации сознания тех, кто надыхался чумным воздухом. Даже желая добра, художники не видели, что в лентах их оно утилизировано злом. Стоило в «Ленине в 1918-м...» замуравленной девочке бесцветно уронить о родителю, умерших от голода, как Ленин, глядя ее по головке, приказывал показательно расстрелять спекулянтов хлебом.

Разрыву с традициями гуманизма идеология 30-х предпочитала их иезуитское «развитие» — классовую коррективку, объявляющую одну часть народа заслужившей большее право на физическое существование перед другой. Той, которую можно по зычному кличу «ликвидировать как класс», или той, что кропотливо «выпалывалась» независимо от кампаний, ибо обозвана «прослойкой».

Сверхзадача фильма М. Ромма — расправа с традиционной моралью, которой здесь дано слово: от гуманистической культуры представляется Алексей Максимович, явленный в жалком виде слезливого ходатая за каких-то профилактически посаженных профессоров. Власть снисходительно терпит назойливо жужжащую муху, давая искус прибить ее жгутом газеты со свежееустрояющим декретом. Широкополая шляпа опорошена вековой пылью дорог, знаком вопроса горбится долговязая фигура этого Дон Кихота, нелепая в коридорах совнаркома, где у идущего вдоль строя аппаратов Морзе спина дергается, как под спицрутенами, — вьедается в уши немолчный бубнеж вестников смерти: «...подавайте всей решительностью точка Подстрекателей агентов контрреволюции расстреливайте на месте невзирая чины звания точка...» * Великаны не вышли сражаться — хитроумно обратились в неуязвимую канцелярию, где защитник униженных никнет, из гордого идалго превращаясь в путника Кафки, забредшего в лабиринт.

В кабинете «Ленин следит за ним, лукаво прищурились... — Арестован кто-нибудь? — улыбаясь, спрашивает он» — эпизод братоубийственной поры рисуется с игривостью искристого водевиля. Скорбные думы Горького — «...мне стало тяжело смотреть на страдания людей. Пусть даже это люди ненужные... есть у нас жестокость лишняя. Вот это... страшно» — вызывают несколько неадекватный отклик: Ленин то и дело «весело смеется», «разражается хохотом», «машет рукой, не в силах продолжать от смеха», рабочий Коробов, приглашенный к спору, «тоже начинает смеяться». Наконец сам писатель, устыдясь занудства, «смуценно смеется», вот уже «смеются все трое» — этакое буйное помешательство на похоронах.

Охотно признается и «лишняя жестокость», выдаваемая за бесшабашное молодечество: «...вот дерутся два человека... Как определить, какой удар необходимый, а какой лишней?» — азартным петушком насакивает Ильич на Горького, мрачно теребящего ус. Бессудность возводится даже не в юридический, а в некий бытийный принцип. Остается выталкивать из-за кулисы «представителя народа» — бутаторскую фигуру, припасаемую, чтобы косноязычно, с гулким биением в грудь и терзанием рубахи выдавать государственные гадости за выражение своей воли.

Рабочий Коробов, аттестованный как «серьезный и чудеснейший человек», чуть не с порога требует «побольше оружия», чтобы смять кулачество. На хитроватую подначку Ильича — ходя-де разговорчики о нашей жестокости — он послушно бьется в падучей, плюясь бессвязны-

ми выкриками: «— Сотни лет рекой лилась рабочая кровь! Под нами земля горит! Нас душат со всех сторон, а мы должны пожалеть какое-нибудь... ну, словом, дрянь там какую-нибудь...»

Конкретный арестант забывает, Ильич торжествующе поглядывает на Горького, тот благоговейно внимает воплям Коробова, вглядывается в его глаза, наливающиеся дурной бычьей кровью. Набираясь ума-разума «у народа», Дон Кихот перевоспитывается.

Социальная мифология 30-х, искажив, приспособив к себе постулаты религии. Над головами игриво погуливал секач; каждому надлежало сжиться с бодрящим холодком в затылке, подкожный зуд раствора в генах. Власть вооружалась идеей Страшного суда, загода исключавшего здесь чью-то праведность: населению усиленно прививался комплекс вины, дабы достаточной причиной ареста сами полагали нашептанный жене анекдот, порванную газету, биографию прадеда. Мудрое «Кто без греха...» подло передергивалось, звуча уличающе, вместо непримиримого к пороку, но милосердного к человеку «Иди и не грехи больше», зовя тучу свистящих каменье, плюющиеся глотки, чугунную пята озверелых толп, растирающих жертву в кровавую слякоть.

Религиозное откровение не познается разумом — пронзает озарением. Герою искусства 30-х высокое потрясение как бы схоже отмыкает истину класса — убийство инакомыслящих. Эту единственную цель сталинизма разнополюсные андреевы оглашают с подрессориванием,



придающим заветным «принципам» геноцида вид гуманной общественной гигиены. Герой 30-х якобы от сияния классовой истины впадал в высокую слепоту, культивируемую, чтобы с благодушным пониманием оправдывать его отход от норм морали, выдаваемый за «нашенскую» горячность.

В нервическом аффекте чего не вытворяли молодцеватые киногерои! Анка из «Партийного билета» (реж. И. Пырьев, 1936) вскидывала наган, целясь в корчащегося мужа, оказавшегося разом кулаком, террористом, вредителем, шпионом. Крепенькая героиня Тамары Макаровой поверженной «врага народа» гулко лупцует ногами («Комсомольск», реж. С. Герасимов, 1938). Жаркая пышка из «Крестьян» (реж. Ф. Эрмлер, 1935) после освященного века жеста мужчины, бережно-боязливо касающегося ее живота, где тукает о ладонь новая жизнь, стоило счастливому отцу буркнуть что-то неосторожное о колхозах, взвив простыни, торпедой пуляет из постели, чтобы, цапнув телефонную трубку, звонить в НКВД.

Политика схоже манипулировала массовой эмоцией. «Темпы», «штурмы», «удары», «рекорды», «5 в 4»; прочее очумелое подхлестывание социальной жизни — имитация самозабвенности, расчетливое планирование издержек, дающее возможность изобразить откат, свалив катастрофу на козлы врагов.

Фильм «Великий гражданин», энциклопедия социальной мифологии 30-х, сбалтывает причины насаждения высокого экстаза — неестественно возбужденного состояния загнанных масс.

Ночной разговор 1925-го крушит дружбу — троцкист Карташов, прощупывая настороженно Шахова, доверительно приспускает маску: «—...посмотри цифры... сводки! Страну лихорадит. Сто миллионов мужиков топоры точат... безработица, наэпман прет... История меняет свой ход... ломают... надежды, ведь... наша стра-

тегия родилась из расчета на мировую революцию, а мы занимаемся мелочами, болтаем о наступлении, о техническом прогрессе... И еще хотим уговорить себя и других, что мы строим социализм... Это у Щедрина помпадур устраивал либерализм в одном уезде» **.

Мягко светится зеленоватый абажур настольной лампы, круглятся кожаные валики дивана, штора глушит далекий дребезг позднего трамвая... Но сквозь уют проступают углы застенка, где вытягивают жилы ночными допросами.

«— Алексей... ты рассказывал об этом кому-нибудь?..» — вкрадчиво вопрошает Шахов: ну, колись, колись, кого завербовал крамолой?

У Карташова «виновато (разрядка моя.— О. К.) забегали... глаза» — с чего бы? Но «кто без греха...». Недолжное делал, говорил, думал — все измена. Верховный Параноик, играющая с перепуганным подданным, испытующе огорошивал бессмертным: «Что-то у вас глазки бегают...» В ухватках Шахова — школа самого: аппаратчики, и так мало разнясь, наперебой обезьянничали, копируя кумира. Судорожно одергивая кительки на приземистых бабьих фигурах, кланчили хотя бы ленивую благосклонность скользкого вдоль строя сановного взгляда, задабривали удава.

В идейном бою Шахов царственно пренебрегает неказистой реальностью. Какие там «цифры, сводки!». Плел он на них! Из мути жизненной плазмы мужественный гребец, напрягая волювы бицепсы, уверенно рулит к миражным огням социальной демагогии.

«—...значит, революция кончена, Алексей Дмитриевич?» — бьет поддых Шахов. Ничего приемчик — до «гражданина» (ясно — не «великого») уклонист не дозрел, но остудить заносчивую голову официальным обращением, взметая барьер меж собой и недавним приятелем, уже приспело. «Социализма нам не построить?» — наседает Шахов.

Для вящей противности Карташов выведен вертлявым невротиком, припадочно подергиваемым то ли от одержимости бесом, то ли от неумной чесотки — нутро выедают глистики сомнений, рожденных, ясно, биологической ущербностью интеллигенции. Шахов же уверен, устойчив, приплюснито-квадратен...

Искони приучалось: наш человек высокий и стройный, их — тощий и долговязый, у нас — разведчики, у них — шпионы. Истерика у Карташова — проявление интеллигентской подгнилости, у Шахова — здорового пафоса.

И роммовский Ленин, и Шахов, чувствуя правоту оппонентов, нервничают оттого, что те навивно пытаются обсудить общественные хвори — святотатственно выволочь на свет неприличное открытому обозрению: Чтob каждый лез грязным пальцем в болячку да вякал, что вздумает? Не-е-ет, хозяевам — паек, прочим — пайка.

Да, крутой век круто обошелся с мастерами, пусть вынужденно отступавшими от гуманизма.

Ложь правду никогда не спасала, всегда присваивала, как ни изощрялись творцы в тактических играх, мня, что ловко дурачат начальство.

Сейчас же пора наконец, учтя «эффект зебры», бережно вызволить из-под слежавшейся трухи преходящего живой элемент культуры.

** Сценарий к/ф «Великий гражданин» здесь и далее цит. по: «Избранные сценарии советского кино», т. 2, Госкомиздат, 1951, Москва

В оформлении использованы кадры из фильмов «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Незабываемый 1919-й», «Великий гражданин», «Партийный билет», «Великая сила».



* Литературная запись к/ф «Ленин в 1918 году» здесь и далее цит. по: «Избранные сценарии советского кино», т. 2, Госкомиздат, 1951, Москва

ама!

Пути картины, подвергшей критике комсомольскую бюрократию, к зрителю затруднены (см. «СЭ» № 8). Ситуация, на взгляд молодежной редакции, недопустима. Другой вопрос: можно ли выйти из-под гипноза ситуации и посмотреть на фильм профессиональным оком? Нам не кажется верным оберегать «гонимый» фильм от критики: это тоже своего рода конъюнктура. Надеемся, что сегодня запретителям не придет в голову воспользоваться не слишком благожелательной рецензией для того, чтобы не пустить картину. Мнение М. Гуревича о «ЧП...» — одно из многих возможных. Полемику о ленте мы намерены продолжить.

Хочу поздравить всех с очередной победой гласности. Наконец-то добрались мы до комсомола. Точнее даже — до «комсомольских работников». До «аппаратчиков», «функционеров». Вот они на экране, вполне рельефно: молодые начальники, только начинающие тернистый путь в номенклатуре.

Знаю, что с фильмом «ЧП районного масштаба» дело было не просто, что ему чинили и продолжают чинить всяческие препятствия... Искренне возмущаясь, но — не оглядываясь на привходящие обстоятельства, столь же искренне признаюсь, что от этого произведения искусства эпохи демократизации я особой радости не испытываю.

Бытовало век с лишним назад выражение «абличительная литература».



Михаил Гуревич, критик

Ну, чтоб понятней — этакая ура-разоблачительная. И самое забавное, что словосие презрительно употребляли не охранители кондовы, а свой же брат либерал с радикалами...

Впрочем, в наших условиях все, наверное, чуть посложнее. Юрий Поляков еще на исходе застоя

написал повесть о том, как едва не сорвалась карьера первого секретаря райкома комсомола Шумилина из-за того, что кто-то залез ночью во вверенный ему райком, разбил бюст вождя и украл знамя. И как ни странно, еще не думавшая перестраиваться «Юность» тут же повесть напечатала, а чуть позже театральная студия Табакова поставила спектакль; вообще автор оказался замечен и стал чуть не единственным официальным «молодым писателем» на тогдашнем горизонте. Так обличал! А собственно — как обличал? Довольно хитро: как бы являя миру внутренние мучения горя-секретаря, в коих судорожные потуги спасти карьеру мешались почти что с нормальной человеческой самооценкой, и даже пахло на миг таким предощущением свободы, почти готовностью выскочить вон из колеи лжи и приспособленчества. Думаю, однако, успех был обеспечен другим: тем, что поверх всего лежала патина псевдонаивного «открытия» всем известного и... как бы это поточнее... «исправительного» пафоса, в тех же пределах покоящегося, что и слой разоблачаемого. Смелость обличения оказывалась допустимой и как бы даже санкционированной...

Какой же она кажется теперь — когда выходит фильм молодого режиссера С. Снежкина, после всего, что происходило в последние годы?

...Товарища Шумилина провожают на повышение — верные соратники, «аппарат» устраивают банное застолье. Сцена пряная и жутковатая: кокетливо придерживая простыни, аппаратные

дамы пьют водку за Всесоюзный Ленинский... Так и вижу, как напрягается зритель, ну и нравы! вот они все какие!.. Бог весть, такие и все ли. Но по опыту чисто эстетическому — не верю. Ибо грубо сработано. Так вот лозунгами и шпарят, даже в бане и по пьянке? Хорошо, ну а между собой как говорят? Бытовой-то язык каков? Это ведь не менее важно, если хочешь людей, породу понять. Какие отношения в этой среде, на чем строятся? Увы, напрасно будем ждать мало мальской глубины: фантомы перед нами, а не люди, «абличительные» схемы взамен прежних благонаправных. Знаю, что «подставляюсь», но, честное слово, подозреваю, что и в комсомольской номенклатуре — люди разные и небызынтересные.

Впрочем, главный герой вроде претендует на полнокровность: он-то как бы дан во внутреннем ракурсе, с сомнениями и метаниями, в момент личностного кризиса — это могло бы быть понастоящему интересно! Но вот как нам явлен сей «момент истины»: пришел к любовнице и, здравствуй не сказав, овладел ею тут же, на кухне, уткнув лицом в фарш — глядите, мол, какая у него душевная смута. Что и говорить, яркие краски... Одного в толк не возьму: если тов. Шумилин просто животное, то чего ж тогда огород-то городить якобы социально-политический? И жена Галя — что это вдруг взбрыкивает после очередного выезда возвращая супруга за полночь и развода требует, вроде как не первый день за своим законным функционером... Конечно же, я понимаю, любовь зла и терпение не безгранично и вообще жизнь «корчит рожки» непредсказуемо — только это побочные эффекты, случайно высвечивающие ту реальность, коей здесь совсем не озабочены. Задача-то явно обозначена другая — социальное портретирование.

Многозначительным рефреном идет через фильм сцена: герой взирает на портреты «высших лиц» посреди пло-

щадя то с мрачным азартом — ждите, мол, приду! — то с отчаянием. Вон куда простираются его амбиции и жизненные планы, вот какой перед нами рыцарь карьеры без страха и упрека. При том и не папенькин сынок вроде, и не «блатной», «сам себя делает» — и потому знает, на что идет и что теряет, а энергия его недюжинная — почти биологическая, всепокрушающая, энергия парвеню, выскочки. За кадром, однако, остается важнейшее: стержень-то в чем — самоутверждение, из ущемленности проистекающее? Чем все движется, на каких страхах или опыте биографическом замешено, хочу я понять — и не могу, ибо это авторам неинтересно. Им достаточно архисмело указующего перста — гляди, карьерист!

Между тем карьерист наш демонстрирует изрядное знание правил номенклатурной жизни: и козла отпущения подставит, и по кабинетам возможных заступников пробежит, но главное правило ему только сейчас предстоит всеерьез усвоить: «товарищей нет — есть поделщики», и поскользнувшийся без жалости из игры выбрасывается. И вот тут-то, «бездны на краю», герой почти готов к великому открытию: теряя карьеру, обретаешь свободу — хотя бы даже житейскую, бытовую. Что ж, мысль не нова, однако справедлива. Но как же верить-то муляжам! Откуда у этого никакого человека силы душевные хоть на такое прозрение взялись?

Да мало того. Он еще и бунтует, гражданский подвиг с отчаяния совершает: с трибуны объявляет, что все мы изогались и в послушное стадо превратились, — вона как! Правда, сегодня это любой будет слушать без особого содрогания. Но есть в фильме еще один поворот, лихой, надо сказать. Это безумие обернется высшей карьерной мудростью — оно-то и спасет парадоксальным образом Шумилина: его «истеричку» решено объявить новым «почином», творческой инициативой плано-регулярного «духовного стрип-

тиза» ответработников. «А ты не прост...» — задумчиво тянет партийный секретарь, уже было отдавший младшего коллегу на заклинание. И, право, щемящий кадр: стоит себе герой, растерянный, посреди большого кабинета в дубовых панелях — такой неуместный здесь в джинсах и маечке, на которые наконец-то позволил себе сменить аппаратную униформу. Тут-то, пожалуй, и могло начаться кино; значит, и вольные порывы Система найдет способ к рукам прибрать?

Увы, кино здесь не начинается, а как раз кончается, и мысль дерзкая заранее угроблена: герой наш к сему моменту уже нашел и преступника, и зная, уж понял, что спасен, и отрывается от минутного малодушия... Что же в итоге? Неужто намек: вот-де откуда все потуги на обновление берутся! Если и так, то, полагаю, намек бессознательный. Просто авторы сами не замечают, что их сугубо политическая «обличилка» получается политически двусмысленной. А главное, уводящей от сути дела.

Недаром ведь главный «страдательный» герой этой истории — тот несчастный паренек, что забрался ночью в райком, обидевшись (и справедливо!) на, как говорится, «бездушный формализм в работе с молодежью», — дан мельком, впроброс. Мальчишку на наших глазах в тюрьму увозят, что же с ним будет? Но мы — мимо, мимо, нам надо следить за душевно-идейной драмой аппаратчика. Да если б хоть за ней! На поверку-то и того нет... Господи, да чем же это отличается тогда от того кино, что совсем недавно без устали живописало иных секретарей, благообразных до тошноты, — только переменной знака?

...Пример этого фильма весьма поучителен. Конъюнктурность тут, полагаю, не банально-внешняя, а скорее бессознательно-внутренняя, по-своему ярко и точно свидетельствующая о воздухе времени, о состоянии дел и душ.

СТРАСТИ ПО СЕКРЕТАРЮ

Шумилин — В. Бочкин



РАЙКОМА

Сельский фельдшер Анна Андреевна Авзаева родилась 30 декабря 1922 года — в день образования СССР, и это во всех отношениях символично. Про таких говорят — «семь кузниц прошел и не кован воротился». Героиня документального фильма сценариста В. Балаяна и режиссера Н. Обуховича «Четвертый сон Анны Андреевны» побывала и на фронте, и в сталинских лагерях, не раз и не два была бита жизнью. Но, как сказано в аннотации к картине, «через все мучительные, сложные, порой даже трагические обстоятельства, выпавшие на долю Анны Андреевны, сумела она пронести и сохранить веру в светлые идеалы народников-демократов. Воплощение мечты о хрустальном дворце из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» стало главной целью ее существования...»

Отметим ловкость, с которой написана аннотация, отсутствие любых оценок, подчеркнутое финальным многоточием. Как сказано, так и снято. И это не просчет, а несомненное достоинство авторов картины. Выйдя на Анну Андреевну, на такой не то чтобы исключительный, а фундаментальный типаж, они не поддались соблазну строить концепции и обобщать без меры. Строит концепции и обобщает здесь одна Анна Андреевна. Ей дают высказаться, а нам выслушать сказанное.

И на фронте, и в лагере Анна Андреевна жила как при коммунизме. Не потому что ей было там легко, напротив. Но внешние трудности никогда не оставляли Анну Андреевну. Она признается: «Мы жили, не чувствуя, что живем в землянке... мы строили коммунизм... В лагере, если бы свобода, был бы настоящий коммунизм, потому что там все компактно, коллектив большой». И сейчас, живя в глухой, нищей деревне, она повторяет то же самое: «...мы не отстанем от коммунизма. Коммунистическая и единственная партия на

Земле и больше другой партии не будет. Коммунизм — это вечная молодость мира».

Если бы свобода, в лагере был бы настоящий коммунизм. Если бы не фронт, он был бы и в землянке. Если в нищей деревне построить хрустальный дворец, то наступит вечная молодость мира. Коммунизм для героини фильма прежде всего спасение от одиночества. Недаром, мечтая о «дворце из монолита, бетона, стекла и алюминия, с нагревающимися от солнца стенами», она тут же добавляет: «Мы живем в страшном одиночестве». Коммунизм для Анны Андреевны — символ всеобщности: там все «компактно» и в то же время «коллектив большой». Но понимается эта всеобщность не только и даже не столько эмпирически. Всеобщность Анны Андреевны воистину сакральна, и стены дворца совсем не случайно нагреваются от солнца. «Как у Матфея написано, что свяжешь на земле, то будет связано и на небесах», — говорит Анна Андреевна. — Будет когда-то коммунизм, тогда и на том свете поймут».

В сознании Анны Андреевны тот свет и этот — система сообщающихся сосудов: прошлое, настоящее и будущее образуют единую мистерию коммунизма со своими пророками, среди которых Гомер, Данте и Гете. В отличие от многих столичных интеллигентов Анна Андреевна знает «Фауста» не по опере Гуно, она читала не только первую, но и вторую часть трагедии и вычитала там свою задушевную мысль: герой «перед смертью видит, что коллективно копают в огороде». Коллективное копание — своего рода литургический акт, первое причастие к Хрустальному дворцу из романа Чернышевского. Таким образом, Гете находится у подножия той мировой пирамиды, в середине которой Чернышевский, а наверху — Ленин. «Владимир Ильич, он же мной руководит», — признается Анна Андреевна. — Люди верующие говорят: мной руководит Христос. А мной руководит Владимир Ильич».

Показательно отношение Анны Андреевны к перестройке. Оно вовсе не консервативно, как можно было бы предположить, а, напротив, весьма радикально: «Горбачев говорит, что пе-

рестройка почти революция. Он боится сказать, что это коммунистическая революция лишь потому, что очень много вредителей еще у нас».

Вредители вносят в космогонию Анны Андреевны необходимую диалектику борьбы. Но это еще не ощущается как противоречие. Противоречий нет в сознании Анны Андреевны, оно синкретично. Гомер, Данте, Гете, Чернышевский, пылающее сердце Данко, Христос, Горбачев, Ленин, вредители — все это образы универсальной картины мира, доступной каждому, как кажется героине. «Ведь это просто, как правда, — этот коммунистический строй», — утверждает Анна Андреевна.

Можно только поблагодарить В. Балаяна и Н. Обуховича за то, что они не стали вмешиваться в мир Анны Андреевны, отстранились от него, не желая вершить никакого суда. Анна Андреевна не подвластна нашему суду потому, что она прожила очень страшную и субъективно



Александр ТИМОФЕЕВСКИЙ, критик

ХРУСТАЛЬНЫЙ ДВОРЕЦ ДЕМОКРАТИИ



«Четвертый сон Анны Андреевны»

картины. «Мои произведения с любовью и радостью встречали по всей стране», — рассказывает Евгений Петрович, при всей его уникальности, истинное дитя своего времени.

Подбодрять и вздрючивать непрерывно и неустанно — девиз эпохи. Лозунгами ли, прикрывавшими прорехи на жилфонде, заботливо напоминавшими, что есть наша цель и куда именно мы идем; утробным ли рыком, извергавшимся из радиоточек в красные дни календаря, что травмировало нежные души тех, кто ледяными промозглыми утрами добровольно спешил внести свой безвозмездный трудовой вклад в наше общее дело.

«Сегодня мы не на параде, мы к коммунизму на пу...» — шмяк! На экране смачно, от души —

Звучит товарищи!

Хватит надрыва, хватит трагических разоблачений, хватит переизбытка отрицательных эмоций. Еще классик призывал расставаться со своим прошлым смеясь. В фильме «Тот, кто с песней» (Свердловская студия, автор сценария В. Хайдаров, режиссер В. Тарик) весело и остроумно рассказывается об абсурде нашей жизни. Это действительно очень забавный фильм. Не случайно он завоевал приз зрительских симпатий на I Всесоюзном фестивале негрового кино в Свердловске. «Тот, кто с песней» — документальная комедия — жанр в нашем киноискусстве уникальный; тут сам жизненный материал подсказал форму, а материал этот презабавнейший, препарадоксальнейший.

В самом деле, разве не смешно: деловой, аккуратный такой мужичок с чемоданчиком спует по стране от заводика к заводу. Думаете, что в чемоданчике — финансовые отчеты или рацпредложения? Ничего подобного — музыкальная партитура, впрочем, что это я, какая партитура, клавиш, наверное, и то навряд ли — мужичок в нотной грамоте не силен. В общем, песня. Думаете, чтобы песню сочинить, нужно консерваторское образование или какой-никакой музыкальный слух? Ан нет — не слух, а нюх и не музыкальный, а, так сказать, политический. Каждый в нашей стране может песню написать, когда потребуется.

Евгений Петрович Шикун из Свердловска — герой фильма — в один прекрасный момент почувствовал, что призван. Призван к композиторскому творчеству. Не то чтобы поступил какой-то намек или смутный сигнал с Парнаса, что у чистых вод Кастальского родника, — нет.

Просто попалось ему на глаза небезызвестное постановление «Об идеологической работе», в 70-е годы выполнявшее роль Эвтерпы, Терпсихоры, Талии, Клио, Мельпомены и прочих муз для наших творческих работников, и он решил, что начать никогда не поздно. (Есть, правда, подозрение, что одна из дочерей Зевса, а именно Полигимния — муза священных гимнов — напела ему пару мотивчиков под кифару.) Выйдя на пенсию, Евгений Петрович решил стать гимнописцем и посвятить остаток своей жизни прославлению промышленных предприятий страны. Так родилась бессмертная песня «Провода-проводочки», модель, годная для любых модификаций, положившая начало музыкальной «гавриляде».

...И вот он в студии на записи. Напевает, светло улыбаясь, машет руками, дирижируя; а затем песню подхватывает — так же душевно, но более строго, хорошо поставленным, «государственным» голосом (искусство — дело серьезное, государственное) — баритон с резонатором в голове, чего-только-не певший. И уже горланят репродукторы у заводских проходных по всей стране: «Провода, провода, проводочки». И спешит, спешит на этот зов к станкам заводская публика, едва стяхнувшая мутную наволочь вчерашнего дня, приумножать достижения постпостсоциализма. А наш новоявленный Никифор Ляпис торопится к очередному родному заводу, продавая свои многоликие «Проводочки», воспевающие трудовые подвиги фрезеровщиков и наладчиков, операторов и монтажников. И никого ведь не обидит, не забудет назвать неугомонный акын, предприимчивость которого, равно как и простодушная убежденность в том, что творит замечательное, нужное людям дело, вызывают любопытство и едва ли не восхищение авторов и зрителей

честную жизнь, и один Бог ей судья. Анна Андреевна не подвластна нашему суду и потому, что с первого дня своего существования жила в обществе, создавшем чудовищные утопии, и виновата только в том, что слишком правильно и буквально их поняла. Наконец, Анна Андреевна не подвластна нашему суду потому, что мы почти ничем от нее не отличаемся и доказываем это ежедневно.

В августовском номере журнала «Искусство кино» за прошлый год была напечатана блистательная статья Инны Соловьевой «Страсти под вязом и вяз». Соловьева разбирает документальную картину «Группа товарищей», в которой авторским произволом объединялись совершенно разные судьбы Тарковского, Эфроса, Худенко, Сидура в одну большую судьбу. Столь же произвольно проводились в фильме многозначительные и вполне бессмысленные параллели с трагедиями Маяковского, Булгакова, Мандельштама. Из калейдоскопа имен складывалась в картине группа товарищей, эклектичности которой могла бы позавидовать сама Анна Андреевна. По сути, авторы фильма сделали то, что хотел, но не сумел сделать ни сталинский, ни брежневский режим: растворили личную судьбу художника в коллективной, общей.

Инна Соловьева объясняет случившееся подвластностью авторов «страстям под вязом», эмоциям, мешающим рассудку, их нежеланию думать и неумению думать отдельно. Но это относится далеко не только к одним создателям фильма «Группа товарищей». Синкретизм Анны Андреевны — наше всеобщее, всенародное достояние.

«Тот, кто с песней»



ЖИВ, ЖИВ ГАВРИЛА!

в ритм новиковскому маршу комбригад — непременно спутнику наших комсубботников — летит на носилки лопата цементной жижи из-под ног тетки в спущенных чулках. Почему так тревожно-минорны, так щемяще-тоскливы наши гимны и марши, пионерские зазывные кличи? Какая-то грустная обреченность в этом нисходящем минорном трезвучии, всплакивающим восходящей малой секстой, — начале марша Нови-

Недавно в журнале «Наш современник» было напечатано письмо Солоухина, разъясняющее его конфликт с «Мемориалом». Солоухин резонно указывает на то, что нужно ставить памятник всем жертвам режима, а не только репрессированным в тридцатые годы. Жертвы режима исчисляются с момента его возникновения, и с этой мыслью автора трудно не согласиться. Труднее согласиться с другим: с желанием Солоухина противопоставить тех, кто погиб в гражданскую войну и в коллективизацию, тем, кто был репрессирован в 1937 году. Последнее можно было бы отнести за счет полемической направленности письма, если бы оно так хорошо не вписывалось в общую линию журнала.

Странная получается история, согласно «Нашему современнику». В двадцатые годы установилась власть, уничтожившая культуру и крестьянство, которая вдруг по необъяснимым причинам делает «скачок невиданный вперед». Слова про скачок не случайно мною взяты в кавычки. Они из стихов, опубликованных в «Нашем современнике» осенью минувшего года. «Было удивительное что-то в том скачке невиданном вперед» — это сказано поэтом о конце сороковых годов. Но дальше — лучше: «И дышалось легче год от году...» Это, между прочим, про те времена, когда вышли ждановские постановления, когда шла кровавая борьба с космополитами, с вейсманистами-морганистами, с врачами-убийцами... Еще бы, думаешь, не легче дышалось. Как говорится, меньше народу — больше кислороду.

Эти статьи, откровенно прославляющие Сталина, опубликованы не тридцать пять лет назад и даже не пять. И вряд ли их можно признать случайными. Но в данном случае интересует другое. Суровый счет, предъявляемый к «детям Арбата» и к их отцам, разрушившим старую империю, и снисходительность к Сталину, который создал и укрепил империю новую, советскую, искренне не ощущается как противоречие авторами «Нашего современника». Это в чистом виде синкретическое мышление — пример показательный, но, к сожалению, не единственный.

кова (увы, лишенном благородства шумановских «Симфонических этюдов», которые подозрительно напоминает).

Итак, как только Евгений Петрович вышел на пенсию, так его и озарило. И с 1976 года сочиняет. Дело налажено отменно: смекалки русского человеку не занимать. Берется незатейливый мотив — лучше всего вальсок, так оно задушевнее, на него кладутся столь же незатейливые вирши, обычно с эпическим зачином («В самом центре рабочего края»), дальше следуют простые перечисления рабочих профессий предприятия-заказчика (рифмовать можно, скажем, так: «проводочки — точки», «рая — края») — и песня, посвященная, к примеру, 230-летию Златоустовского машзавода, готова.

Авторы отнюдь не выставляют своего героя на посмешище, они совершенно серьезны по отношению к нему, чувствуя жанр. Простодушно, невозмутимо — что, собственно, и есть в картине самое смешное — композитор рассказывает с экрана о своей творческой деятельности: «Так и стал ездить я по городам — Москва, Ульяновск, а чтобы предприятиям обходилось дешево, чтобы им за музыку не платить, ни музыку, ни припев не менял». Подобное простодушие и откровенность воистину обезоруживают.

Халтурщик? Да нет. Ведь самодеятельность — сочиняет, как умеет, раз душа просит. Зарабатывает Евгений Петрович намного больше, чем профессиональные композиторы, о чем сам нам и сообщает. Так ведь трудом своим зарабатывает, а у нас, как известно, любой труд почетен. И вообще искусство принадлежит народу... А народу, как утверждает наш композитор, его песни нужны, они ему нравятся.

Каяться мне не перекаяться — потому-то и замечательный этот фильм приняла близко к сердцу, потому-то и слезами горькими облива-

В противоположном лагере можно наблюдать в чем-то схожую картину.

Стоило А. Марченко без должного восторга высказаться о романе Дудинцева «Белые одежды», как ее тут же записали в «черную сотню». И дело не только в логике групповой борьбы. Дело в искренней убежденности, что роман Дудинцева может критиковать только враг демократии. Дело все в том же неумении мыслить отдельно. Если в огороде бузина, то в Киеве непременно дядя. И на словах вроде бы все понимают, что священное право читать роман Дудинцева подразумевает столь же священное право его не читать. А заодно и Рыбакова, Гранина, Бека, Приставкина и т. п., предпочитая им всем Пикуля или, скажем, Сашу Соколова — как уж кому будет угодно.

Неумение мыслить отдельно — прямой результат многолетнего тоталитаризма. Мир, данный в раздельности вещей и явлений, нестерпим для авторитарного сознания. Синкретизм — его стихия. Сталинский краткий курс по-своему очень целен, и брежневский тоже. Противоречий здесь нет и быть не может, как в сознании Анны Андреевны. Мы дети этих курсов. Отсюда наше желание личное непременно свести к общему, ряд разнородных фактов пережить как один большой факт, всюду и везде видеть единую группу товарищей, будь то «враги народа», «жидомасоны» или «консервативные силы». Нет ничего более враждебного, чем хрустальный дворец, базирующийся на всеобщности, и демократия, основанная на раздельности. Но мы и демократию мыслим как хрустальный дворец, где все наконец соединится.

Тумба. На ней афиша литературного вечера: чтица такая-то — стихи и проза. Каша из имен невообразимая, точнее, очень даже вообразимая — типичная перестроечная каша. И, пытаясь представить эту чтицу, у которой в одной программе мирно уживаются Гумилев с Высоцким, Ходасевич с Твардовским и Набоков с «Детями Арбата», я вижу Анну Андреевну, все ту же Анну Андреевну, незабвенную Анну Андреевну, хрупкую женщину со взором горящим, устремленным в хрустальный дворец демократии.

лась там, где другой, быть может, обмирал бы от хохота. Уж больно много грешила. В бытность музыкальным редактором на радио больно много навываливала песенного мусора (чудовищный на самом деле жанр — «советская песня») — и подобного шикуновскому, и профессиональному пахмутовско-добронравовскому — в наш прозрачно-ясный, стерильно-чистый идеологически эфир. Вальсок, маршок — на любой случай. Первое мая? Пожалуйста. «Кипучая, могучая, никем не побеждаемая...». День врача? Пожалуйста. «Люди в белых халатах...» Стоило лишь заглянуть в специальную папку с фонотечными шифрами: «праздничный резерв», «резерв торжественной музыки», «нейтральный резерв»... А уж не дай Бог что случилось — бери папку с надписью «траурный резерв» — не ошибешься: тут тебе и Шопен, тут тебе и Бетховен...

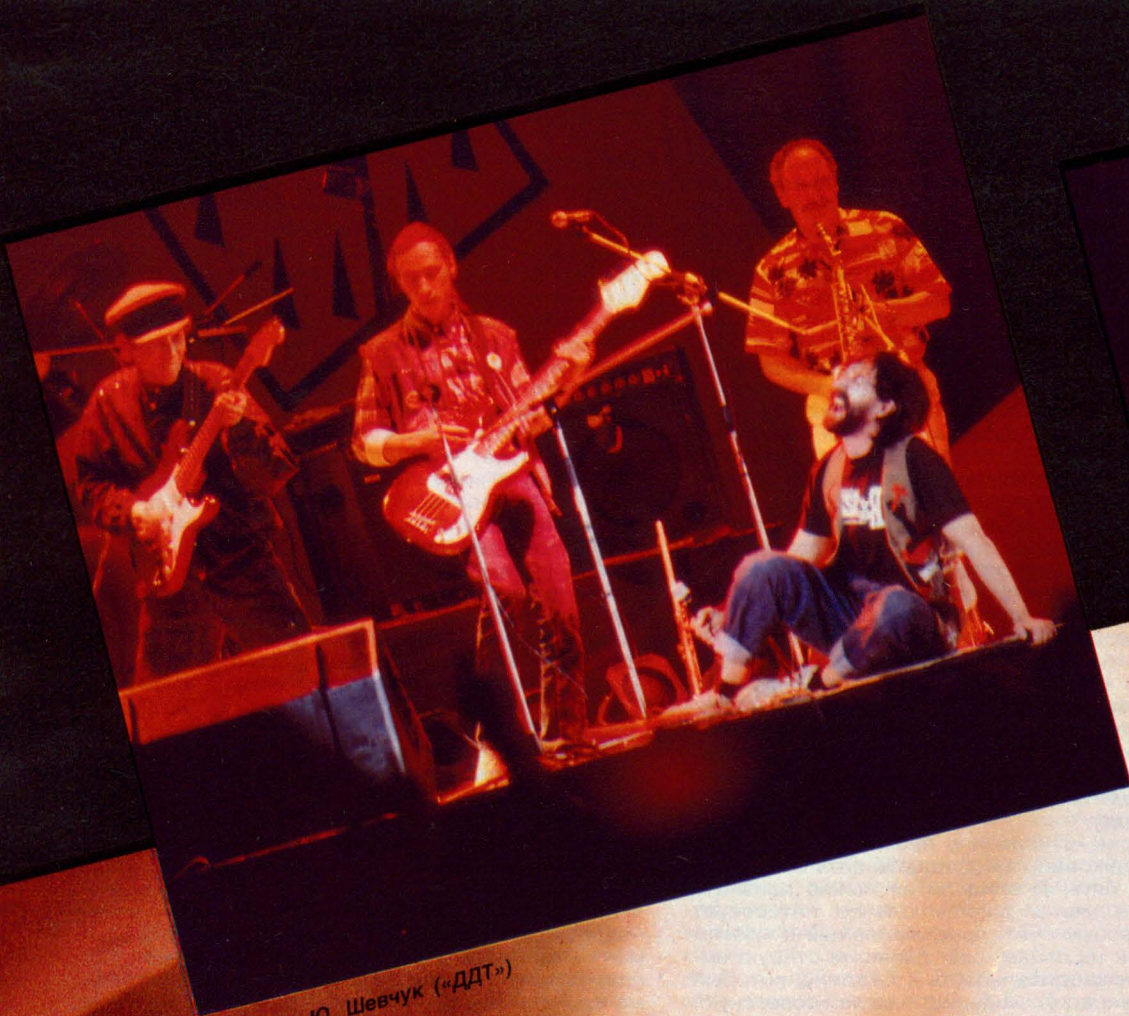
Между прочим, у каждого ведомства есть своя, главная песня, так же, как и свой, главный фильм. Основное, повторяю, подбодрять и вздрючивать всеми этими бамовско-камазовскими призывами. Одна песня — не то Френкеля, не то Фрадкина, а может быть, и Фельцмана — так и начиналась с какого-то нечеловеческого завывания: «Бай-кало-Амур-ская-ма-гистраль!» Другая — с заклинания по поводу единства народов СССР: «Я — ты — он — она — вме — стедруж — наяст — рана!»

Наш-то милейший Евгений Петрович Шкунов хоть не агрессивен, его безобидные «Проводочки» разве что нудно-прилипчивы.

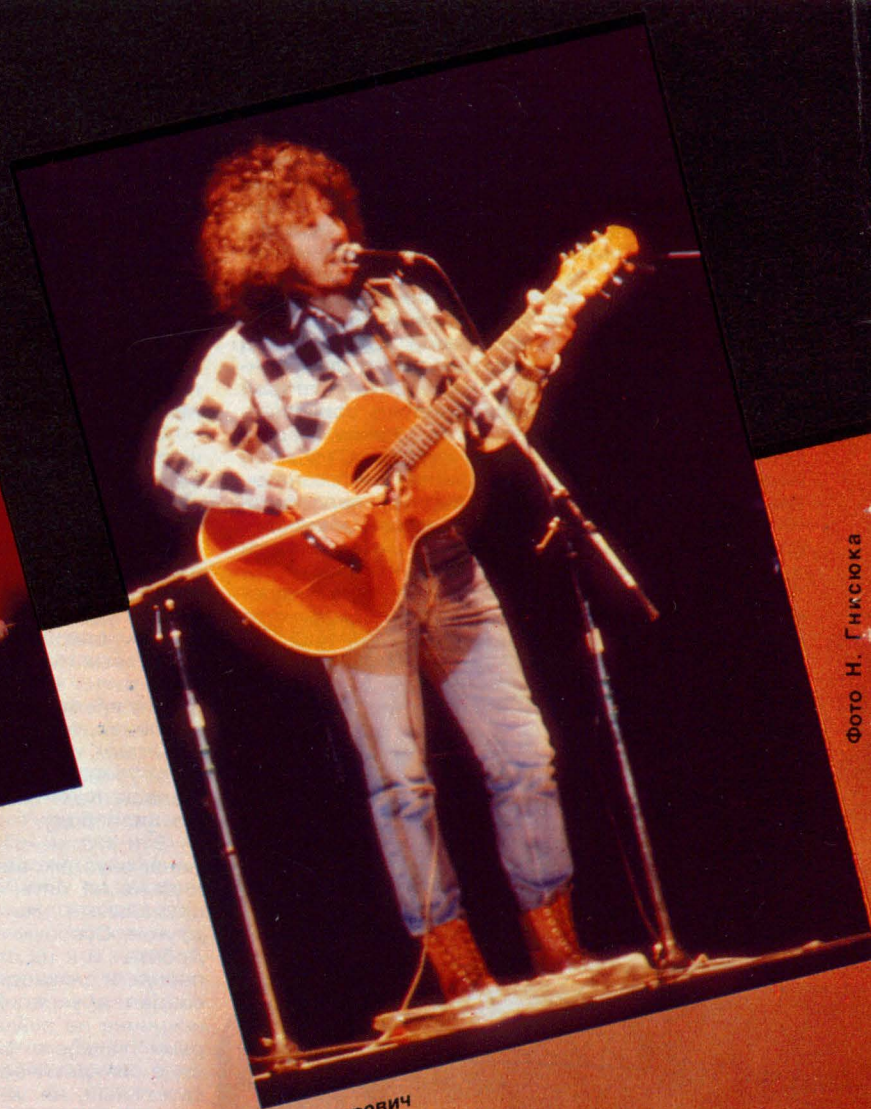
Провода, провода, проводочки...



Евгения ТИРДАТОВА,
Музыковед, киноκριтик



Справа — Ю. Шевчук («ДДТ»)



А. Макаревич

Фото Н. Гнсюка



С. Задерий («Нате!»)

Смотри в оба

ПРО РОК В СВОЕМ ОТЕЧЕСТВЕ

Фотографии, помещенные на этом развороте, пожалуй, уже можно считать кадрами из будущего фильма (а то и нескольких фильмов). Они сделаны 20 ноября прошлого года в московском Дворце спорта «Лужники» на концерте «Время колокольчиков», посвященном памяти крупнейшего поэта русского рока Александра Башлачева. В общественный оргкомитет концерта — наряду с «Огоньком», «Юностью», молодежной редакцией «Театральной жизни» — входила и наша молодежная редакция «СЭ», поэтому нам особенно приятно лишний раз все это вспомнить. Концерт был благотворительный, музыканты работали бесплатно, деньги пошли на издание сборника стихов и песен Башлачева (сборник еще не опубликован, но уже на подходе). Никакой другой повод, наверное, не смог бы собрать в один день под одной крышей столько блистательных имен (никакому организатору это было бы просто не по карману). Добавьте к тем, что на фото, «Алису», «Кино», «Чай-ф», «Калинов мост», «Телевизор», Ю. Наумова, С. Рыженко, а для завершения картины еще и А. Градского и представьте, что все это великолепие продолжалось пять с половиной часов! А могло бы (и должно было) продолжаться дольше, если бы не откровенно провокационные действия «охранников правопорядка» и диверсии Москонцерта, подробно и точно описанные в первом «типографском» номере бывшего «самиздатовского» журнала «Ур лайт» (превосходном, кстати, номере, изданном тиражом 25 000 экземпляров центром народного творчества «Иоонет»). Получился не траурный митинг, чего организаторы всеми силами постарались избежать, а настоящий праздник. Пусть на короткое время, но было восстановлено именем Башлачева единство лидеров отечественного рока, вновь возникло былое братство. Возникло — и было зафиксировано на пленку сразу несколькими съемочными группами. Уже практически готов полтора-двухчасовой фильм, который снимала видеогруппа молодежного культурного центра г. Химки. Близка к завершению и часовая видеолента, снятая американцами под руководством Кена Терлбека. Компания Терлбека сделала широкий жест: уже после съемок подписала соглашение о передаче оргкомитету концерта всех исходных материалов фильма после окончательного его монтажа. Это значит, что появится возможность сделать картину, запечатлевшую все это уникальное событие целиком. Ценность такой ленты, несомненно, будет возрастать с течением времени. Ведь образ рок-братства, единым фронтом выступающего против тоталитаризма, уже и сейчас кажется некоей архаикой, принадлежностью ушедшей эпохи. К громкому кличу той эпохи «Мы вместе!» исподволь пристроился вопросительный знак.

Аудитории нынешних рок-концертов, очевидно, стало все равно, на чем ловить кайф — на зернах или на плевелах. Повсеместно наступил «Ласковый май». За этим

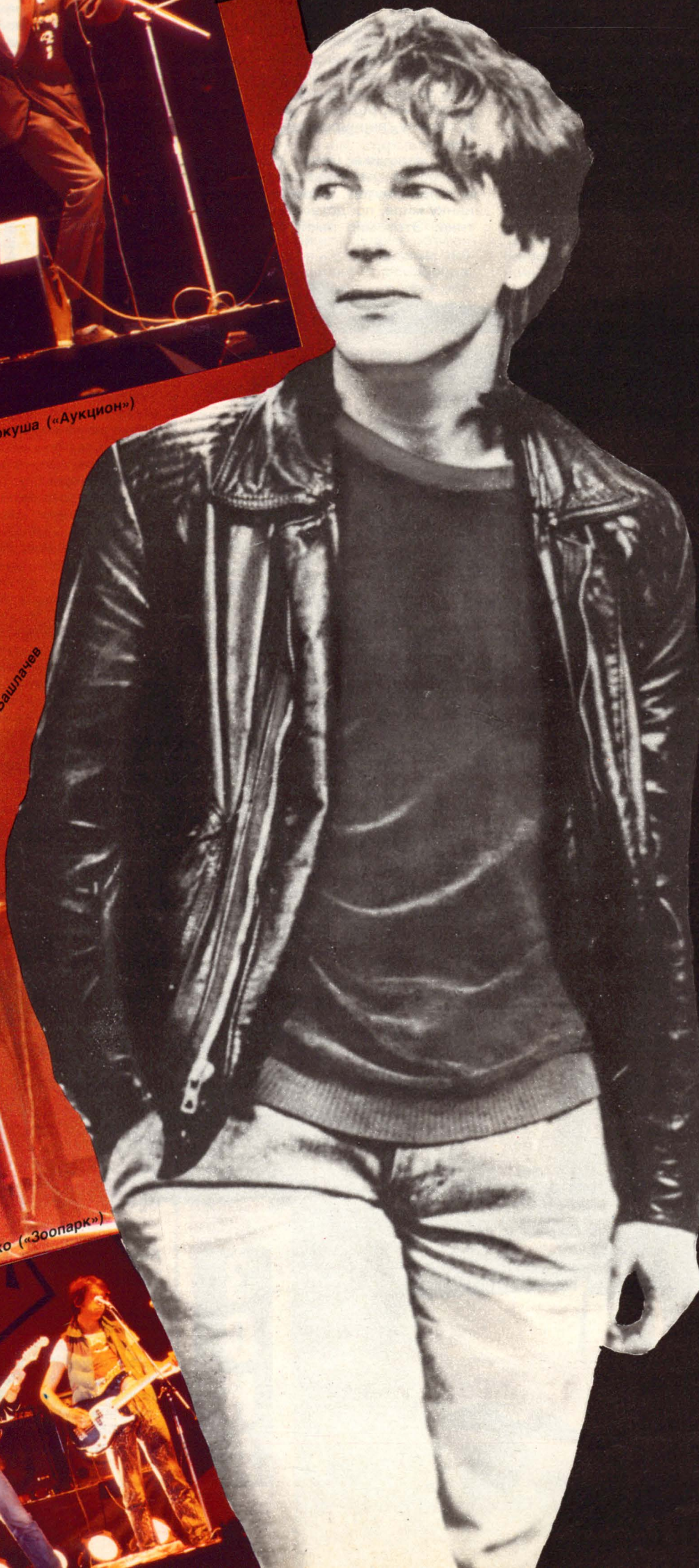
Продолжение на стр. 12.



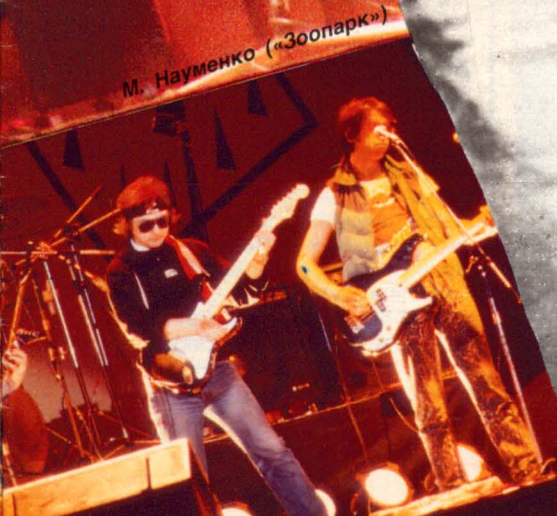
Андрей
ДЕМИДОВ, критик



Ю. Гаркуша («Аукцион»)



Александр Башлачев



М. Науменко («Зоопарк»)

детский угромок

Кажется, в нашем советском кино появился первый американский фильм. Звучит, конечно, странно, но в самом деле картина «СЭР», снятая на родной нам киностудии «Мосфильм», в главных своих параметрах удивительно напоминает кинематограф далекого Голливуда. Тот самый кинематограф, что еще не так давно провозглашался вредным и чуждым высоким идеалам социалистического реализма. И речь здесь не об изрядно ветхих киномифах о всевозможных золуш-

отдаленным: тринадцатилетний рыжий мальчик Саша Григорьев, бежавший из спецшколы для трудновоспитуемых подростков, совершает невеселую одиссею на пути к отцу, в колонию строгого режима. С юга, из Алма-Аты, на север, в Архангельск — мрачный маршрут, где что ни остановка, то камера тюремного изолятора, бетонный двор колонии да казенные коридоры лицейских отделений и детприемников-распределителей. Здесь, в этой запретной, невозможной реальности — свой порядок жизни, свое устройство отношений, где правят сытые начальники по режиму, молодцеватые надсмотрщики с плоскими палками для битья, разного рода вольнонаемные, изгнанные с гражданских должностей за нравственную непригодность

и отныне утверждающие себя в оскорблениях, унижениях, побоях. Здесь дети в спецшколе зовутся ублюдками, уродами, гаденышами, здесь взрослые в колонии именуются бескровным словом «осужденный», здесь человеческая ценность сведена на нет.

Отсюда, из самого низа жизни, произошла судьба героя фильма «СЭР» — мальчика Саши, чья бабушка-колхозница сидела в тюрьме за пять украденных огурцов, по году за каждый, и отец его там же, в тюрьме, родился, да туда же, в тюрьму, вернулся, едва повзрослел.

У мальчика Саши своя шкала ценностей, вполне приемлемая в перевернутом, вывернутом наизнанку мире, представленном в картине. Этот мир выстраивается не

только угрюмой чередой режимных заведений, но и печальными пейзажами недолгой Сашиной вольницы. Тут и убогие домишки-сарай где-то в казахской провинции, куда героя привели детская память и доброе отношение к некоей Клавде, бывшей подруге отца. Тут и темный трюм теплохода во время Сашиной поездки по Северной Двине в качестве палубного чернорабочего, которого чинные пассажиры уютных верхних салонов не допускают в свое благонравное общество.

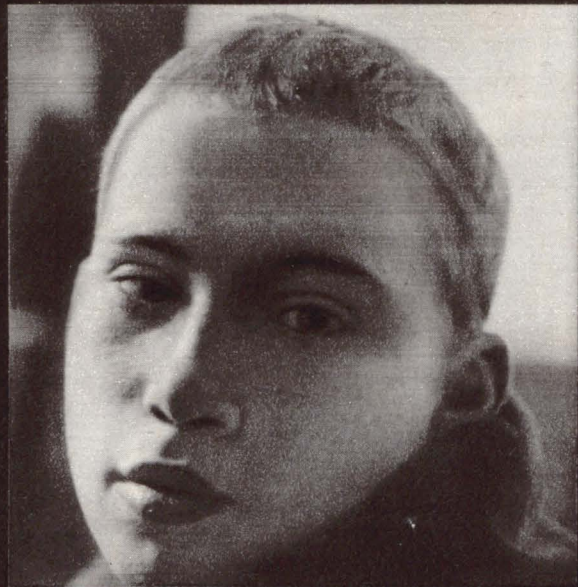
Да и московские проспекты и улицы, пробегающие в ослепительном солнечном мареве на очередном перегоне к заветной цели, — далекими и нездешними они представляются нашему маленькому путешественнику в сравнении с куда более привычными унылыми свалками и отхожими местами. И тут нетрудно вообразить брезгливое смущение будущих зрителей картины «СЭР» — картины, где самые непривлекательные, отталкивающие натурализмом фактуры так густо наполняют кадр, где дети выясняют свои жестокие отношения в грязных, промозглых уборных и в этих же уборных находят одинокое безысходное успокоение — так, что весь мир сжимается до пределов тесной туалетной кабинки.

В этой жизни становятся возможны и обман, и мелкое воровство, и даже ножевой удар как крайняя мера. В такую дикую и страшную игру нас втягивает этот

Анна КАТАРЛИЦКАЯ, критик



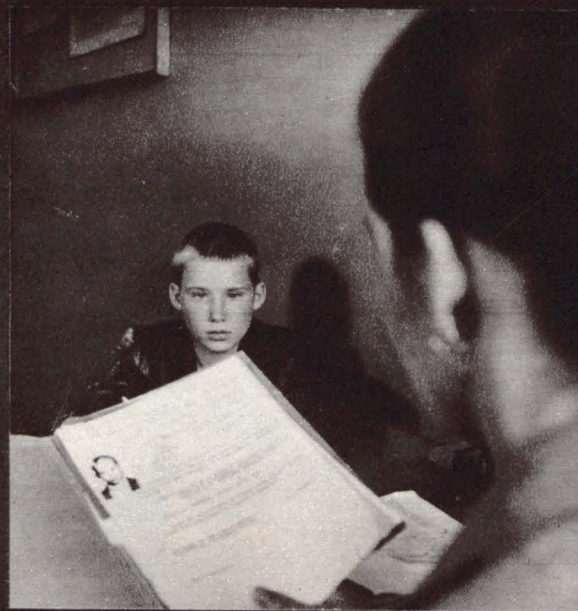
Фото В. Антипина



как и трубочистах, которые добываются немислимого процветания в благословенной Америке — как раз эти-то сказки вполне прижились в нашей кинопродукции (с поправкой, разумеется, на отечественные условия процветания, где уровень задается не миллионными акциями удачных предприятий, а, скажем, «скромным» креслом директора ткацкой фабрики). Речь о другом — об американских фильмах последних десятилетий, предъявивших зрителю четкую модель взаимоотношений между индивидуумом, как говорится, и окружающей его действительностью. Взаимоотношений, построенных на принципе полного отчуждения, отторжения человека от общества, обрекающего всякого, в ком жив протест, на гордую и мучительную роль аутсайдера, вне всякого коллектива и какой бы то ни было роли народных масс — к вящему презрению поборников партийности, народности и прочих обязательных ингредиентов праздничных тортов советского искусства. Ведь это только там, у них, в проклятом загнивающем капитализме человек человеку волк, и каждый сам за себя...

Так вот — «СЭР». Фильм, открывающий новую зону сегодняшней нашей реальности — зону не только в переносном, но и в самом что ни на есть прямом смысле. Ибо сюжет этого фильма кочует по местам, что называется, не столь

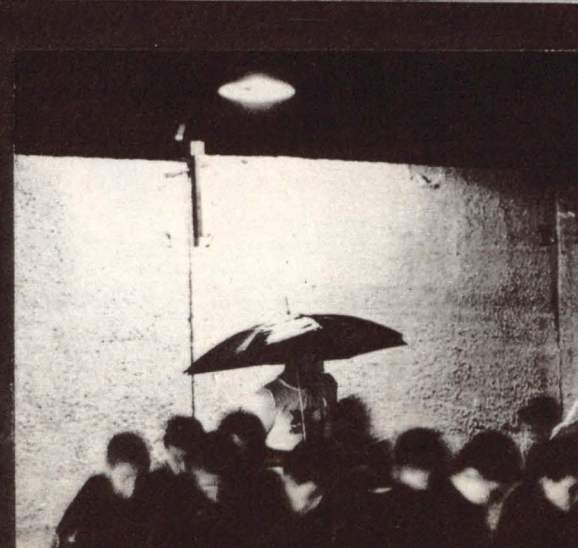
ОСОБАЯ



Кадры из фильма «СЭР»

ЗОНА

фильм, проводя кругами унижений, отведенных на долю тихого веснушчатого Саши (в этой роли снимался бывший воспитанник каширской спецшколы Володя Козырев). Приземистый, большеголовый, он стоит в инертном послушании, в очередной раз пойманный в бегах, чуть отклоняет голову, чудно косит левым глазом — бог знает что в нем творится. В нас же, зри-



телях, творится невообразимое: каждому побегу маленького нарушителя мы радуемся, как собственной большой удаче, а с каждым проигрышем беглеца досада и беспокойство наши растут.

Впрочем, чему удивляться. Если аномалия возводится в норму, законодательно установленную, — такому закону нельзя не воспротивиться. Нельзя не воспротивиться унижительнейшей процедуре перед входом в спальню спецшколы, когда ребята покорно один за другим спускают трусы перед цепким взглядом воспитателя, бдящего порядок, когда в той же спальне, стоит погаснуть свету, валят на пол в который раз пойманного Сашу и дружно, смачно бьют ногами. Когда в наказание за его побег одноклассники заставляют бегать вприпрыжку по школьному двору, и веет смутным отчаянием от промелькнувшей на экране диковатой сцены: под ночным небом сидят на плацу ребята в арестантских робах, с какой-то древней ритуальной обреченностью. С такой же обреченностью и сам беглец, раздетый чуть не до гола, устраивается на холодном крашеном полу карцера. И тогда на почерневшем экране, как сдавленный вопль, белыми буквами выстреливает пароль всего фильма: «СЭР — свобода — это рай» (тюремн. татуировка).

И обнажается в картине грустный социальный парадокс: маленький коренастый узник, по условиям судьбы выброшенный за пределы жизни, оказывается в этих условиях... свободным, вольным жить по собственному, над собой установленному праву. Люди же, на благодатной свободе живущие, обнаруживают трагическое, рабское подчинение самым нелепым, условным правилам. И потому идет доносить в милицию несчастная сердобольная Клава, давшая было приют сбегавшему к ней Саше. Потому в погоне за беглецом вслед ему пускают разъяренную овчарку, готовую в куски порвать ребенка. Потому, наконец, благородный начальник колонии в Архангельске, разрешив мальчугану свидание с отцом, тут же и вызывает за ним неотвратимый синий фургон...

...Так что, надо думать, не ради злорадной «чернухи» из уголовной жизни снимал картину «СЭР» сценарист и режиссер Сергей Бодров. В поразительных по степени уродства подробностях тюремной хроники здесь сличком очевидно просматривается модель — крайняя, конечно же, чудовищная, — но модель, увы, всех наших отношений с миром. Отношений, построенных на неминусовой власти силы над духом, унижения над правом, системы над свободой. И не случайно среди многих людей, повстречавшихся герою фильма в его нелегкой одиссее, верными и надежными оказались лишь такие же, как он сам, одинокие странные души. Сомнительного нрава женщина, нагишом разгуливающая по квартире, куда беглец забрался в поисках «цивильной» одежды, а заодно и вещичек на продажу — не только в милицию не сдала, но еще и одела, и ночевать у себя оставила. Немой конюх в товарном вагоне — преданный друг и кормилец. Тихая молодая монашенка на теплоходе — Сашина спасительница во время проверки документов...

А в остальном — только сам за себя, только сам. Как в американском кино.

...И еще грудные дети возвращаются. На брусках. С пустышками во рту. Дети с вывернутыми в обратную сторону биографиями, где начинают с триумфа, а потом всю жизнь его вспоминают. А жизнь не состоит из триумфов, дети-то, может, и сильные, да вот, ставши взрослыми, не опростоволосились бы.

Рассуждения о спорте изобретателя и остроумца Сапожникова, героя романа М. Анчарова «Самшитовый лес».

И чего, в самом деле, так нервничали, чего страсти кипели? Ну вышла наконец к зрителю трижды руганная еще в недрах студии «Мосфильм» «Куколка», и что? Запах скандала? И, вследствие этого, бешеный зрительский ажиотаж на первых просмотрах в Центральном Доме кинематографистов? Удачно сострил Э. Рязанов, открывая премьеру: «По всем западным стандартам Фридрих должен Ролану Быкову огромную сумму денег за рекламу».

Действительно, запрет, который пытался наложить худрук объединения Р. Быков на завершение «Куколки» режиссером И. Фридрихом и переход последнего в другое объединение после вмешательства конфликтной комиссии Союза кинематографистов, сыграл роль зазывалы. Да вот только куда? Думаю, что ничего в результате массового шествия фильма по стране не произойдет. Ну, поквохнут немного в учительских возмущенные педагоги, повспоминают со вздохами сожаления красавицу актрису И. Метлицкую редкие представители педколлективов мужского пола, а как воспримут ленту отроки, сверстники героев — бог весть. Там все непредсказуемо и текуче. Ждешь одного, а тебе — бац! получите, господин учитель. Просишь Индию, а тебе преподносят Америку. В лучшем случае.

Думаю, что и фактов тлетворного влияния фильма на молоденьких учительниц зафиксировано не будет. Вряд ли поспешат они утаскивать в постель влюбленных в них старшеклассников, насмотревшись «Куколки». К тому же эпизод этот, послуживший яблоком раздора, сделан, на мой вкус, очень уж робко, с ужимками стыдливости — вроде бы есть, а с другой стороны, вроде бы и нет ничего. Дескать, сами решайте, что там в затемненном до допустимых ОТК пределах кадре.

По мне, заварил кашу — не жалею масла. В конце концов все мы сначала люди, а уж потом носители определенных социальных ролей — врачи, учителя, инженеры, режиссеры и т. д. Любовь же, как известно, общечеловеческое чувство и не признает градаций по профессиональному признаку. И если великовозрастный оболтус, завтрашний выпускник, и учительница, по годам ненамного старше его, полюбили друг друга, что ж им теперь, по монастырям разбегаться до вручения ему в торжественной обстановке аттестата зрелости?..

Дело, мне кажется, не в этом злосчастном эпизоде. Дело в том, что вообще вышло из затейного предприятия. Историю о девочке с несчастной, в сущности, биографией (см. эпиграф), которая и в жизни пытается утвердиться жесткими средствами из арсенала большого спорта — иных просто не знает, — авторы попытались рассмотреть в более широком контексте сегодняшней школьной и нешкольной действительности.

Коллективистская педагогика с ее охранительными штампами, классно-урочной дидактикой, вгоняющей отроков в глубокий интеллектуальный обморок, с ее стабильностью и обезличиванием сегодня зашла в тупик окончательно. И в фильмах найдены этому блистательные доказательства. Вспомни эпизод с доставкой школам абсолютно одинаковых бюстов вождя мирового пролетариата, или урок военного дела, или, наконец, фигуру завуча, которая представляет собой точный слепок со всей нашей школьной системы. Да и первый конфликт Тани (Светлана Засыпкина) с учительницей произошел из-за школьной формы, которую она отказалась носить. Одинаково одеваться, одинаково думать, быть прилежными в учебе и примерными в поведении — идеал школы в тоталитарном государстве. Идеал, против которого инстинктивно, с первых же минут, оцетинивается маленький человечек, уже, впрочем, достаточно закаленный суровыми законами большого спорта, в котором можно надеяться только на себя.

Да, только личность с ее внутренними резервами, личность автономная, независимо мыслящая, обладающая духовной, что ли, экстерриториальностью, способна на большие деяния или как минимум самостоятельные поступки.

Елена Михайлова

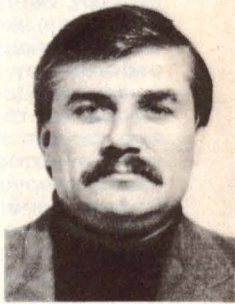
Или скажем так: самобытная личность скорее будет права в решении каких-то важных для данного социума вопросов, чем стадное большинство. Но вот ведь какое кино получается: личностное начало терпит у И. Фридриха крах. Ни один из героев, претендующих на неконформность, в картине не состоялся — ни комичный Халява, которого остригли наголо, то есть привели в нулевое состояние, ни его агрессивный приятель Семиэтажный, ни сама героиня, буквально словашая себе хребет в столкновении с реальностью. Никто из них не может считаться носителем высшей правоты — скажем так, не боясь высоких слов. Может быть, учительница наделена таковой? Не знаю. Не думаю. Нельзя же, в самом деле, всерьез считать за личностное самоутверждение тот самый поступок, избрание которого в фильме стоило режиссеру так дорого? Во всем же остальном эта милая девушка довольно бледна и — педагогически беспомощна.

Итак, коллективистское начало умерло, личностное не восторжествовало. Что это, невнятица режиссерской концепции? Или наличие какой-то другой художественной мысли, не прочитанной мной? Недаром ведь считается, что не только мы смотрим фильмы, но и фильмы «смотрят» нас, то есть вычитывают в нас то, что мы в них видим. Может быть, и так. Но я думаю, что здесь — другое. Я думаю, что режиссера увлекла не столько борьба двух начал, противоборствующих сегодня и в большой нашей жизни, сколько борьба соперниц — учительницы и ученицы — за обладание предметом любви, который, кстати сказать, показался мне никаким. А может, отсутствие характера — его характер? Занятная тогда получается коллизия. И уж естественно, коли сюжет перетекает в русло любовной истории с ее классическим треугольником, мелодраматизма не избежать. Более того, мелодрама подчиняет себе в этом случае самую суровую жизненную прозу.

Итак, что же, спросим себя еще раз, вышло из затейного предприятия? А вышла не трагедия, которая прочитывалась в сценарии Н. Агеева, а рыхлая, затаенная мелодрама со множеством концов, после каждого из которых действие продолжается дальше и дальше, добавляя очередную дозу душещипательных подробностей, и завершается вовсе уж «индийским» финалом. Вот такая игра в куклы. А жаль. Замах и шум были большими.

Итак, что же, спросим себя еще раз, вышло из затейного предприятия? А вышла не трагедия, которая прочитывалась в сценарии Н. Агеева, а рыхлая, затаенная мелодрама со множеством концов, после каждого из которых действие продолжается дальше и дальше, добавляя очередную дозу душещипательных подробностей, и завершается вовсе уж «индийским» финалом. Вот такая игра в куклы. А жаль. Замах и шум были большими.

Елена Михайлова — И. Метлицкая



Геннадий ПОЛНКО,
кандидат
педагогических наук



ИЗ ЖИЗНИ

МАРИОНЕТОК

«Маем» и К° уже трудно угнаться «отцам» нашего рока, не растеряв на бегу остатки «андеграундных» манер. Лишь считанным единицам удастся сохранить себя, бывшие идеалы и творческую мощь среди сегодняшней кооперативно-гастрольной горячки. Кинчева недавно спросили, почему он, несмотря на настойчивые предложения, не переходит со своей «Алисой» в театр Аллы Пугачевой? Что плохого в том, чтобы получить прекрасную аппаратуру, стабильное расписание концертов, кучу денег? «Абсолютно ничего плохого, — ответил Кинчев. — Только о чем тогда петь?»

Это во-первых. А во-вторых, какое уж тут «подполье», когда настоящая драка идет в открытую и насмерть, с применением саперных лопаток и ядовитых газов. Многим стало как бы вообще не до песен.

Последние полтора года жизни Башлачев молчал, не писал почти ничего. Это выглядело столь же невероятным, как прежде — ошеломляющая интенсивность его духовной работы. Ему вдруг тоже стало не до песен — с его-то Даром! Это противоестественное молчание толкуют по-разному — для меня оно звучит мрачным пророчеством о будущем, в котором он не видел себя со всем своим творчеством, — будущем, которое, возможно, вообще лишит смысла производство слов и мелодий. А может, получилось, как в известной песне: «Я могу предвидеть, но не могу предсказать»? Кое-что Башлачев провидел и описал в своих стихах — собственную смерть, например.

Не скрою напоследок и некоторых сомнений по поводу готовящихся фильмов о концерте «Время колокольчиков». Общеизвестно: не везет нашему року с нашим кино. Сколько уже было разочарований! Вот и очередные: два фильма производства студии «Русское видео», которые мне случилось посмотреть на международном фестивале неигрового кино в Ленинграде, — «Алиса» (об одноименной группе) и «Оттепель» (о «ДДТ» и Юрии Морозове). Сам же я радостно анонсировал эти картины, находившиеся тогда в процессе монтажа, в предыдущем молодежном выпуске «СЭ» (№ 23, 1988), поскольку считал, что сейчас именно так и нужно снимать: большие фильмы-концерты лучших групп без всяких комментариев и оценок. Пусть, мол, искусство наших рокеров само за себя говорит. Но как же «невкусно» это оказалось снято! Как небрежно, наспех смонтировано! Кинчев после просмотра даже направил в «Видеофильм» письмо с протестом против демонстрации картины «Алиса». Да разве это письмо кого-нибудь остановит?

Так, может, в случае с «Лужниками» хоть на американцев понадеяться? Непатриотично? Ну ладно, тогда давайте опять надеяться на себя.

КУПИТЕ «БИТЛЗ»!

Поскольку мы — редакция молодежная (то есть маленькие еще), позвольте обратиться с детской просьбой: купите нам «Битлз». Ну купите! Дяденьки! Тетеньки! Кто фильмы покупает! Ну пожалуйста! Ну пусть у нас в прокате тоже будет «Битлз»! Хотя что-нибудь — у них ведь так много интересного! Вот странные были ребята: за что ни брались, все выходило интересно! И «Вечер трудного дня», и «На помощь!» — ведь какие фильмы замечательные, легкие, смешные, изящные! А «Таинственное волшебное путешествие» — помните, фильм еще сначала не понравился там, на Западе, они только потом прокусили, в чем дело: он, оказывается, время свое обогнал. Сейчас им нравится. А, дяденьки, тетеньки? Может, купим? Боитесь, что мы даже то время еще не догнали? Тогда «Пусть будет так» — представляете, «Битлз» сидят, репетируют — и прямо у нас на глазах шедевры рождаются. Вот уже четыре замечательные полнометражные картины насчитали — да они же вам план сделают на пять лет вперед! Мы уже не говорим про «Желтую подводную лодку», нам, маленьким, особенно интересную, потому что — мультфильм. Мы бы тогда целыми днями из кинотеатров не вылазили, редакцию свою молодежную забросили бы (стало быть, и вас бы в покое оставили). А? Ну киньте нам, молодым, кость, пока мы молодые и нам еще интересно. А то станем, как вы... «Битлз»-то тридцать лет исполнилось — в честь праздничка бы, а?

Молодежная редакция «СЭ»

Желтый
СЭ

ТИРАДН



И ДЕТЯШКИ

6 ноября 1988 года в Центральном Доме кинематографистов состоялся удивительный вечер. В годовщину Октября сюда пришли дети известных революционеров — Рыкова, Смилги, Ломинадзе, Иоффе, Антонова-Овсенко и других. Сейчас они — в центре внимания кинематографистов: на многих студиях страны снимаются фильмы об их замечательных отцах, бойцах ленинской гвардии. А они сами, прошедшие сквозь годы сталинского террора? Странные чувства, наверное, испытывали те, кто слушал рассказы этих бывших «детей врагов народа». Теме «Сталин и дети» посвятил свои размышления присутствовавший на том уникальном вечере известный кинокритик Виктор Демин, при участии которого снимается сейчас на «Мосфильме» картина о Николае Бухарине.

Тираны обожают позировать с ребенком на руках. Наш не был исключением. Собственную дочь Свету он не баловал, с сыном Яшей был строг до грубости, но как же он милел солнечной лаской, тетешка Мамлакат Нахангову перед хором фоторепортеров!

Их было много, таких Мамлакат, и теперь мы знаем, что у некоторых не обошлось без расстрела родителей, этой эпидемии конца тридцатых, а другие сами вдоволь похлебали лагерной баланды, по праздникам исправно выводя хрустальными голосками в образцовой обстановке красного уголка: «Я другой такой страны не знаю...» По признанию многих, улыбка вождя — вот что согревало их за решеткой.

Незадолго до войны вышел фильм «Трубка Сталина» — впрочем, его тут же перебрали поскромнее: «Сибиряки». Подростки Туруханского края искали трубку, которой, по легенде, Сталин, еще ссыльный, поменялся со здешним охотником-проводником... Особо отличившихся повезли в Москву, в Кремль. Они встречались с вождем. Но нам показали не эту сцену. Нам показали, как их сверстник, оставленный в селе перевоспитываться, увидел встречу со Сталиным во сне.

Режиссером, между прочим, был Лев Александрович Кулешов. Можно подивиться тонкой его интуиции. Реальный взгляд на подобные встречи неуместен и как бы безнравствен. Возможен только ирреальный, в подсветке всей дежурной мифологии. Тогда поголовные улыбки на восемьсот, на тысячу процентов перестанут тошнить слащавостью.

Народ, брошенный художниками, сам взялся за творчество, преимущественно в малых жанрах. Та же трубка не благоговение вызывала, а шуточки: «Лаврентий, помнишь наш разговор? Моя трубка нашлась». — «Слушаюсь, товарищ Сталин. Только у меня уже восемь человек признались, и еще трое на подходе».

Недавно я получил письмо из Западной Германии, как запоздалый отклик на Третий пленум правления Союза кинематографистов, с моим докладом. Незнакомый мне человек, представившийся служащим на большом предприятии, корил меня — в духе Нины Андреевой — за чернотельство. Вы варвары, растолковывал мне просвещенный корреспондент, вы иначе не можете: сначала истово молитесь, а потом неистово плюетесь... Ведь были же Днепрогэсы и т. д. Ведь выиграна война. Да и сам образ жизни, когда ответственные люди, избранные народом, судят о хорошем и вредном в области искусства, почему это «ведомственный» подход? Это подход с позиции народной нужды!

Я спросил своего оппонента: что бы он сказал, если б в разгар нюрнбергского судилища у парадного входа вырос бы человек с транспарантом: «Будем объективны! При Гитлере не было безработицы и поезда ходили по расписанию. Сам он был вегетарианец и после покорения Индии собирался заняться борьбой с курением». Не ясно ли, что такое требование объективности отдает субъективностью, да еще какой, — понятно, кому на руку!

Да, наверное, мы варвары, иначе как же мы допустили все это? Да, восторженная наша истовость обернулась неистовостью при прозрении. Да, были Днепрогэсы рядом с Беломорканалами, и отовсюду в Москве виден шпиль на здании МГУ, построенном заключенными (заключенными — ни за что). И сама фигура вождя — не проста, нет, не проста... И было в нем в двадцатые годы какое-то загадочное обаяние, и скорая победа над всемогущими соперниками тоже объясняется никак не просто. Все так.

Только я вижу: по длинным кремлевским коридорам идет человек ростом метр пятьдесят четыре. Карлика зовут нарком Ежов. Весной и летом пресловутого тридцать седьмого, в разгар большо-

го террора, он носил Сталину по три списка еженедельно. В каждом списке — от 600 до 700 человек. Все — предположительно — по «первой категории» (кабинетный эвфемизм расстрела). Уже не надо было, как когда-то, собирать Пленум, чтобы отдать или не отдавать (выбор, правда, не стоял) под арест члена ЦК. Уж не надо было долгих обсуждений в Политбюро, чтобы решиться на физическое уничтожение знаменитого партийца. С судом уже давно не церемонились! Уже и «тройки», и «чрезвычайное присутствие» не связывало больше рук. Как подумаешь, сколько же лет он мучился, прокладывая сюда дорогу, наш загадочный и нестерпимо обаятельный. Но теперь, слава аллаху, можно было всего только черкнуть в уголке «Согласен. И. Ст.». Или, ради озорства, покуражиться, отдав на консультацию верным сталинцам — Молотову или Кагановичу. Верным тем более, что жены у обоих тоже видели мир в мелкую клетку. И те, конечно, восторженно вопили своими приписками: «По первой, по первой! Чего там церемониться!» Тогда можно было, вздохнув от их бездумной преданности, двоих-троих из списка вывести, в знак гуманизма, на 15 лет, а кого-то, глядишь, отправить даже на поселение... Чтобы взять его через год или пять.

В пьесе «Воробьевы горы», гремевшей в 1948-м и несколько последующих лет, есть такой эпизод: братья остались сиротами (отец погиб на фронте, мама умерла — всего-навсего от болезни), старший, чтобы прокормить младшего, собирается ухаживать из выпускного класса на завод... Младший отправляется в Кремль к товарищу Сталину, чтобы пожаловаться там на брата.

Зрители утирали слезы сочувствия, когда майор милиции доставлял его домой, чтобы — заодно — на всякий случай установить личность. Это опять был сон, сладкая галлюцинация. Легко представить себе, что было бы в жизни, если б малышу в самом деле прорваться через охотелю охраняемый Александровский садик и сунуться в бюро пропусков при Боровицкой башне. Не скоро он поведаль бы брату обо всех остальных своих происшествиях, и, может быть, довелось бы беседовать им на очередном эвакопункте. А сколько одноклассников — и того, и другого — заплатили бы за этот явный случай подготавливаемой диверсии!

Ведь был, был — не хочется в это верить — закон о распространении всех сверхстрогих законов на детей, начиная с 12 лет. И в тех списках, что терпеливо носил карлик-нарком, как пищу льву, носил и носил, до самого собственного расстрела, в них были четыре этажа параграфа: 1. Враги народа. 2. Жены врагов народа. 3. Дети врагов народа. 4. Близкие врагов народа. И над каждым задерживался верховный карандаш: надо ли уничтожить этого человека? А жену его? А бывшую жену? А детей? А усыновленных и удочеренных? А тех, кто заглядывал к ним в гости почти каждый день или раз в пять лет?.. И знал ведь, знал разгулявшийся карандаш, что все они невиновны.

В пьесе Жана-Поля Сартра «Грязные руки» есть персонаж, писанный, как можно догадаться по многим чертам, с Льва Троцкого. Он смотрит на переустройство буржуазного мира как на дело чрезвычайно грязное и объявляет, что такого дела не сделать чистыми руками. Так вот, в отличие от прочих чистоплюев он не против выпачкаться, лишь бы мир стал чище. Его спрашивают в надрыбе: «Так что же, значит, все средства хороши?» Он отвечает. «Безусловно. Все, кроме...» Ждешь кивка на мораль и нравственность. Собеседник вскидывается: «Кроме?» «Все, кроме неэффективных», — следует ответ.

Конечно, это эпатаж. Кокетство своей несгибаемостью: если нужно, не останешься ни перед чем. Что Лев Давыдович не раз доказал в период гражданской войны, в бытность свою Председателем реввоенсовета республики — и широкой системой заложников, и лютыми массовыми экзекуциями, и пламенной статьей «Об устрашении», высоко ценящей именно публичные казни в больших масштабах. Но теперь поставим вопрос иначе: а если не нужно? Если не требуется лить кровь ни по какому разумным или хотя бы околоразумным резонам? Если заранее известно, что это неэффективно?»

Ведь Достоевский всего лишь в мысленном эксперименте связывал будущую вселенскую гармонию со слезинкой замученного ребенка как ценной этой гармонии — и даже в этом случае отвергал торг. Как быть со слезинками тех, кто замучен ни за что?

6 ноября 1988 года в Центральном Доме кинематографистов провели замечательный вечер. Отмечали годовщину Октября, но — ни патетического докладчика, ни монументального президиума. На сцену медленно поднимались и рассаживались у стола вдовы, родственники, но главным образом, конечно, дети тех, чьи славные имена навеки в нашей памяти: Наталья Алексеевна Рыкова, Любовь

Максимилиановна Рютина, Татьяна Смилга, Серго Ломинадзе, Инна Адольфовна Иоффе, Юрий Ломов, Антон Владимирович Антонов-Овсенко и Анна Михайловна Ларина, вдова Николая Ивановича Бухарина, которой в год его ареста было, напомним, 23 года. Никто не удивился, когда в середине вечера из зала на сцену поднялся с речью Николай Кун, сын Бела Куна, историк, автор книг о Троцком и Бухарине... Уж такой это был вечер.

Перед нами сидели люди, чудом прошедшие сквозь ад лагерей и тюрем, почти все — по многу раз. Реабилитированные на рубеже XX съезда, они почти двадцать лет ждали, когда справедливость восторжествует полностью, когда будет сказано, что им нечего стыдиться своих фамилий, оплеванных в разгар деспотии, а, напротив, как и раньше, как когда-то, они с гордостью могут носить эти «династические» фамилии сподвижников Ленина.

Эффективность? Конечно, если б с этим вопросом Сартр сунулся к Сталину, он получил бы другой ответ. Не верил вождь своим собственным призывам к бдительности, не верил, что измена и предательство растут, — разве что, в самом деле, самого себя допугал до полной паранойи. Его, скромника, интересовала другая эффективность: если съезд дал ему на триста голосов меньше, чем Кирову, надо уничтожить этих делегатов, а чтобы зараза не разнеслась, взять широко, по гнездам возможного недовольства, на завтра, на послезавтра, на ближайшие десять лет. Заодно, обезглавив партию, сам становишься выше ее хотя бы на полголовы. И детей — конечно, конечно, детей! Не пропуская ни одного. Мальчик вырастет — станет мстить, девочка вырастет — расскажет...

Они, бывшие мальчики и девочки под топором бессменного на 29 лет Генсека, выходили по одному к микрофону и непоставленными, срывающимися от слез голосами рассказывали одно и то же: общую повесть всенародного хождения по мукам. «Россия поистине выстрадала марксизм», — писал Ленин. Между прочим, еще до революции.

Уж кажется, не жалели патронов. И на Большой Лубянке, и на тысячах малых судорожно решали, как избавляться от трупов — если загородные рвы, то не надо ли их охранять, если камнедробилки, то как повысить их проходимость?

Когда-то, когда боролись с «Архипелагом ГУЛАГ», использовали одно средство — ложь. Писали, что эта книга — о власовцах. Между тем единственный способ спора с книгой (которую сам же автор назвал «ручной», «самоделковой») — мобилизация трех-четырёх научно-исследовательских институтов, чтобы в ближайшее время у всех у нас в самом центре книжного шкафа появилось научное, академическое, десятилетнее исследование «Сталинские лагеря», где не пересуды, не пересказы, не игра воспоминаний, а документы, документы...

Уж этого, верил усатый убийца, не произойдет никогда.

Произойдет. Не может не произойти. Даже если б он всех-всех расстрелял, все равно нашлись бы немые свидетели. Зло вообще неэффективно. Куда меньше кпд, чем у доброты. Вот почему, Иосиф Виссарионович, вы так старательно улыбались перед камерой, приподымая девочку на уровень орденов. Не было решительно никаких оснований ее не расстрелять, но для завтрашних газет с ее помощью можно было сварганить фальшивку, тоже, как видим, не больно эффективную.

Я ответил своему корреспонденту из ФРГ: от души желаю ему прожить хотя бы пару месяцев в тех временах, которые он не позволяет бранить. Впрочем, достаточно и двух недель — достаточно и совсем не безопасно.



Виктор ДЕМИН,
президент Всесоюзной
Федерации гильдий
кинооператоров, секретарь
правления Союза
кинематографистов СССР,
гость молодежной редакции



Наставление

Режиссер
Андрей
Тарковский



ГДЕ ДРУЗЬЯ, А ГДЕ ВРАГИ?

Письма Андрея ТАРКОВСКОГО
Евгению СУРКОВУ

В архиве критика Евгения Даниловича Суркова (1915—1988) сохранилось одиннадцать писем и открыток, написанных рукой Андрея Арсеньевича Тарковского. Переписка режиссера и критика не носила систематического характера. И все-таки письма Тарковского, отражающие практически десятилетний период его жизни и работы, передают гамму мыслей и настроений, характеризующих время, называемое сегодня застойным. И еще: реальные противоречия того времени отразились даже в том, что свои письма выдающийся кинорежиссер писал не только вдумчивому критику своих картин, но и персоне весьма одиозной — одному из руководителей нашей кинематографии, главному редактору журнала «Искусство кино». Е. Сурков — фигура весьма непростая, вызывающая и при жизни, и по сей день у тех, кто его знал, все эмоции — от восхищения до проклятий. Молодежная редакция опубликовала беседу критика В. Матизена с Е. Сурковым («Боль, которая все еще во мне», «СЭ» № 13, 1988), где содержались весьма откровенные признания последнего о себе.

6 февраля 1968 г.

Дорогой Евгений Данилович!
Большое спасибо Вам за хорошее письмо.

У меня пока, слава Богу, все хорошо. Надеюсь, что и у Вас все будет налажено в смысле здоровья. Постарайтесь отвлечься от дел и отдохните. Время от времени просто необходимо отключиться от дел. Правда, это очень трудно. Мне, например, не удается: сегодня во сне видел Косыгина и Романова¹. Неплохо, не правда ли?

О «Рублеве» ничего не слышно. Как будто его и не было. При всем том, что причины понятны, все же немислимо: в кино 300 000 000 дефицита, стране нужна валюта, обеславили себя на прошлых фестивалях, но неизбежно стоим на страже идеологии. Если бы идеологии! Все это какая-то противостественная возня, вроде охоты за ведьмами. Удивительно, что никто не может разобраться в том, где друзья, а где враги. Очевидно, просто не хотят разбираться.

Я же, кроме искреннего и единственного применения для своей деятельности — служить России, не хочу ничего другого. Пусть это звучит высокопарно — не в этом дело. Я не выделяю себя от народа, поэтому мне не до формулировок. Пожалуй, я в таком тоне ни с кем не разговаривал. Очевидно, потому, что был уверен, что никто не поймет в силу лицемерия и в силу того, что давно уже не относятся серьезно к этому понятию — служить России. Вам же я говорю об этом. Именно поэтому я не могу и не хочу совершать ничего, что с моей точки зрения называется предательством. Мне несколько неловко говорить об этом, но Вы, я думаю, поймете меня непредубежденно.

С «Исповедью»² у меня пока все в порядке: в VI объединении подписан

¹ Романов А. В. — председатель Госкино СССР с 1965 по 1972 год.

² Речь идет о фильме «Зеркало», поставленном в 1974 году.

договор, и я уезжаю со своим соавтором А. Мишариным в Репино работать. Мишарина Вы знаете. Он начинал, как драматург, с А. Вейцлером. «Исповедь» для меня очень важный и трудный фильм. Особенно я боюсь этапа сдачи сценария. Дело в том, что основывается фильм на интервью с матерью, трудно до съемок интервью представить законченный вариант литературного сценария. А они будут требовать именно законченности, вопреки здравому смыслу.

А удастся ли этого добиться на первом этапе? Думая над фильмом, придумал несколько неплохих эпизодов. Мне начинает уже казаться, что фильм должен быть очень интимным и нежным своей грустью по ушедшему детству и боязнию за мать. Ведь он — о любви. Если у меня будут с ним неприятности (вернее, и раньше — со сценарием), это будет значить, что они (я имею в виду начальство) окончательно запутались и не в состоянии отличить черное от белого. Сейчас также очень важно (почему я и беспокоюсь о сроках сдачи литер. сценария) не пропустить этого лета. Иначе я теряю год. Еще один год... Это было бы ужасно. Уходят и время, и силы. А сейчас только бы работать и работать. Причем, если взглянуть делово и трезво, я бы успел при соответственном отношении сдать картину в начале следующего года.

А пока надо работать над сценарием. Что я не премину сделать и как можно скорее начну писать.

Еще раз благодарю Вас за письмо. Выздоровливайте скорее. Советовать Вам не нервничать было бы странно, ведь все от Вас зависит. А я по себе знаю, что мы слишком часто не властны над обстоятельствами, портящими нам нервы.

Крепко жму руку, желаю скорого выздоровления и надеюсь на скорую встречу.

Ваш А. Тарковский.

Москва

26 июня 1974 г.

Дорогой Евгений Данилович!
Ради Бога простите замученного и затурканного Андрея за то, что до сих пор не написал Вам.

Несмотря на то, что мы подробно знаем о всех Ваших передвижениях в сфере здоровых — меня это не извигает.

Рад узнать, что Вам лучше. Еще более рад узнать, что Вы в санатории, под Москвой (не на реке ли Истре? хотя нет, кажется, нет, это не там).

По крайней мере отдохнете на Русском Рузском пейзаже.

Во всяком случае, дело прошлое, но Вы нас очень перепугали в последний раз своей болезнью. Постарайтесь вести себя лучше и не убегайте оттуда раньше срока.

У меня все по-старому: делаю правки, пытаюсь доказать, что черное — это черное, а не наоборот. Но, к сожалению, они понимают лишь на уровне первой ступени: $2+2=4$. Если же они видят: $\frac{a^2+b}{x}$, то пугаются

и определяют это, как заумь, непонятную народу. (Ох уж этот народ!)

Сейчас появилась кое-какая надежда сдать картину¹. Слабая надежда.

Я очень устал, и иногда кажется, что самое правильное — бросить все к чертам, уехать в деревню (благо есть, где жить) и писать сценарии для Лапина².

Но пока держусь. В общем, скучная материя.

Обнимаю Вас крепко, желаю скорого выздоровления и покоя.

Ваш Андрей Тарковский.

26 июня 1975 года, четверг
Москва

Дорогой Евгений Данилович!
Большое спасибо Вам за номер «Искусство кино» и за письмо. Очень был тронут. Ваше послание за это лето — первое в нашу глушь.

Я уже 25 дней чувствую себя вполне счастливым. К бумаге не прикасался ни разу, а пора — за мной статья в «Театр» и сценарий для Таллина по Гофмановским вещам³. Понемногу буду впрягаться.

Здесь — сплошные дела. Надо завести материал на постройку сарая для дров и сами дрова, напилить и расколоть их, чтобы успели высохнуть до осени. В доме надо кое-что переделать и починить. Времени не хватает.

Несколько омрачают настроение наблюдения за деревенскими людьми и их жизнью. Постепенно приходишь к убеждению, что только Бунин да Чехов с Достоевским отчасти поняли русского мужика. Какая это темная, животная и инертная масса! Бог с ними со всем!

О кино я постепенно забываю.

Прочел в газете о будущем московском фестивале: какое убожество! Эти имена, это жури!

Милый Евгений Данилович! Передайте, пожалуйста, Ольге⁴, что (в мой адрес) «все в порядке» осталось мною нерасшифрованным. Получила ли она разрешение в «Искусстве» на цитаты в «Ис. кино»?⁵ У вас, кажется, нужна ссылка на то, что это отрывки из книги, готовящейся для «Искусства».

Что Ермаш?⁶ Совершенно обезумел?

Как здоровье Олимпиады Трофимовны?⁷ Как Вы себя чувствуете? Мои дамы что-то не слишком хорошо. Давление! Тяпа буйствует. На днях получил от меня взбучку.

Обнимаю Вас, желаю здоровья и здоровья — все остальное приложится.

Ваш Андрей Тарковский.

Публикация О. Калмыковой
и В. Шмырова
Фото И. Гневашева

¹ «Зеркало».

² Лапин С. Г. — председатель Гостелерадио СССР с 1970 по 1985 год.

³ См. «Гофманиана», «Искусство кино» (№ 8, 1976).

⁴ Суркова О. Е. — киновед, готовившая вместе с А. Тарковским книгу диалогов «Сопоставления» для издательства «Искусство» (издание не состоялось).

⁵ См. А. Тарковский. «О кинообразе», «Искусство кино» (№ 3, 1979).

⁶ Ермаш Ф. Т. — председатель Госкино СССР с 1972 по 1986 год.

⁷ Жена Суркова Е. Д.

нацелен в диафрагму

Предлагаем вашему вниманию любопытный документ под названием «Методические рекомендации к статье 228 УК РСФСР по проведению искусствоведческих экспертиз фотокинотелепродукции». Этот документ разработан несколькими кандидатами искусствоведения, философских и медицинских наук, так что дело серьезное. Прочитайте — и вы узнаете, какими критериями пользуется специальная комиссия, определяющая степень «порнографичности» фильмов, которые гуляют по стране на видеокассетах. Приводим не весь документ, а наиболее интересные отрывки.

В мировой практике выработаны достаточно четкие критерии отличий художественного изображения интимных сторон жизни от порнографии. Важнейшие из этих принципов использует и советская критика, учитывающая требования марксистско-ленинской эстетики.

Главный критерий — с какой целью художник показывает нам то или иное явление жизни, пусть самое сокровенное. Как известно, классическая живопись, скульптура дали нам высокие образцы искусства, воспевающего жизнь, разум, красоту человеческих отношений — через показ обнаженного тела. Подчас показ, находящийся на грани эротики. Вспомним, например, работы Родена... Но художественная задача во всех этих случаях далека от желания вызвать в зрителе примитивные инстинкты. Хотя, конечно, легко допустить, что зритель, эстетически неразвитый, может увидеть в Венере Ми-

лосской или микеланджеловском Давиде нечто «неприличное».

Часто приходится сталкиваться, например, с людьми, которые выражают возмущение «порнографичностью»... балетных спектаклей Большого театра... В практической эстетике и тем более в юриспруденции необходимо руководствоваться не субъективными представлениями о «дозволенном» и «недозволенном», а четкими, научно сформулированными и обоснованными критериями.

Порнографический фильм предполагает прежде всего самоцельное воспроизведение половых отношений — исключительно для возбуждения сексуальных инстинктов зрителей, вне иной художественной задачи. При этом под словами «воспроизведение отношений» нужно понимать не изображение их актерскими средствами, а именно кинематографическую фиксацию реально происходящего полового акта во всех его физиологических подробностях.

Понимание этой границы чрезвычайно важно. Изображение полового акта актерскими средствами широко используется в искусстве, в том числе в советском... Практикуется изображение обнаженной натуры, мужской и женской, — вспомним советские фильмы «Ярославна, королева Франции», «Парад планет», «Детский сад», «Романс о влюбленных» и другие. Во всех этих случаях изображения обнаженной натуры или интимных отношений обусловлены художественной задачей и, разумеется, не носят характер порнографии.

Большинство экспертов справедливо считает, что эротические изображения половой жизни, подчиненные раскрытию характера персонажей и целям социального анализа человеческого бытия — при отражении не только биологических, но также психологических и социальных особенностей, — не относятся к порнографическим. Не относятся также к разряду порнографических фильмы, если они преследуют научные или иные профессиональные цели и демонстрируются в залах соответствующих учреждений для строго определенного контингента лиц.

...Следует отметить, что основными формальными и содержательными (кинематографическими) признаками, характеризующими порнографические фильмы, являются:

1. Автоатрибуция — отнесение фильма его создателями или прокатчиками к категории «х» (порнопродукция).

2. Анонимность создателей фильма, отсутствие списка исполнителей. Использование псевдонимов для обозначения исполнителей и режиссеров.

К содержательным признакам можно отнести самоценность показа сексуальных сцен вне какой-либо художественной задачи:

— основное экранное время уделено показу в натуралистической форме совокупления;

— отсутствие концепции фильма и художественных принципов его построения;

— как правило, отсутствие сюжета, интриг, контекста;

— чисто условная связь отдельных сцен и эпизодов;

— детализированная разработка и преимущественное использование крупного плана и направленного освещения, прямых ракурсов съемки при показе сцен полового акта.

Современный мировой кинематограф, так же как и классическое искусство, часто обращается к проблеме отношения полов. Эта тема — философии, психологии, эстетики, физиологии отношений мужчины и женщины — вышла из-под средневекового догматического запрета во времена Ренессанса и с тех пор находит свое отражение как в классических видах искусства (живопись, скульптура), так и в технических (фотография, кино, телевидение).

Мы не вправе огульно отрицать любые зарубежные произведения, записанные на видеопленку, ведь часто это фильмы, которые повествуют о наиболее актуальных для современного буржуазного общества проблемах: борьба с гангстерством, наркоманией, ростом детской и подростковой преступности. Авторы фильмов убедительно показывают обреченность героев,

раскрывают их бездуховность... Как определенное достоинство этих фильмов можно отметить их часто поучительный финал, в котором разоблачаются и наказываются участники преступлений.

В некоторых комедийно-пародийных фильмах для раскрытия концептуального содержания и эмоциональной окраски художественно оправданно присутствуют отдельные эпизоды эротического характера. Будучи показаны в ярко выраженном пародийно-ироническом, шаржированном ключе, они утрачивают способность к патологическому воздействию. Аналогичные сцены гомосексуального, трансвестистского характера содержатся во многих фильмах («Тутси», «В джазе только девушки», «Чудовище»). Эротические эпизоды в данных фильмах не могут быть проанализированы в отрыве от идейного содержания и критической, разоблачительной сути фильма. Их показ строго подчинен иллюстрации и раскрытию остросоциальной идеи. Они не могут явиться фактором, способствующим формированию нездоровой сексуальности и половых извращений.

...Для детального исследования в экспертной практике при анализе видеокассетной продукции с целью выявления возможного порнографического содержания применяется способ кадрового анализа (используется эффект стоп-кадра) с последующим сопоставлением полученных изображений со сходными по композиции, жанру, сюжету изображениями, относящимися к классическому фонду мировой культуры.

Это сопоставление должно показать, что ни одно из видеоизображений не превышает по мере натуралистической откровенности контрольную группу художественных изображений, куда включены: Лукас Кранах «Серебряный век» («Плоды ревности»), Якопо Пальма Старший «Отдыхающая Венера», Петер Пауль Рубенс «Ваханалия»,

Продолжение на стр. 29





Мэрилин Монро в фильме Б. Уайлдера
«В Джазе только девушки» (1959)



Мэрилин

У этой фотографии есть своя история.
В возрасте 21 года Норма Джин Бэйкер снялась обнаженной для настенного календаря, не подозревая, сколь важным окажется это событие в ее дальнейшей судьбе, а также появилась в главной роли в фильме «Семь женщин в поисках одного мужчины».

Долларов принесла издательству
Мэрилин Монро (получив за серию этих
снимков гонорар в 50 долларов). Однако
шумиха, поднятая блюстителями
нравственности, неожиданно оказалась
хорошей рекламой, и уже в следующем
году на экраны выйдут «Ниagara»
и «Семь женщин в поисках одного мужчины».

в ее голубенькой
на экране в первой своей эпикантеске
«Опасные годы». Вскоре она произведет пластическую
операцию (изменит форму челюсти, чуть «вздернет» кончик
носа) и возьмет псевдоним для работы в кино: девицью
фамилию матери — Монро — и имя Мерилин Миллер.
звезды музыкальной комедии Мерилин Миллер.
В 1952 году разразится скандал: издатели вновь,
пять лет спустя, выпустят пресловутый
календарь, рассчитывая заработать на том
факте, что их безвестная фотомоделль
уже стала популярной кинсактрисой,
расчет был точен: 750 000

и «Джентльмены предпочитают блондинок»
окончательно утвердившие суперзвездный
статус Мерилин Монро.
А. Туркия



за дуэтом



Любовь АРКУС,
критик

В детстве и юности мы — поколение нынешних тридцатилетних — испытывали острый дефицит, дефицит Уважаемых Нами Взрослых. Их было совсем немного, тех, перед кем можно было почтительно преклонить колени, искусство которых заставляло мысль работать на новой орбите. Тех, кому хотелось позвонить, как юному Холдену из «Над пропастью во ржи» Д. Сэлинджера мечталось поговорить по телефону со своими любимыми писателями.

Среди кумиров нашего поколения — скульптор Эрнст Неизвестный, который, к сожалению, в годы застоя был вынужден

покинуть родину. На «Центрнаучфильме» сценарист Л. Гуревич и режиссер Г. Чертов начали работу над лентой «Кентавр» об Э. Неизвестном. Снимают о нем документальную картину и на «Мосфильме» — ее названием стала строка из Ю. Рышленкова: «В ответе ль зрячий за слепца...». Над фильмом работают В. Бондарев, В. Юсов, С. Папаян.

Корреспондент молодежной редакции «Советского экрана» Любовь Аркус, побывав в Нью-Йорке, встретила с Э. Неизвестным — перед вами фрагмент ее беседы с этим выдающимся деятелем мировой культуры. А также отрывок из книги Э. Неизвестного «Лик — лицо — личина», любезно предоставленный им для публикации.

— Какие события в вашей творческой жизни вы можете считать сейчас главными?

— Три главных проекта: статуя «Либерти», «Древо жизни» и памятник жертвам сталинизма. Статуя «Либерти» будет установлена на Тайване. Почему Тайвань? Здесь важны время и пространство, потому что перед лицом XXI века мы видим, как третий мир (скажем, Тайвань, Корея) начинает быть не только географическим понятием, он играет все большую экономическую, политическую и спиритуальную роль.

Второй проект — «Древо жизни». Я не могу о нем рассказывать, это необходимо видеть. Как мог, написал в своей книге «Говорит Эрнст Неизвестный» (увы, название случайно, придумано не мной). Над проектом я работаю 27 лет, это — главное дело моей жизни. Для сооружения «Древа жизни», посвященного двухтысячному году человеческой цивилизации, создана специальная организация. Я ее президент; в оргдиректорат входят Артур Миллер, Солсбери, Костакис, Уидней и другие. Организация не коммерческая, не доходная, в ней работают бесплатно.

И, наконец, проект памятника жертвам сталинизма, над которым я начал работать еще в России, в пятидесятые годы.

Продолжаю дантовский цикл. Закончил с Сэмюэлем Беккетом книгу, которая называется «Концепция и изображение». В ней 100 моих иллюстраций к его произведениям. В Стокгольме открылся мой музей «Древо жизни». Готовится огромная выставка в Нью-Йорке, на которой будет представлено 70 моих скульптур. Закончен памятник моему другу Андрею Тарковскому, который пока находится здесь, но должен быть установлен в Париже, на кладбище, где Тарковский похоронен.

— Какой у вас здесь круг общения? Какое общение для вас предпочтительнее — с американцами или русскими эмигрантами?

— Дело в том, что я очень замкнут. Вот говорят о замкнутости Солженицына, но я более замкнут, и дело тут не в моем характере, а в специфике труда. Скульптор — это не только художник, но и рабочий, организатор производства, материала, места. На это уходит огромное количество времени. Кроме того, я организовал свою маленькую литейную фабрику для небольших вещей, потому что отливка здесь очень дорога.

Всем известно, что я не социальная персона, я почти нигде не появляюсь. Нет времени. Не выхожу из мастерской месяцами. Сейчас у меня многое изменилось — в связи с бедой в Армении. Надо было выступать по телевидению, помогать собирать деньги.

— У вас здесь есть друзья?

— Ну, что значит друзья. Друзья — те, с кем я связан работой. Вот я перечислил вам директоров «Древа жизни», это мои друзья, единомышленники.

— Есть отличие от того образа жизни, который был в Советском Союзе?

— Давайте приведем такой образ.

Допустим, ты находишься в реке, она мелководна и течет медленно; тебя течение не захватывает, и даже если ты выпал в осадок, все равно можно отсидеться на камне или даже в тюрьме. Здесь отсидеться невозможно. Здесь прыгнул с океанского лайнера в воду и должен махать руками, чтобы плыть.

— Когда вы это поняли, вам не стало жутковато?

— Не стало, потому что я всю жизнь жил так же в России. Десятилетиями работал с утра до ночи, по 18 часов в сутки, спал в своей студии. В этом смысле для меня ничего не изменилось. Для тех людей, которые думают, что есть отпуск, можно ответить словами Киплинга: «И отпуска нет на войне солдату».

— Что вы думаете о том, что происходит сейчас в России?

— Я думаю, существует глобальная проблема — геополитическая, скажем так. И существует масса других вопросов: экономических и культурных. С позиции деятеля культуры я приветствую то, что происходит в России. Это раскрепостило моих друзей, которые могут сейчас работать. И я могу их видеть! Так, например, сейчас здесь выставилась группа «Новый авангард», неформальным лидером которой я когда-то являлся.

— А вникать в политические перспективы вы не хотите?

— Я хотел бы надеяться... Есть такая книжка Роберта Винера «Кибернетика и общество», где общество сравнивается с человеческим организмом или кибернетической машиной: должна присутствовать прямая и обратная связь. Прямая связь — это команда, обратная связь — это выяснение ситуации, в которой исполняются решения. В России была разрушена обратная связь, то есть команда давалась, но информация об исполнении не поступала. Согласен с тем, что перед перестройкой должна быть гласность, потому что единственная форма обратной связи — выяснение реальной ситуации.

— Эрнст, я знаю, что сначала вы оказались в Европе, а потом уже в США. Как это произошло?

— Да, сначала я получил австрийский паспорт. Затем по приглашению швейцарского телевидения, которое делало фильм обо мне, приехал в Швейцарию. Потом появился Слава Ростропович, предложил мне сделать бюст Шостаковича для Кеннеди-центра. Я приехал в Америку. Мне Америка понравилась, я здесь остался. Америка знала мою биографию по интересующим ее и понятным ей вехам: что я был солдатом, десантником, был награжден; потом — романтическую историю про мою ссору с Хрущевым. Меня воспринимали не как скульптора, а как диссидента. Журналисты с удовольствием брали у меня интервью о моей жизни, но никому не было дела до моей художественной практики. Я не считал себя диссидентом и до сих пор не считаю. Я отстаивал свое художественное достоинство и воевал за свободу самовыражения. Я не был материалистом, и потому мое мировоззрение входило в противоречие с материалистической

концепцией марксизма. Я ни во что не вмешивался, считая религию своим частным делом. Однако, с другой стороны, терпимости не было. Я отстаивал не только свое право на творчество, но и право, достоинство любого художника. Эта сторона моей жизни в России очень интересовала журналистов. Но подобная слава мне мешала. В определенном смысле это мешало и Солженицыну, хотя он в отличие от меня в какой-то степени является политическим деятелем. Мне нужно было, чтобы люди имели дело с моим творчеством, а не с моей биографией, моими убеждениями. В Европе мне было проще, там меня знали как художника. Почему я остался в Америке? Дело в том, что существует такое понятие — пространство... Это важно, об этом мы говорили с Андреем Тарковским. Пространство — это категория спиритуальная. Когда я почувствовал это пространство — от Аляски до Нью-Йорка, я понял, что мне здесь легче будет работать.

— А пространство от Бреста до Владивостока?

— Это тоже было пространство, адекватное моему ощущению, и здесь я почувствовал аналогию. Что я имею в виду, говоря о пространстве? Сартр написал статью обо мне и о Тарковском, где в принципе отдал нам должное. А я с ним поссорился, назвал его «французиком из Бордо», и знаете, почему? Сартр при всем его таланте не обладал понятием спиритуального пространства. Ему мои монументальные замыслы казались не адекватными моей экзистенциальной сути; ему было достаточно моих маленьких вещей. В чем здесь дело? Пространство Европы насыщено раствором искусства настолько, что европейцам не хочется строить что-либо выходящее за уровень психологии их пространства. Это европейский интеллектуальный шовинизм. Кроме того, жители Европы напуганы монументальными притязаниями тоталитарных государств: сталинизма, итальянского фашизма и немецкого национал-социализма. Это историческая ошибка и узость европейского центропулизма. Это то же, что обвинять Бетховена или Ницше в том, что их использовал Гитлер.

Художник — он же Гулливер. Настоящий художник всегда оперирует не будничным, а поэтическим масштабом. Европа, к сожалению, оперирует повседневным масштабом — соразмерным не душе человека, а человеческому телу. Американцев понятие грандиозного не смущает, так же как и русских. Кроме того, в Америке существует то, что могло бы существовать и в России, при нормальном развитии, — синтез, интеграция культур, то, что меня интересует. Американская духовная жизнь интегрирует в себе различные элементы негритянской культуры, мексиканской, русской, европейской. Пока еще это варево не сложилось в конкретный стиль, но есть предчувствие стиля...

Нью-Йорк, Манхэттен,
Канал-стрит, студия Эрнста
Неизвестного — «Ernest' studio»

Эрнст
Неизвестный
«Хи...»
Гул...

ЗВЕСТНЫЙ:

ДОЖНИК-
ЭТО
ЛИВЕР*

ЛИК
ЛИЦО
ЛИЧИНА

Эрнст НЕИЗВЕСТНЫЙ,
художник, скульптор



рукописи
не сгорают

Нас трое: некто, я и все.

Я родился в Египте. Это я открыл Северный полюс. Я плохо помню, как строил пирамиды Мексики и Египта, хотя сухой и горячий песок пустыни до сих пор несмываем на моих губах.

Вырубленный мной для Александра Македонского, который тоже я, Пергамский фриз свеж в моей памяти. Пронзительно белел мрамор, из которого властно и упруго, как дельфины из моря, вырывалась напряженная плоть скульптур. Напряженная моим духом. Она взрывала упрямый камень. Множество рабов, исполнявших мою волю, казались нелепыми и чуть живыми среди яростных и нестерпимо белых титанов. Рабские влажные мослы и ребра, тонкие сухожилия и мышцы, черневшие под ультрамаринным, светящимся небом, казались вялыми.

Боги специально недовылепили человека, чтобы я, я в мраморе мог довершить.

В детстве у меня была тайная страсть. Я часами смотрел на калейдоскоп намерзших на окно снежинок или ритмичный ток дождя. Надо было только не мигать и сосредоточиться, и тогда возникали живые картины.

Персонажи из библиотечки «Жизнь замечательных людей» возникали передо мной. Я персонифицировал себя с ними: то я был Руалем Амундсеном, то Васко да Гама, то Пастером, вместе с Парацельсом сидел в темнице, страдал, сжигаемый в костре, как Джордано Бруно, мучился угрызениями Галилео Галилея. Проходил путь Линкольна и Спартака, освобождал рабов. Вместе с Дарвином совершал радостное путешествие на корабле «Бигль».

Я видел множество стран, материков и бывал даже на других планетах. Я охотился на мамонтов и добывал огонь. Таинственные, мифологические знаки теософов возникали, переплетаясь с египетскими иероглифами, арабским и древнееврейским шрифтами.

Особенно увлекательными были путешествия в страну пчел, где путеводителем мне была книга Фабера «Жизнь пчел», а также в термитники и организованные до отвращения иерархии муравьев. Став маленьким, как Гулливер, я проникал внутрь человека. Многокрасочные анатомические чертежи моего отца-хирурга помогли мне ориентироваться в сложнейшем храме человеческого тела. Внутри все светилось нестерпимо ярким, как бы я сейчас сказал, люминесцентным светом. Музыкально ритмичная циркуляция крови, воздушная кинетика легких, могучая пульсация светозарного титана сердца, мудрый и изощренный лабиринт кишечника, все подвижное, сияющее, музыкальное, фантастически многообразное человеческое устройство ошеломило меня и запомнилось навсегда.

Мои главные проекты: Площадь Мысли с головной-планетарием и мозгом-космосом, гигантомахия с ее бароккальным бионическим ритмом, Древо Жизни в форме разъятого сердца — есть попытки восстановить мои детские впечатления о Вселенной человеческого тела.

Постепенно я добился того, что мне необязательно надо было смотреть на повторяемость дождя или снежного орнамента. Достаточно было сосредоточиться, устоять в одну точку, и через некоторое время я начинал видеть, слышать и обонять проецируемые мной картины. Эту способность я сохранил и сейчас. Очень часто в больших компаниях я остро чувствую потребность увидеть что-нибудь из своего кино. Из-за этого меня обвиняют в невнимательности или высокомерии. В школе же меня обвиняли в тупости и даже ненормаль-

ности, хотя учился я хорошо. Но мне очень трудно было сосредоточиться, если педагог был нуден или предмет меня не интересовал. Я уходил, уходил из этого скучного класса, и иногда меня приводили в чувство, не понимая, что со мной: сидит с вытаращенными глазами — и не спит, но ничего не слышит, даже звонка на перемену. «Дикошарый»* тогда называли меня.

Я не знал, кем я хочу быть. Великим путешественником, великим врачом или химиком, возможно, великим художником. Сколько себя помню, я рисовал и лепил. Но в школьном детстве подвиги науки и путешествия больше всего привлекали меня.

Быть великим для меня не значило быть знаменитым, богатым, властвовать над людьми. Нет, наоборот. Опыт великих людей и мучеников науки говорил о подвигах, трагедиях, жертвах, но не о внешних жизненных успехах.

Итак, я хотел во что бы то ни стало быть великим. Эта мысль не давала мне покоя. Я закалял волю, загоняя себя в темные и страшные комнаты; прыгал с заборов и крыш, чтобы проверить, смел ли я; побрил голову и поливал ее ледяной уральской водой, чтобы приучить себя выдерживать пытки, в результате чего получил воспаление височного нерва и долго ходил с перекошенной мордой.

Дал себе слово никогда не врать и протестовать против лжи. И это роковое решение довело меня до нервного стресса из-за легкомыслия взрослых, привыкших врать по пустякам и не придававших этому никакого значения.

Именно в этот период я впервые почувствовал вздорность, условность и фальшь человеческих взаимоотношений, в основном построенных на лжи и умолчании. В общем, я изводил себя. Даже в трамвай не садился нормально. Я давал ему отъехать, а потом мчался за ним: догоню — буду великим, не догоню — не буду. И все во имя взрослого будущего, к которому я готовился и которое постоянно занимало мое воображение. Увы, я не был беспечным мальчиком. В тех фрагментах моего фильма, который я посвящал своему будущему, я многое провидел. Те же события, те же места, мной были встречены уже знакомые мне люди. Но в моем мальчишеском кино будущее виделось грозным, ярким, значительным. В реальной же жизни, став настоящим, превратилось в пошлую карикатуру.

В Древнем Риме за телом умершего императора следовал паяц в маске, пародийно имитировавший манеры покойного. Это была личина лица. Моя реальная жизнь похожа на провиненную мной в юности — как паяц на мертвого императора. Мистерия превратилась в фарс. Сейчас я у окна, но с другой стороны, и мой большой, много раз сломанный нос расплюсчен о стекло. Оттуда, расплюсчав свой стройный носик, выглядываю я, маленький и чрезвычайно умный, и зовут меня Эрик. Почему меня назвали Эрик? Мама пела: «Эрик — светлоокий, Дании король». Может быть, она тайно была влюблена в давным-давно умершего датского короля. Эрик с сожалением смотрит на Эрнста. Эрик стал Эрнстом, когда повзрослел.

Окружающим имя Эрик казалось несерьезным и чересчур детским. Итак, Эрик с сожалением смотрит на Эрнста, а Эрнст на Эрика — с уважением и грустью. Все, что может Эрнст сказать Эрику: «Поверь мне. Я остался таким же, каким был. Я люблю все то же, что и ты. Те же книги, тех же героев. Но жизнь, оказалось, не соответствует нашим представлениям. В ней нет места героическому. Я не изменил тебе, Эрик, хотя во мне ты можешь не узнать себя взрослого. Да и я, когда смотрю в зеркало, не узнаю себя. И дело не в том, что моя шея высохла и стала немного короче, мне на войне вышибли межпозвоночные диски, и оказалось, что мою гордую голову я носил не на плечах,

* «Шары» — глаза



Д. Шостакович



Эрнст Неизвестный в своей студии в Нью-Йорке



«Битва титанов»



Статуя «Либерти»

а на зад. Зад через позвоночник потянул череп вниз, вдавив деформированную башку в плечи. Ничего, что мне неоднократно поворачивали ударами нос, справа налево и слева направо. И отсутствие нескольких ребер скособочило меня, и весь мой облик порядочно измят, ты ведь знаешь, Эрик, что я к этому и даже к худшему был готов.

Самое худшее, что я поглупел, поглупел до неузнаваемости, и это наложило печать на мое лицо, превратив его в личину.

Да, ты, мальчик, был гораздо умнее меня. Что такое наш взрослый опыт?

Это целенаправленное поглупение, это измена реальности, когда несущественное, неинтересное, дробное, но нужное для того, чтобы выжить в стаде таких же, как ты, взрослых кретин, знание заслоняет мудрость юности, которая нам, взрослым придуркам, кажется наивной и смешной.

*Ночью играли сказки
Между супов и кастрюль,
В липкой оконной замазке
Мазали дымчатый тюль.
Музыкой, светом и тенью,
Отблеском солнца и дня,
Искрами привидений
Наполнилась наша кухня.*

Эти стихи были написаны тобой около 9 лет.

Дня — кухня — странная рифма. Не обижайся на меня, это плохие стихи, но ведь ты никогда и не собирался стать поэтом. Из большой кухни повседневности не так-то легко улететь. И поверь мне, что я делал и делаю все, чтобы не превратиться в скучного, взрослого, умного дядю.

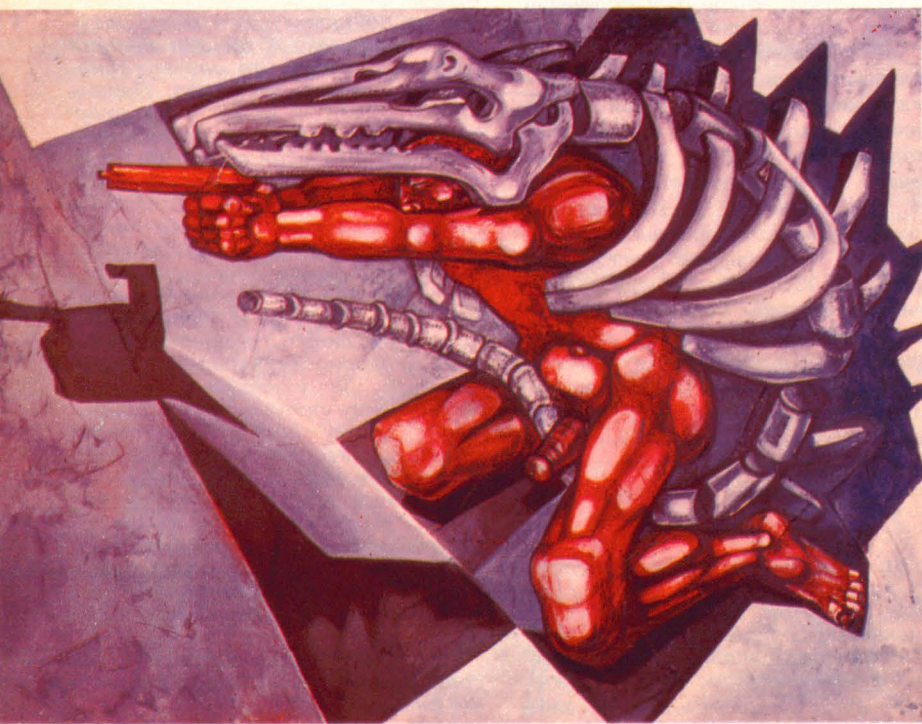
Я бежал от повседневности, я бежал от взрослой осторожности, через дом, школу, болезни, фронт, ранения, голод, успех, через ложь и правду, через города и страны. Сейчас бегу через Америку. Бегу к себе, то есть к тебе, Эрик. Но кухня, которая дышит своими наставлениями, она еще не догнала, но уже огрubiла, опростила меня. Видишь, какая надета на меня морда. В кино, которое я хочу показать тебе, ворвется шамство жизни. Прости меня. Давай посмотрим наше кино с двух сторон одного окна. Пусть одновременно две пленки крутит полупьяный механик — время, и не важно, что многое не всем будет понятно и интересно, а многим покажется плоско и пошло. Мы же, Эрик и Эрнст, разберемся. В Америке множество монстров, сонм масок из современных страшных и забавных сказок. Имена и образы этих существ стали символами.

Сонм смелых мышат, лягушат, котят, зайчат и ежат, тебе знакомых по сказкам дедушки Римуса. Полчища гномов и других фантастических милых существ, рожденных Диснеем. Гномы и великаны, машины и человечки, гибриды, современные дон-кихоты и супермены, защищающие людей и друг друга от трогательных в своем гротескном безобразии дракул, франкенштейнов и других злодеев. Мифотворчество, переплетенное с коммерцией. Я люблю эти существа, я готов защищать их от интеллигентского, импотентного снобизма, кривящего свои синие губы в не-

плодотворном скепсисе. О, как я жалею, что ты, Эрик, не мог увидеть их. Они бы порадовали тебя, как здесь они развлекают детей и меня. Но сейчас я думаю о других монстрах — монстрах скуки, с которыми меня столкнула судьба. Которые обкрадывали тебя в детстве и, продолжая бандитствовать, украли у тебя жизнь, украли нормальное дыхание. Кто они? Роковые злодеи? Нет. Фанатики революции? Нет. Кто же они? Они — выросшие до гигантских размеров обыватели. Я припоминаю их обычные рашки, их слюнявые рты, их потасканные, бесцветные, пустые глазки. Я представляю их кривые ножки в импортных носочках, их крестьянскую торчащую пуповину на откормленных животах, их ленивые руки, их складки на шее, их толстые уши неблагородных существ. Это нелепые сморчки природы. Это бастарды времени, которых потаскуха-история подобрала с помойки. Только благодаря невиданным обстоятельствам, когда любое человеческое качество — гладкая кожа, или быстрота ума, или блеск глаз, или талант, любой талант: прекрасно поставленный голос или умение рисовать, ораторское или политическое дарование и даже веселая хитрость, — все стало отвратительно в самоорганизующейся машинной системе. И полезли эти уродцы из унитаза, со всех помоек страны. Поползли эти глисты-пожиратели. Эти толстаязые, которые не могут выговорить ни одного слова нормально.

Кто они, эти люди? На каком языке говорят? На крестьянском? Нет. На языке рабочих? Нет! На интеллигентском? Нет! Это язык рвани, которая после революции добежала до города, а в город еще не была приглашена и допущена и потом прокралась во времена термидора. Это пивная пена.

Вот кто они. Но им следует отдать должное. Они по-своему и для себя



«Террорист»



«Апокалипсис XX века»

неглупы. У них есть голова. Им голова дана для того, чтобы ею есть. Все многообразие живой жизни они свели к простейшему: «чтобы ели бы, да пили бы, да спали бы, да срали бы, да больше бы не делали ни-че-го».

Но «ничего» не дается даром, и им пришлось поработать: убивать, запрещать, не пущать. Они отняли все у всех. Они отняли жизнь у миллионов, фантазию у детей. Они изнасиловали и опустошили богатейшую страну, растлили и опозорили умный народ. Они пытаются насилловать весь мир. Ради каких идеалов? Ради каких подвигов? Может, ради утопического мирового коммунизма? Чувшь! Вот уж во что они меньше всех на земле верят. А тех, кто верил, они давно упрятали, чтобы те своим романтическим вздором не мешали им жевать. Так, может быть, ради своих жен или матерей и отцов? Нет! Когда надо было, они от них с легкостью откачивались и сажали в тюрьмы. Может, ради избалованных дочек и развратных сынков, ради будущего внуков? Нет! Они знают, что после их смерти будущее их помета весьма сомнительно.

Что же, просто из животного инстинкта самосохранения и материального благополучия? Да! Из всех качеств у них до предела развито чувство биологического самосохранения и жевательный и хватательный рефлекс. Да! Они взяли себе жратву. Да, они взяли себе штаны, машины и дачи, куда поместили свои сплюснутые от сидения в креслах зады. Они ходят по трупам просто ради сохранения своих геморроев и мещанских соблазнов. Власть им нужна не для того, чтобы что-либо свершить, а для того, чтобы есть, спать. И если заглянуть в их нутро, то там в пустоте сидит крыса, выращенная до размеров слона.

Это-то и дает им силу насилловать людей, природу и верить в то, что они смогут изнасиловать весь мир.

Ленина звали Ильич. Сталина — Хозяин. Хрущева — Никита. А Леонида Ильича в народе зовут Ленька. Более пренебрежительно назвать никак нельзя. Потому что «Ильич» в народе было почтенное прозвище. Так зовут стариков. «Хозяин» — слово грозное и отчужденное. «Никита» — панибратское, но вместе с тем с долей симпатии. Ленька? Кто такой Ленька? Ленька — рвань у пивной. Брежнев, маршал, генсек, хозяин президиума, — а всего только Ленька. В дурацких цацках-орденах, бедный, потный, косноязычный Ленька — символ ужаса и деградации многострадальной страны.

Он, как и его сотоварищи, недостойны суда, они не создатели системы, они охранители ее. Тупые тюремщики, сами сидящие в клетке. Их надо просто лишить власти, и они, как все прежние булганины, кириленики, шелесты, шелестины, тут же станут теми, кто они есть в действительности, — бездарными, эгоистическими стариками, с которыми не будут разговаривать внуки, с которыми не будут водиться во дворе даже мужики, играющие в «кости». Настолько они неинтересны. Самое лучшее, на что они могут надеяться, — что добрые пьяницы, стоящие у пивной, забывшие их величие, крикнут: «Эй, ты, Суслов, в рот нехороший, да подай же Лене кружку пива! Видишь, у него уже с бровей сопли капаят. На-а, опохмелись внеочередь, Ленька!»

Я совершил множество подвигов, но без моего участия выросло и распространилось несколько восхитительных религий. Я создал ряд величественных и изящных теорий о макро- и микрокосмосе, не до конца, но всегда оригинально-противоречиво, но всегда верно я объяснил природу человека, Вселенной и Бога. Изобрел и сконструировал множество полезных и прекрасных ма-

шин. Спасал людей от заблуждений, забот и болезней. Спроецировал и построил для них великолепные города, которые украсил необузданно-страстными и гармонично-изысканными, нежными изображениями. Словом, совершил столько всего возвышенного и нужного, что на перечисление только небольшой части моих трудов понадобилось бы в миллиарды миллиардов больше бумаги, чем на многовековую отчетность всех бюрократов Вселенной.

И после того, как я рисковал жизнью во имя добра, красоты, не жалел себя во имя любви, немилосердная судьба бросила меня в XX век, провела меня по скучной равнине жизни, не оставив ничего, кроме как писать эту жалкую книжонку о жалкой жизни, в жалкое время вспоминать и разбираться в дерьме — мой сегодняшний долг. Я стал дегустатором отбросов. «Жизнь в говне» — законное название этой книги. Но, не желая обидеть считающих, что мы живем во времена больших свершений и что уже в наших силах все превратить в ничего, я было назвал свои записки «Великое ничего», но осторожность напомнила, что слово «великое» даже в ироническом смысле, даже по отношению к НИЧЕМУ оскорбительно и вредно для людей, больных язвой желудка, геморроем, повышенной интеллектуальностью, воспалением почек и печени, склерозом, снобизмом, запором, двузначной логикой, хорошим вкусом. Я вспоминал и вспоминал, кого я мог обидеть — выстраивал бесконечный математический ряд, — и я понял, что обижаю всех. И в сердцах обозвал свой графоманский труд «Неправдоподобная правда», не потому что правда так увлекательна, интересна, что ее можно назвать неправдоподобной, наоборот, сегодня правда так скучна, так жалка, так сера, что ЭТО кажется неправдоподобным. А в ответе за все я. Казните меня! Казните!

Газетное сообщение. Скульптор Эрнст Неизвестный, желая покончить самоубийством, выстрелил себе в правый висок. Пуля, пройдя через голову, не повредила ни мозга, ни тканей. Жизнь скульптора вне опасности. На вопросы корреспондентов, что побудило его сделать это, он ответил: «Я ставил эксперимент». И это была правда. 1975—1980 гг.

Москва — Нью-Йорк



Э. Неизвестный, 1960-е годы

Фото В. Бондарева

на рынок!

«Всю недолгую жизнь выламывался из своего генетического кода, тошнило от дома с персидскими коврами и волнистыми попугайчиками, от деда-гулаговца, вскормленного в спецраспределителях, от бабки, которая «свято верит в победу коммунизма»... («СЭ», 1988, № 21).

Те, кто видел фильм Г. Гаврилова «Исповедь. Хроника отчуждения», сразу поймут, что речь идет именно о нем. Молодежная редакция «СЭ» обратила внимание на эту документально-публицистическую ленту, рассказывающую о трагической судьбе юноши-наркомана, еще в период ее создания (№ 13, 1988), затем публиковала материалы дискуссии о фильме, состоявшейся в Центральном Доме кинематографистов (№ 23, 1988). И вот однажды в редакцию пришла Н. Шубникова — один из персонажей фильма. Состоялся довольно необычный разговор, в котором приняли участие критики Алексей Ерохин (непосредственным поводом для разговора стала процитированная выше фраза из его статьи) и Андрей Дементьев. Нам показалось интересным опубликовать их беседу.

Н. Ш. Я очень благодарна Гаврилову, потому что фильм, можно сказать, спас мне сына. Алеша был в ужасном состоянии, в общем, самый махровый наркоман, а Гаврилов его два года пестовал, вытягивал, увлек работой. Алеша уже

«Я ТЕБЯ СДАМ В КаГЭБЭ!»

Разговор с персонажем

больше года не колется, ведет совершенно правильный образ жизни, держится за работу. Я еще Гаврилову за то благодарна, что он познакомил Алешу с Анютой — теперешней женой. Это очень хорошая девочка, у них действительно получилась настоящая семья, которая показана в фильме.

Фильм очень нужный, может быть, он заставит задуматься многих. Но я не понимаю, для чего нужно было трогать моих родителей. Конъюнктура это: что дед был замначальника ГУЛАГа. Ведь не в этом дело.

Сколько Алеша жил с моими родителями? Он родился — мы жили отдельно. В два года мы уехали в Пакистан. Когда приехали, ему было шесть лет, мы опять жили отдельно. А когда Алеше было десять лет, дедушка умер. О каких генах можно говорить?

Почему генерала, который умер одиннадцать лет назад, который прожил честнейшую жизнь... Папа был очень ответственный человек, очень дисциплинированный. Если бы все было такими, как папа, да не такие, а вполчину, — мы бы уже жили при коммунизме. Он проработал в органах тридцать три года, четыре года был замначальника ГУЛАГа во время войны, его не пу-

скали на фронт, потому что они делали боеприпасы. Он награжден тринадцатью правительственными наградами. Так что же, получается теперь так, если не был репрессирован, значит, подлец?

А. Е. Нигде этого не говорится. Н. Ш. Не говорится, но ведь подразумевается! И почему-то все, что сказал Алеша, принято на веру совершенно. Наркоман, человек с больной психикой, на учете в психдиспансере, с шизофренией — и все, что он сказал, принято на веру.

Алеша говорит, что бабка никогда не работала. Как в фильме можно было это помещать, если это не конъюнктура, — мама работала с 14 лет. А он зол был на бабушку, потому что она его тунядства принять не могла. Парень кончил десятый класс и не хочет работать — это противоречило всем устоям нашей семьи. Да, папа был генерал, имел машину служебную, но у нас никогда не было ни личной машины, ни дачи. Вы пишите: персидские ковры. Мы даже не знаем, что такое персидские ковры. У нас два ковра, купленные на трудовые деньги. И попугайчики тоже — такая тенденциозность: жил в персидских коврах и попугайчиках. Да, у нас был попугай. Разве иметь попугая — это криминал? Почему все, что касается моих родителей, представлено в таком свете? Да, папа очень любил животных, и кошка у нас была... Ну почему нужно было показать крупным планом кладбище и портрет генерала? Как будто в этом дело. Вы отвлекаете. Теперь получается, что никакой веры ни у кого нет.

Вот у нас у дочки четверо детей сейчас растут, тоже все воспитываем: скажи «пожалуйста», да поздоровайся, да не плюй, не пачкай, да место уступи в автобусе, бабушке оставь что-то там вкусненькое... И после этого ребенок возьмет

«Советский экран» и прочтет: бабка орала: «Я тебя сдам в КаГЭБЭ!» Никакое «КаГЭБЭ» мама не орала, она вообще не орет, она старая. Бабка. Что значит — бабка? У нас — бабуля... Да, мама возмущалась Алешей, когда он не работал, когда приходил пьяный. Но как же можно было не возмущаться?

А. Д. А вы не знаете, чья все-таки была эта книга — «Архипелаг ГУЛАГ», которую Алеша нашел спрятанной на полке?

Н. Ш. У нас не было этой книги! Я вам на чем угодно поклянусь: не было у нас этой книги, не было.

А. Д. Значит, Алеша просто наврал?

Н. Ш. Наврал. Наврал. Не было у нас этой книги.

А. Е. Скажите, а где сейчас Алеша работает?

Н. Ш. А он работает там, где они живут. На даче у Анюты, сторожем. Сейчас у него появилась какая-то ответственность, другой человек стал.

А. Е. Вот вы говорите, что фильм спас вам сына, это, по-моему, самое главное. Что же касается фразы из моей статьи, которая вас задела, — в ней нет ни одного слова, которого бы не было в фильме. Никакого домьсла.

Н. Ш. Персидских ковров там не было.

А. Е. Персидские ковры, волнистые попугайчики, «я тебя сдам

в КаГЭБ» — все там звучало. Другое дело, что в фильме есть определенная, видимо, нетактичность со стороны режиссера: нужно было сделать только одну вещь — опустить фамилии. Фамилию Алеши и фамилию на надгробии. Поскольку любая болезнь (а наркомания — это болезнь) — интимное дело, сокровенное, нужна была анонимность.

Вы воспринимаете увиденное как свою личную жизнь, а ведь для зрителя это вовсе не конкретный человек, а нечто совсем иное — персонаж документального фильма. По ходу картины я думаю не о каком-то персонально человеке, а о том образе, который есть на экране. Пусть получается образ

даже не вполне достоверный, как выясняется.

Н. Ш. Вот подогнанный факт: говорится о персидских коврах и попугайчиках в детстве, а снимали-то сейчас у меня в квартире.

А. Е. Видите ли, создание документального образа — вещь довольно тонкая. Там же не утверждается, что это, мол, и есть та самая квартира. Алеша вспоминает, сидя в нынешней квартире, камера идет по интерьеру — и создается некий ассоциативный образ. Это же не протокол обыска, а произведение искусства.

Н. Ш. Нет, это документальный фильм, и он должен соответствовать документам.

А. Д. Но это документ души Але-

ши, того, что он думает в этот момент, как себя оценивает, как осмысливает жизнь.

А. Е. Плюс еще восприятие режиссера и оператора... Не просто реальность, а художественная реальность, переосмысленная, воспринятая под каким-то углом зрения.

А. Д. О подтасовках здесь не может быть речи: мы знакомимся с живым человеком, который может в чем-то и ошибаться. Фильм — документ его состояния в течение двух лет, пока за ним шло кинонаблюдение. Безусловно, там есть драматургия, привнесенная режиссером. Но построена она на документальном материале — высказываниях самого Алеши. Да, Алеша выстраивал какую-то цепочку, которая, как он считал, привела его к тогдашнему состоянию. У других людей, и у вас в том числе, может быть свое мнение по этому поводу, а вот у него в тот момент было такое мнение о своей жизни. Он думал, что вот предки у него такие-то, вот он сейчас в таком состоянии и что это как-то связано. И такой контекст имеет право на существование, потому что дед ведь и вправду был замначальника ГУЛАГа. Был он хороший человек, честный и так далее, но Алеше казалось в тот момент, что для него самого имеет существенное значение не столько это...

А. Е. И мы, естественно, принимаем слова персонажа на веру полностью. Есть такое понятие: правда образа.

Н. Ш. Говорит наркоман, охаивает свою семью, и у вас не возникает сомнения, что он может и врать?

А. Е. Вы понимаете, если бы, допустим, я был следователем, а он подследственным и давал мне показания... Но у меня другая работа. На экране образ человека, и я не могу у него спросить: «Слушай, а может быть, ты тут что-то напутал?» Срабатывает эффект воздействия вещи, эффект восприятия фильма.

А. Д. Очень многие воспринимают этот аспект фильма гораздо резче. Было обсуждение «Исповеди...» в Союзе кинематографистов — делали упор именно на этой генетической связи...

А. Е. И речь идет уже не просто о конкретных живых людях — о вас, вашем сыне, вашем отце. Обычный для искусства момент, конечно, вам немножко дико это на себе испытывать, поскольку вы оказались персонажем фильма и сами по себе уже как бы и не человек, а прототип. Алеша сейчас совсем иной, допустим, ваша мама иная, ваш отец был иным, но все вы уже стали системой образов, которая существует в фильме. Это как-то отстоит в душе, и вы уже спокойнее будете воспринимать...

Н. Ш. Нет, я это спокойно никогда не буду воспринимать. Вообще какая-то глупость: если четыре года дед был замначальника ГУЛАГа, то от этого у Алеши гены, что он стал наркоманом? Мой папа вообще в рот спиртного не брал.

А. Е. Ну, не так буквально. Не в медицинском же смысле, не в сугубо биологическом. «Я бегу от этих ген всю свою жизнь», — говорит Алеша в фильме, имея в виду свой социальный генезис. У нашего общества в целом тяжелая наследственность — об этом и шла речь в той моей статье.

А. Д. Понимаете, сам по себе тот факт, что человек работал тридцать три года в органах, — для многих один этот факт говорит о том, что он не мог быть честнейшим человеком. Если человек работал столько лет в органах, выжил и существовал благополучно по сравнению с миллионами посаженных и замученных, то...

Н. Ш. Ну, давайте упраздним МВД, госбезопасность — можно без них обойтись?

А. Е. Речь о той бесчеловечной политике...

А. Д. ...которая ставила людей в такие ситуации, когда трудно было сохранить и честь, и все что угодно человеческое. Поэтому сложно судить сейчас, конечно... о его честности.

Н. Ш. На «Мосфильме» проверяли. Я пришла и говорю, чтобы кладбище ликвидировали, вырезали эти кадры. Редактор послала запрос в министерство и получила ответ.

А. Д. И какого рода ответ?

Н. Ш. Ну, ответ такой, что он был порядочным человеком.

А. Е. Но его никто и не называл человеком непорядочным.

А. Д. И, вероятно, по службе он замечаний не имел... Но само по себе место достаточно себя скомпрометировало в глазах общества. Что было, то было, и это как-то внутренне переживается и может привести к самым неожиданным последствиям. Возможно, Алеша тоже об этом думал серьезно...

Н. Ш. Серьезно он долгое время не думал, по-моему, сейчас только начинает, когда сняли фильм. Фильм сильный, ничего не скажешь, но Алеша вознесен на такой пьедестал, ему приписываются такие мысли... Если мозги варят, то нечего на гены валить.

А. Д. Но, согласитесь, голова, мозги — они тоже имеют свое происхождение, которого человек, может быть, даже и не осознает. В Доме кинематографистов была премьера хорошего фильма о наркоманах — «Игла», и режиссера картины Рашида Нугманова спросили из зала: как вы думаете, какие масштабы имеет наркомания сегодня в нашей стране? И он дал совершенно ошеломляющий на первый взгляд ответ: у нас в стране 90 процентов населения — наркоманы. Потом разъяснил, что наркомания, с его точки зрения, не является сугубо медицинским понятием — корни ее шире. Наркомания в буквальном переводе «страсть к оцепенению», и страсть к оцепенению в социальном смысле больно в настоящее время подавляющее большинство советских людей, скажем так. Ответ был глубокий и точный.

Его можно применить и к данной ситуации. Алешин дедушка и шприц, который он себе втыкал, на уровне бытовой логики не соединяются — да, дедушка не заставлял внука быть наркоманом. Но связь тут есть... Вся наша история подвела многих людей к тому, в частности, что они становятся наркоманами. Плюс определенная социальная аура.

А. Е. Об этом еще думать и думать, и фильм предлагает нам поразмыслить, не претендуя на безусловное раскрытие причинно-следственных связей.

Н. Ш. Скажите: есть у вас дети?

А. Д., А. Е. Да.

Н. Ш. Вот если ваши дети начали бы на ваших родителей катить бочку — какую бы вы позицию приняли?

А. Е. Я попытался бы их понять, почему они так поступили. Понять. И простить.

Рисунок
Н. Голованова



Алексей ЕРОХИН, критик



Время не возвращается

«УБРАТЬ ФЛАГ СОВЕТСКОГО СОЮЗА...»

Перед вами строка из официального документа. Документ со столь строгим предписанием вышел отнюдь не из недр ЦРУ, не от подручных пиночетовского режима и не от властей какой-либо иноземной державы, где зрелище красного флага до сих пор не относится к числу особо излюбленных. Документец — наш, родной, отечественный. Убрать кадр с изображением государственного флага предписывалось советскому режиссеру от лица советской же организации — Госкино СССР. Заодно автору вменялось не называть в фильме Польшу — Польшей, а поляка (соперника героя по рингу) — поляком. Настоятельно предлагалось убрать кадры военнопленных немцев, работающих на наших стройках (фильм рассказывал о трудном послевоенном времени). Указывалось на неоправданность «многократного повторения слова «опричина» в эпизоде «Урок истории». Требовалось выбросить песню Владимира Высоцкого, изъять фразу «Товарищ Сталин не позволит» из звучащего по радио сообщения ТАСС. Было и еще множество других, не менее замечательных рекомендаций. Все это называлось «поправками». Режиссер И. Шешуков (а речь идет о его фильме «Вторая попытка Виктора Крохина») строго предписания



Валерий ФОМИН, президент Московской гильдии кинокритиков, гость молодежной редакции

Госкино выполнил в полном объеме. Картину это все равно не спасло. Она легла на «полку». Дело было в конце 70-х. Обыкновенная история тех бесславных лет.

Как ни странно, мы, вдосталь успевшие насладиться плодами благословенного брежневского «развитого социализма», многого об этом времени не знаем. Например, истинного масштаба понесенных нами потерь. Кто посчитал фильмы, измороженные поправками, изувеченные редакторской гильотиной еще на стадиях утверждения литературного сценария? Кто знает, скольким замыслам вообще не дано было осуществиться, сколько их было зарублено на корню? Киноведам и критикам еще, видимо, предстоит исполнить свой печальный профессиональный и гражданский долг — поднять весь этот огромный пласт, вчитаться и вдуматься

в заживо погребенные сценарии и заявки, собрать документы и материалы. Ужасаться пережитой трагедии мы будем еще долго. Но чтобы она нас не накрыла вновь, пора призадуматься и о ее авторах. Отталкиваясь от документов, я и попробую сделать робкий шаг в эту сторону.

«ИЗЪЯТЬ», «УТОЧНИТЬ», «УСИЛИТЬ»...

Чтобы изувечить столько фильмов, чтобы зарубить на корню столько «крамольных» сценариев и заявок, требовались не только немалые силы, но и мощная, хорошо отлаженная репрессивная машина. Система щедро позаботилась о том, чтобы имелось и то и другое. Рать бдительных сторожей и поводырей нашего кинематографа была поистине неисчислимой. И что более важно — многоярусной. Кинематографистами помыкали не только киночиновники, но и другие ведомства и силы, в том числе и «бойцы невидимого фронта». Помимо прямых форм давления на кинематографа, было и множество скрытых, окольных, но более могущественных. Но об этом я расскажу чуть позже. Начать же надо с армии самых непосредственных исполнителей и прямых проводников официальной линии — бесчисленной рати редакторов.

Профессия редактора, сама по себе вполне необходимая, достойная, в тягостные и бесславные годы застойщины оказалась скользкой, двусмысленной.

Что и говорить, большинство представителей этой профессии не могли чувствовать себя особо счастливыми от уготованной им роли. Иные — особенно из числа студийных редакторов — пытались всеми способами противостоять идиотизму официозной линии. Да и среди высокопоставленных комитетских редакторов водились не одни змей-горынычи. Сложилось обстоятельство иначе — они бы сами были счастливы запустить в производство сценарии, которые им приходилось рубить или изводить поправками. Но самое большее, что они могли себе позволить, — зажмуриться, сделать вид, что не заметили в утверждаемом тексте крамольную мысль.

И все же как ни крутились эти бедолаги, они неизбежно напоминали тех гуманных, жалостливых палачей, которые готовы подложить пуховую подушку на плаху, дабы жертве, которой отсекут голову, было бы не так жестоко. И вполне разумным, образованным людям то и дело приходилось строчить вот такого типа документы:

Генеральному директору

киностудии «Мосфильм» тов. Сурину В. Н.

Фильм «История Аси Клячиной» режиссера А. Михалкова-Кончаловского может быть выпущен на экраны страны лишь в том случае, если из него будут исключены ряд натуралистических, эстетически неприемлемых и оскорбляющих достоинство тружеников советской современной деревни деталей (...)

В сценах «Праздник на току», «Обед на полевом стане», «Веселье перед отъездом с полевого стана

с цыганами» следует произвести сокращения кадров, демонстрирующих особенно выпукло грязных, неряшливых людей (...)

Но, главное, советуем вынуть из фильма целиком рассказ старика в столовой и его похороны; сократить сцену попытки изнасиловать беременную Асю Чиркуновым в клубе за счет второй ее части; сократить сцену родов (...)

Следует также исключить кадр, когда Чиркунов без всякой необходимости спрашивает мальчика, знает ли он, кто такой Сталин; снять или заменить бравадную музыку из транзистора за обедом перед народной песней, а саму песню в большей мере положить на панораму вместо мрачных лиц (...)

Просим в случае Вашего согласия на вышеизложенные рекомендации принять необходимые меры к исправлению фильма.

Заместитель Председателя Комитета
В. Баскаков

Обратим внимание на относительно деликатный тон изложения предлагаемых поправок. Циркуляр изготовлен в 1967 году. Несколько лет спустя редакторские заключения так уже не писали. Обходились без нежностей и церемоний. В заключении на «Калину красную» главный редактор главной сценарной редакционной коллегии Комитета преспокойно указывал Шукшину в тоне самоуверенного фельдфебеля:

«1. Внести исправления в текст рассказа матери героя, оставив в нем только разговор о судьбах сыновей.

2. Полностью изъять сцену «разврата».

3. Изъять из сцены домашнего застолья исполнение одним из гостей песни «Это многих славных путь...» и т. д.»

В том же тоне комитетские стратеги поучали и отдавали команды «изъять», «уточнить», «переакцентировать» Андрею Тарковскому, Отару Иоселиани, Элему Климову, Сергею Параджанову, Ларисе Шепитько, Алексею Герману, Тенгизу Абуладзе... Исключение делалось очень немногим — фельдфебельский тон заметно смягчался, становился бархатным лишь в посланиях к титулованным авторам — членам коллегии Комитета.

В соответствии с заведенным порядком студия обязана была не только учесть все предьявленные ей замечания, но и отчитаться об исправлениях соответствующим документом:

21 августа 1972 г.

Начальнику Главного управления художественной кинематографии Комитета по кинематографии Совета Министров СССР тов. Павленку Б. В.

Киностудия имени М. Горького представляет исправленный вариант полнометражного художественного фильма «На Ивановом катере» (автор сценария Б. Васильев, режиссер М. Осепьян).

В строгом соответствии с одобренной Вами программой уточнения идейной концепции и художествен-

«УБРАТЬ

ФЛАГ



«Тема»



«Вторая попытка Виктора Крохина»

ного решения фильма студией была проделана большая и тщательная работа.

(...) В начале фильма, на фоне светлого утра, раскрывающего трудовые будни плотовщиков, звучит передача местного радиозула — рассказ о мужестве, находчивости и мастерстве капитана Бурлакова, который спас для государства ценный лес, проявил себя как герой (...)

Необходимость уточнения и высветления судьбы главного героя потребовала новой, не предусмотренной сценарием сцены. Она была написана и снята в светлом, жизнеутверждающем ключе («Сын родился!»). Включение этого эпизода также способствует, на наш взгляд, мажорному звучанию фильма.

(...) Просветлена и общая атмосфера фильма за счет:

а) изъятия, сокращения и перетонировок сцен выливков(...)

г) монтажных сокращений, в которых проступала внешняя непривлекательность героев (...)

Охарактеризованная выше работа, по нашему убеждению, избавила фильм от имевшихся в нем идейно-художественных недочетов и позволила более точно выявить нравственную суть его основного конфликта.

Директор киностудии Г. Бритиков

Главный редактор А. Балихин

Средств давления у комитетчиков было вполне достаточно, чтобы сломить даже самых упорных. На обсуждении фильма А. Германа «Проверка на дорогах» главным редактором было напрямую заявлено: «Когда идет речь об идейной концепции картины, мы должны быть беспощадны».

Формы «беспощадности» были самые разнообразные. «Старайтесь некоторые планы режиссеров ломать, предлагать другие. Надо активнее действовать. Надо прямо говорить — если такую-то тему не будете делать, то 2—3 года будете в простое (...) Действуйте энергичнее в этом отношении, если нужна помощь — поможем!» (Из выступления И. Кокоревой на заседании Главной сценарной редакционной коллегии Комитета 30 января 1970 г.)

В числе наиболее ходовых мер «укрощения строптивых» были наказание 2-й или 3-й категорией, удушение прокатом, проработка в прессе, отлучение от фестивалей. Часто прибегали к настраиванию студийного коллектива на особо непокладистых режиссеров, поскольку отказ авторов от внесения требуемых поправок или даже промедление с их исполнением ставили под угрозу выполнение общего студийного плана, а стало быть, накрывалась премия у всего огромного коллектива. Режиссеру говорили: «Ну, как тебе не стыдно залезать в карман товарищам?» Кто выдерживал и это, тех иногда просто отстраняли от работы приказом. Вот заключительный акт одной из таких драматических историй.

Приказ по Одесской киностудии
художественных фильмов
25.1.1983 г.

О режиссере-постановщике тов. Муратовой К. Г.

В соответствии с ранее изданными по студии приказами, определяющими меры по завершению производства кинофильма «Дети подземелья», совет при директоре студии 18 января с. г. рассмотрел на своем заседании вопрос об ответственности режиссера-постановщика К. Муратовой за невыполнение приказов по студии, за допущенные непроизводительные расходы, нарушения технологической, трудовой и исполнительской дисциплины.

(...) т. Муратова своими рапортами от 3 января с. г. и от 10 января с. г. категорически отказалась выполнить требования Госкино УССР, изложенные в заключении по черновому монтажу, а затем и требования приказа по студии (...)

Совет при директоре студии признал такое поведение режиссера-постановщика абсолютно недопустимым, нетерпимым, свидетельствующим о ее неуважительном отношении к критическим замечаниям, пренебрежительном отношении к интересам коллектива студии, его обязанности в соблюдении плановой, финансовой, государственной дисциплины.

Руководствуясь рекомендациями совета при директоре студии и разъяснениями Председателя Госкино УССР, изложенными в его телеграммах,
ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Договор с тов. Муратовой К. Г. на постановку фильма «Дети подземелья» на основании п. 16 этого договора расторгнуть. Тов. Муратову К. Г. от постановки фильма «Дети подземелья» отстранить, как несправившуюся.

2. Представление Госкино УССР о лишении тов. Муратовой К. Г. тарификации режиссера-постановщика (...)

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА МАЛЫЙ ГНЕЗДНИКОВСКИЙ ПЕРЕУЛОК ГОСКИНО СССР ЕРМАШУ ФИЛИППУ ТИМОФЕЕВИЧУ

УВАЖАЕМЫЙ ФИЛИПП ТИМОФЕЕВИЧ ФИЛЬМ ДЕТИ ПОДЗЕМЕЛЬЯ ПОСЛЕ ВНЕСЕНИЯ ПОПРАВОК ВНОВЬ ПРИНЯТ КИЕВСКИМ КОМИТЕТОМ ТЧК Я НЕ ПОНИМАЮ ПОЧЕМУ КО МНЕ ОТНОСЯТСЯ СПЕЦИАЛЬНЫМ ОТРИЦАТЕЛЬНЫМ ОБРАЗОМ ПОЧЕМУ МНЕ НЕ ПОЗВОЛЯЮТ ЧТО ПОЗВОЛЯЮТ ВСЕМ ПОЧЕМУ НУЖНО СКРЫВАТЬ ЯЗВЫ КАПИТАЛИЗМА ЕСЛИ ФИЛЬМ ПРО ЭТО ТЧК ПРОШУ ВАС ПРОСМОТРИТЕ ФИЛЬМ БЫТЬ МОЖЕТ ВЫ НАЙДЕТЕ ЧТО ОН ЗАСЛУЖИВАЕТ ЛУЧШЕЙ УЧАСТИ

КИРА МУРАТОВА

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА МАЛЫЙ ГНЕЗДНИКОВСКИЙ ПЕРЕУЛОК 7 ГОСКИНО СССР БОГОМОЛОВУ ПАВЛЕНКУ ЕРМАШУ=

НЕ БУДУЧИ СОСТОЯНИИ СООТВЕТСТВОВАТЬ КИЕВСКОМУ КОМИТЕТУ ПРОШУ НЕ СЧИТАТЬ МЕНЯ РЕЖИССЕРОМ ФИЛЬМА ДЕТИ ПОДЗЕМЕЛЬЯ ТЧК ФАМИЛИЮ МОЮ ЭТОМ КАЧЕСТВЕ ИЗ ТИТРОВ ПРОШУ ИЗЪЯТЬ=УВАЖЕНИЕМ КИРА МУРАТОВА

07 апр. 83

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА МАЛЫЙ ГНЕЗДНИКОВСКИЙ ПЕРЕУЛОК 7 ГОСКИНО СССР БОГОМОЛОВУ ПАВЛЕНКУ ЕРМАШУ

ВОЗРАЖАЮ КАК АВТОР СЦЕНАРИЯ ПРОТИВ ЗАВЕРШЕНИЯ В ИСКАЛЧЕННОМ ВИДЕ ФИЛЬМА ДЕТИ ПОДЗЕМЕЛЬЯ ТЧК ЕСЛИ МОИ ВОЗРАЖЕНИЯ НЕ ПРИНИМАЮТСЯ ВО ВНИМАНИЕ ПРОШУ ИЗЪЯТЬ МОЮ ФАМИЛИЮ СЦЕНАРИСТА ИЗ ТИТРОВ ФИЛЬМА=КИРА МУРАТОВА

15 апр. 83

ТЕЛЕГРАММА

ПРОШУ ВАС ДАТЬ УКАЗАНИЕ НЕМЕДЛЕННО ИСКЛЮЧИТЬ МОЮ ФАМИЛИЮ ИЗ ТИТРОВ=ПРОТИВНОМ СЛУЧАЕ ВЫНУЖДЕНА ПОДАТЬ СУД СТАТЬИ 475 476 497 ГРАЖДАНСКОГО КОДЕКСА ПОДТВЕРЖДЕНО ВААП=С УВАЖЕНИЕМ КИРА МУРАТОВА

22 апр. 83

Одесская киностудия

т. Муратовой К. Г.

Уважаемая Кира Георгиевна!

Госкино СССР получило Вашу телеграмму и поручило Госкино УССР разобраться и дать свои предложения по поставленным (далее) вопросам. Вместе с тем сообщаем, что картина «Дети подземелья» не может быть принята как экранизация широко известной повести В. Г. Короленко. В ходе постановки Вами искажен образный строй и атмосфера литературного первоисточника.

Кроме того, фильм существенно отличается от утвержденного Госкино СССР сценария. В связи с этим киностудии предложено внести необходимые изменения в титры. В соответствии с существующим законодательством авторское право на фильм в целом принадлежит киностудии.

Зам. главного редактора В. Ф. Заика

Режиссеру-постановщику фильма «Дети подземелья» тов. Муратовой К. Г.

Уважаемая Кира Георгиевна!

Изложенная в Ваших заявлениях просьба об исключении Вашей фамилии из титров выполнена быть не может. Картина снята, смонтирована, озвучена Вами, все поправки выполнены при Вашем непосредственном участии. Внесение предложенных поправок предусмотрено подписанным Вами договором со студией.

Ваше утверждение, что внесение этих поправок искажает написанный Вами сценарий, не соответствует действительности. Напротив, забота о качестве фильма нуждается в продолжении работы по его приведению в соответствие с утвержденным сценарием.
Збандут

ТЕЛЕГРАММА

ГОСКИНО УССР РЕЖИССЕРУ МУРАТОВОЙ К. Г. от 26.04.83 г.

ГОСКИНО УКРАИНЫ РАЗДЕЛЯЕТ ПОЗИЦИЮ РУКОВОДСТВА ОДЕССКОЙ КИНОСТУДИИ ИЗЛОЖЕННУЮ НАПРАВ-

СОВЕТСКОГО

СОЮЗА...»



«История Аси Клячиной, которая любила да не вышла замуж»



«Среди серых камней»

ЛЕННОМ ВАМ ПИСЬМЕ ПО ПОВОДУ ВАШЕГО ТРЕБОВАНИЯ ИЗЪЯТИЯ ВАШЕЙ ФАМИЛИИ ТИТРОВ КИНОФИЛЬМА ОЛЕНЕНКО

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА М ГНЕЗДНИКОВСКИЙ 7
ГОСКИНО СССР ПАВЛЕНКУ=

СОГЛАСНО УКАЗАНИЯ ГОСКИНО СССР ПРЕДЛАГАЕМ ИЗМЕНИТЬ НАЗВАНИЕ ФИЛЬМА ДЕТИ ПОДЗЕМЕЛЬЯ НА НОВОЕ СРЕДИ СЕРЫХ КАМНЕЙ=ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ОДЕССКОЙ КИНОСТУДИИ БЕРЕЗИНСКИЙ

6.05.1983 г.

13.06.83 г.

Начальнику Главного управления кинофикации и кинопроката т. Войтовичу В. К. Председателю Госкино Украинской ССР т. Олененко Ю. А.

Директору Одесской киностудии т. Збандуту Г. П.

Главная сценарная редакционная коллегия не возражает против указания в титрах художественного фильма «Среди серых камней» (рабочее название «Дети подземелья») имени автора сценария и режиссера-постановщика т. Муратовой Киры Георгиевны под псевдонимом — Иван Сидоров*.

Главный редактор А. В. Богомолов

«СЪЕЛИ ТОВАРИЩИ НОГУ», ИЛИ НЕИЗВЕСТНОЕ КИНОВЕДЕНИЕ

Чем глубже проваливаешься сегодня в смрадную духоту застойных лет, тем больше потрясают факты и документы, свидетельствующие о примерах гражданской и художественной стойкости, героического сопротивления вздымающемуся валу общественного маразма.

Но, к сожалению, чаще верх брали все же отнюдь не принципиальность и высокое благородство. Случались и «грехопадения». Причем часто у людей и в мыслях не было совершать нечто заведомо неблагоприятное. Но партийно-государственная машина ставила их в такие двусмысленные ситуации, что порой просто невозможно было предвидеть все возможные следствия своих действий, суждений, оценок.

Появление «Скверного анекдота», например, среди кинематографистов вызвало настоящую бурю споров. Состоялась целая серия обсуждений картины — на студии, в Союзе кинематографистов. В них участвовали едва ли не все ведущие мастера режиссуры, видные критики. Многим картина не нравилась, и они об этом совершенно открыто говорили с трибуны. Но кто в пылу острой полемики мог вообразить, что картина вскоре отправится на полку, а в критических высказываниях «запретители» найдут для себя идеальный «компромат»?

* Архив Госкино СССР, ф. 48, оп. 4/2, д. 4314.

Вот победный рапорт Б. В. Павленка в ЦК КПСС: «Поставленные в 1974 г. на «Мосфильме» картины «Зеркало» (режиссер А. Тарковский) и «Осень» (автор сценария и режиссер А. Смирнов) были в ряду других фильмов обсуждены на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата Союза кинематографистов СССР.

В обсуждении приняли участие видные советские кинорежиссеры, сценаристы, киноведы: М. Хуциев, Г. Чухрай, С. Герасимов, Ю. Райзман, С. Ростоцкий, В. Наумов, Б. Метальников, В. Соловьев, В. Баскаков, Г. Капралов, А. Караганов и др. Все выступавшие отмечали творческую неудачу, постигшую А. Тарковского при постановке фильма «Зеркало» (...) «Режиссер создал произведение крайне субъективное по мысли и построению, вычурное по кинематографическому языку, во многом непонятное (...)»

Фильм А. Смирнова «Осень» также был подвергнут острой критике. Режиссер изменил сценарный замысел, позволяющий создать лирическое произведение о возвращении любви. Лента оказалась забытовленной, перегруженной натуралистическими эпизодами, отношения героев поданы с позиции нравственного надрыва и неврастеничности.

(...) Учитывая, что фильмы «Зеркало» и «Осень» относятся к примеру чисто художественных неудач, Госкино СССР принял решение выпустить эти картины ограниченным тиражом... Вместе с тем дух и направление открытой критики недостатков картин, по нашему мнению, создают хорошие предпосылки для преодоления недостатков в творчестве А. Тарковского и А. Смирнова, окажут положительное влияние на выработку правильных идейно-эстетических критериев в оценке произведений киноискусства.

Столь же хитроумно та же адская машина «употребляла» и критику. Одним из самых неожиданных «открытий», вынесенных мною из архивных подвалов, оказалось существование целого пласта «подпольного» киноведения. В архивных папках обнаружилось целые россыпи «закрытых» заключений на сценарии, подготовленные не официальными служащими комитета, а маститыми киноведами. Судя по всему, эти заключения писались в основном на «подозрительные» сценарии, вызывающие у редакторов какие-либо сомнения и опасения. В особых случаях отзывы заказывались и на сторону (известным писателям, историкам и т. д.), но чаще с экспертными оценками выступали «свои». В круг постоянных и особенно доверенных рецензентов входили М. Блейман, С. Юткевич, Р. Юренев и другие члены Главной сценарной редакционной коллегии. Заключения писались жестко и практично. Вот прямо-таки классический образец «похоронки»: «Сценарий В. Быкова «Сотников» написан хорошо — ясно, зримо, экономно. Сюжет, характеры, атмосфера, мысль —

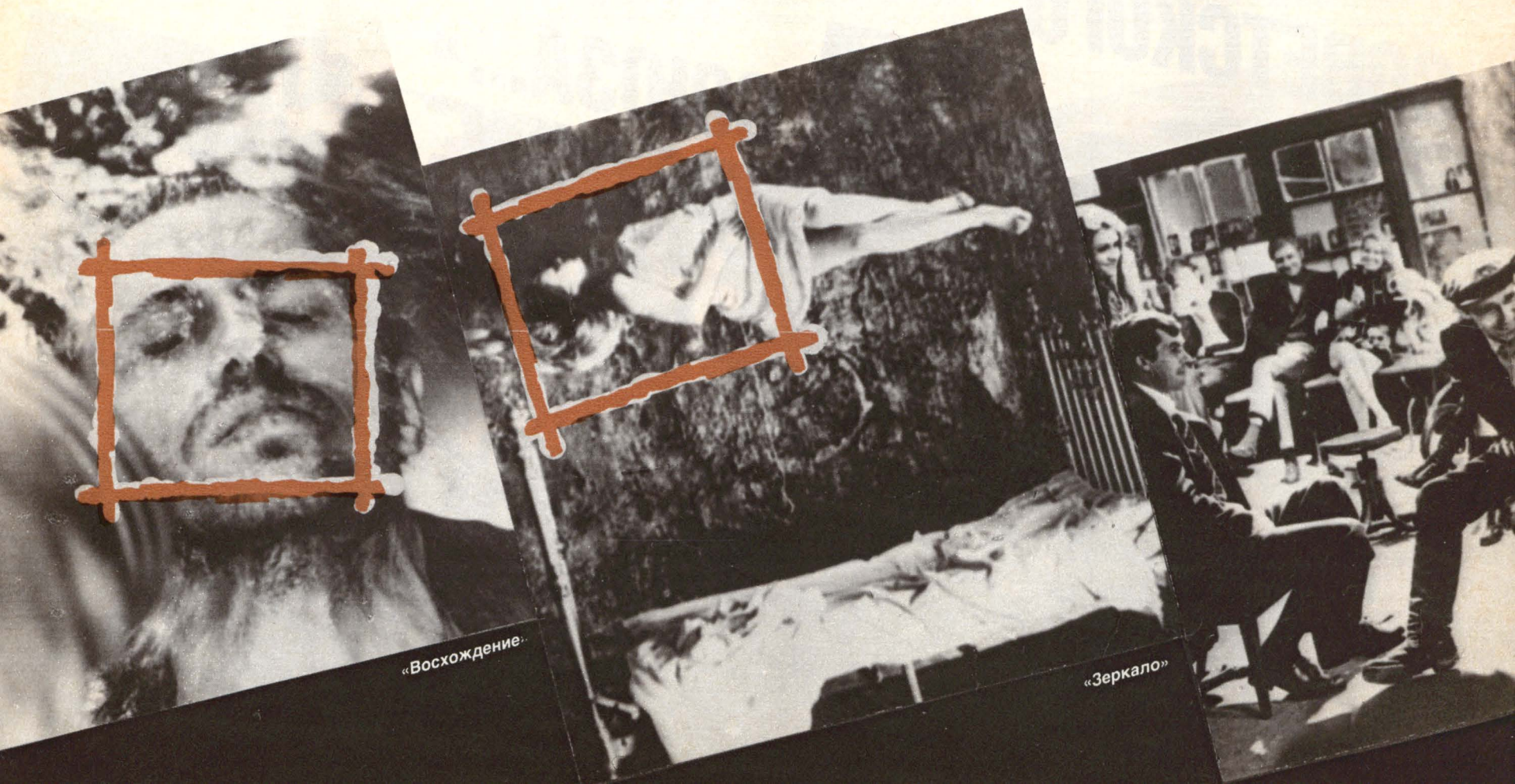
все выражено отчетливо, сильно. Однако, как мне ни печально, я не могу рекомендовать к постановке эту бесспорно талантливую и честную вещь. Я бы не хотел видеть на экране такой войны — все здесь мрачно, безысходно, безнадежно (...) Как бы ни воспевал Быков Сотникова — мрачность общей концепции очевидна: будь ты честным или подлым, будь мудрым или наивным — конец один. Но ведь мы все-таки не погибли, победили!

И еще: локальность, ограниченность места и времени действия сценария как-то выводит за скобки то важнейшее обстоятельство, что мы воевали с немцами, фашистами. В «Сотникове» эта большая война не ощущается: мы воеем между собой — партизаны с полицией, коммунисты с кулаками, патриоты с предателями. Такая композиция была бы оправдана в сценарии о гражданской войне, но не о Великой Отечественной. Основное в ней не междоусобицы, а народное единство».

Это заключение, кстати сказать, было написано еще задолго до того, как Лариса Шепитько задумала экранизировать «Сотникова». По сути дела, оно на много лет опустило шлагбаум на пути этой замечательной повести на экран. И сколько же душевных сил пришлось потом потратить Ларисе Шепитько, чтобы преодолеть последствия этого критического «приговора»!

Известно, сколь трагично сложилась судьба главного замысла Василия Шукшина — фильма о «Степане Разине». Поначалу, казалось бы, ничто не предвещало беды. Сценарий был опубликован в журнале «Искусство кино» и запущен в производство. Полным ходом уже шли подготовительные работы. Режиссер уехал выбирать натуру. И вдруг — приказ прекратить работу... Чья затея? Откуда пришла? Скорее всего тот бесславный подвиг, как и множество подобных, — коллективный. В объяснительной записке по поводу закрытия фильма «Степан Разин», направленной зам. Председателя Госкино СССР В. Е. Баскаковым в ЦК КПСС, прямо говорится, что работа над фильмом прекращена, поскольку Шукшин не выполнил замечания рецензентов, обнаруживших в сценарии дегероизацию Разина, смакование жестокости и «элементы физиологического «гиньоля».

Я не допускаю мысли, что люди, приглашавшиеся в качестве высших экспертов, пытались как-либо угодить интересам ведомства, обслужить вкусы министра и его сотоварищей. Нет, это были люди в основном независимые, твердые и последовательные в своих взглядах и оценках. Но мне кажется, что министерские стратеги, прекрасно зная личные вкусы, индивидуальные пристрастия этих независимых советчиков, довольно умело и расчетливо распорядились ими в своих целях. Пожалуй, особенно остро и кричаще драма «практического» киноведения проступает в судьбе поистине блистательных заключений, написанных М. Ю. Блейманом.



«Восхождение»

«Зеркало»

Виртуозный анализ рецензируемых сценариев, глубина, тонкое остроумие, мощная эрудиция... Но что в итоге?

Тенгиз Абуладзе после «Мольбы» собирался экранизировать «Мудрость вымысла» Сулхан-Саба Орбелиани — памятник классической грузинской литературы. Сценарий направили на отзыв М. Ю. Блейману, наверняка заранее зная, как он к нему отнесется.

«К стыду моему, я только слышал о притчах Сулхан-Саба Орбелиани, но их не читал. Потому лишен возможности сравнивать сценарий с его первоисточником. Впрочем, наверное, это не нужно. Сценарий талантлив, в нем есть лукавство, остроумие, чистота помыслов. Читать его интересно, особенно если не знаешь первоисточник (...)

Кинематографическая «нерешенность» сценария, то, что в нем почти всегда отсутствует «ключ» к кинематографической расшифровке текста, тоже не помеха. Т. Абуладзе — отличный режиссер и, несомненно, если еще не нашел, то в процессе работы найдет визуальные решения. Мастер такого масштаба не нуждается в художественной «опеке» и заслуживает полного и безусловного доверия.

И вот неожиданный вывод — сценарий этот ставить не нужно (...)

Меня волнует вопрос о судьбе очень талантливого режиссера — Т. Абуладзе. Честное слово, это важно.

Уже в «Мольбе» сказались тяготение Т. Абуладзе к притче. Казалось бы, ничего дурного в этом нет... Но уже в этом фильме сказались пороки этой поэтики, поэтики притчи. Порок этот в схематизме, в абстрактности, в том, что содержание становится аллегорическим (именно в аллегоризме и причина того, что зритель отказывается смотреть подобные фильмы)... Нужно поставить вопрос: зачем внедрять эту форму? Это не нелепый и не странный вопрос. Дело в том, что эта поэтика приводит не к расширению возможностей кинематографа (я за всемерное расширение, за любое экспериментирование в этой области), а к безмерному сужению его возможностей. В таком кинематографе нет возможности показать движение мысли и чувств человека (...)

Речь идет не об отдельной картине, а о судьбе целого направления, которое, по моему глубоко убеждению, изжило себя, не успев родиться. И вопрос не в том, чтобы «прекратить» попытки Т. Абуладзе, а в том, чтобы «убедить» его и его единомышленников (...)

Трудно сказать, насколько весомыми могли бы показаться приведенные критиком доводы самому Т. Абуладзе, если бы ему довелось познакомиться с ними. Но руководство Комитета критик «убедил» вполне. 24.VII.1970 г. Главная сценарная коллегия Госкино СССР направила свое официальное заключение зам. Председателя Госкино: «Сценарий представляет явление

весьма специфическое — это сборник философских притч-поучений грузинских князей... В них трудно увидеть основы народной жизни, демократические народные представления, жизненную мудрость. Это очень своеобразный материал, который вряд ли будет интересен и понятен для широкого союзного зрителя. По нашему мнению, сценарий ставить нецелесообразно».

Резюме же начальства было еще более кратким:

Председателю Госкомитета Совета Министров ГССР по кинематографии Саладзе Ш. А.

Комитет по кинематографии не рекомендует студии «Грузия-фильм» работать над сценарием «Мудрость вымысла» по тематическим соображениям.

Заместитель Председателя Госкино СССР
В. Е. Баскаков»

Ученые доводы в приказе приводить не понадобилось...

НЕСВЯТАЯ ИНКВИЗИЦИЯ

Для будущей книги «Уроки застоя», которую готовит ВНИИ киноискусства, записано уже довольно много рассказов и воспоминаний кинематографистов о временах застоя. И что-то никто не то что с нежностью и любовью, но хотя бы с должным уважением не вспоминает о бывших руководителях кинематографа — А. В. Романове, Ф. Т. Ермаше, Е. Д. Суркове, Д. К. Орлове, А. В. Богомолоче, Б. В. Павленке... Рассказывают больше о грубости, проявлениях самодурства, о жестком навязывании вкусов и взглядов, подчас весьма ограниченных. Но сколь бы ни велик был личный вклад этих руководителей и их ближайших помощников в дело удупления живой творческой мысли, нельзя сваливать все наши кинематографические беды и несчастья целиком только на их головы. Крупные чиновники, они сами по себе были всего лишь маленькими винтиками в грандиозной государственной машине, запрограммированной на жесточайшее подавление любых идей и инициатив.

Поэтому и власть наших горе-киновождей над кинематографом, власть, казавшаяся нам поистине безграничной, на самом-то деле была весьма относительной. Большие «специалисты» по киноискусству восседали в любом министерстве и ведомстве. Какие фильмы нужны советскому народу, что и как надо снимать, и как не следует снимать, — об этом кинематографистов поучали буквально со всех сторон. Да если б только поучали! Особенно усердствовали по «воспитательной» части три главных богатыря нашего отечества — КГБ, МВД и Министерство обороны в лице Главного политического управления. Вот пример.

Заместителю Председателя
Комитета по кинематографии
тов. БАСКАКОВУ В. Е.

Киностудия «Мосфильм» направляет сценарий М. Шатрова «Гордиев узел».

Этот вариант сценария написан автором с учетом всех замечаний, данных Комитетом государственной безопасности.

Генеральный директор студии В. СУРИН

А вот «братский привет» из другого могучего ведомства:

Министерство внутренних дел СССР.
Управление по политико-воспитательной работе
гор. Москва
11.XII.78 г.

Управление по политико-воспитательной работе МВД СССР ознакомилось со сценарием Г. Панфилова и А. Червинского «Тема» и считает необходимым сделать некоторые замечания. Эпизод встречи писателя Пащина с инспектором ГАИ, введенный, по-видимому, для «оживления» действия, на наш взгляд, дискредитирует работника милиции (...)

А эпизод с призывами в свидетели дедушки Федора воспринимается как фарс, как откровенная насмешка.

В связи с вышеизложенным УПВР МВД СССР не может согласиться с такой трактовкой образа милиционера и возражает против показа его как представителя власти в нелепом и унижительном положении.

Зам. начальника Управления
Я. М. Дуюнов

Тут замахнулись на один только эпизод. А сколько интереснейших сценариев потопили блюстители ведомственной чести, скольким фильмам переломали хребты!

ДАВИЛЬНЯ

Неисчислимая рать чиновников, мощный корпус консультантов и рецензентов, полчища бдительных сторожей из «заинтересованных» ведомств — отнюдь еще не все звенья, под беспощадным прессом которых находился многие годы наш кинематограф.

Монопольное право определять и проводить политику в духовной сфере принадлежало партийному руководству. В горкомах партии, в республиканских ЦК, в отделах культуры и пропаганды ЦК КПСС восседали тысячи инструкторов, под тотальным контролем которых находились все без исключения сферы и участки культуры, в том числе и кинематограф. Кто-то курировал студии, кто-то неусыпно следил за ВГИКом и Союзом кинематографистов, кто-то отвечал за благонадежность кинопрессы. Но хотя от этих кураторов зависело очень многое, главные рычаги управления уходили куда-то в самую поднебесную высь, где восседал мрачный паноптикум фигур типа М. А. Суслова. Оттуда и запускался весь тот зловещий механизм, нежно и романтично именуемый ныне командно-административной системой... Годы непрерывной, нарастающей и совершенствовавшейся работы этой машины сделали свое дело. Неправильный удар нанесен целым поколениям кинематографистов.

К чему это я?

Выступаю обличителем застройки, пользуясь лимитом дарованных ныне свобод? Оплакиваю прошлое?

Да нет, за сегодняшний день переживаю. И тревожусь за завтрашний. Потому что даже он еще, может быть, не даст нам мощных живых всходов, о которых так нетерпеливо мечтаем. Уж больно позаботились об этом вчера.



«Калина красная»

из-за Буера

ДИАЛОГ КРИТИКА С ПИСАТЕЛЕМ

Когда-то мы любили эту песню — «На пыльных тропинках далеких планет останутся наши следы...», посвященную космонавтам. Потом песню перестали петь. Мало кто знал, в чем дело: автор стихов, писатель Владимир Войнович, был исключен из Союза писателей, переехал жить на Запад. И вот теперь он посетил родину...

— Владимир Николаевич, когда в 1980 году вы вынуждены были уехать из СССР, верили ли вы, что еще побываете на родине?

— Я всегда думал, что это должно произойти. «Реалисты» мне говорили, что я сумасшедший, если на это надеюсь, но, как видите, реалистом оказался я. Я был очень рад приглашению Союза кинематографистов.

— Интересно, как в этой ситуации чувствует себя Союз писателей, из которого вас исключили, если не ошибаюсь, в 1974 году?

— Похоже, что неловко. Сразу же после прилета мне сообщили, что я восстановлен в СП, и спросили, как я к этому отношусь. Я сказал, что отрицательно, но это, пожалуй, неточно. Я не отношусь к этому никак.

— С какой формулировкой вас исключили и кто именно принял в этом участие?

— Мне на днях подарили копию стенограммы заседания бюро и партбюро творческого объединения прозаиков от 31 января 1974 года:

«Выступали: Г. Радов, Г. Падерин, С. Лесневский, Г. Березко, И. Гуро, Г. Бровман, В. Амлинский и другие.

Постановили: исходя из того, что В. Войнович отказался признать и исправить свои ошибки, и из того, что Войнович имеет выговор и строгий выговор с занесением в личное дело за политические выступления, наносящие ущерб советскому обществу, бюро считает невозможным дальнейшее пребывание Войновича в рядах СП и просит секретариат принять решение об исключении Войновича В. Н. из СП СССР».

— Ну, что же, они признали вас из рядов вою выходящим писателем... Известно, что Эльдар Рязанов собирается снимать фильм о приключениях Чонкина. А кто еще берется за ваши произведения?

— В Театре сатиры репетируют пьесу «Трибунал»; «Современник» думает ставить инсценировку Григория Горина по повести «Шапка»; в Риге должен пойти спектакль по «Чонкину»; возможно, что-нибудь поставит Юрий Любимов. Наконец, Константин Воинов хочет экранизировать «Шапку».

— Содружество Воинова и Войновича этимологически обещает боевик. А раньше у вас был опыт в кино?

— Опыт-то был. Результатов не было. Я написал шесть сценариев, но все на том или ином этапе были запрещены. Воинову не дали поставить фильм по уже готовому режиссерскому сценарию после того, как меня «покрытировал» то-

гдашний главный идеолог Ильичев. Сценарий, который я написал для Ларисы Шепитько, был закрыт Баскаковым, тогда заместителем председателя Госкино.

— Почему?

— Там действие разворачивалось в XIII веке. А незадолго до этого была история с «Андреем Рублевым», где действие происходило в XIV веке. Мне передали, будто Баскаков стал кричать, что крестьяне у меня плохо одеты и вообще «хватит нам этой старины!» Во фраках они должны были ходить, что ли?

— Я спрошу у Владимира Евтихиановича, в чем была загвоздка. Так неужели вам не удалось увидеть на экране ни один свой сценарий?

— Это деликатный вопрос, и полностью я вам не отвечу. Скажу только вот что. Однажды мой друг, желая в трудную минуту мне помочь, предложил на-

за. Перед моим отъездом на Запад он, уже 80-летний старик, извинился за все недоброе, что писал обо мне.

— И вы его простили?

— Конечно. Каждый, кто испытывает угрызения совести, достоин снисхождения. Очернителем меня назвали после того, как на меня в связи с повестью «Хочу быть честным» напал Ильичев. Вслед сразу обрушился шквал явно инспирированных статей в «Известиях», «Труде», «Строительной газете». Одни названия чего стоят: «Это фальшь», «Точка и кочка зрения», «Литератор с квачом». Квач — это здоровенная кисть... Вот так мои несатирические вещи дотягивали до сатиры. И сделали из меня сатирика.

— Кажется, я понял эту логику и могу продолжить. Булгаков в письме советскому правительству цитировал какого-то рапповца: «Каждый сатирик в СССР посягает на совет-

как она есть. Так вот, советская сатира, к которой (если не трогать современников) я отношу Булгакова, Ильфа и Петрова, Зощенко, отчасти Платонова, представляет жизнь адекватно. Сама жизнь настолько ненормальна, что сатирику не надо ничего гиперболизировать. Ни один самый злостный сатирик не придумает того, что выдумали наши отечественные бюрократы и следователи!

— Когда вы говорили о комнате смеха, я вспомнил «Человека, который смеется». Там Гюго писал о компракиосах, которые калечили детей, превращая их в смешных и страшных уродцев. Но в романе к ним во власть попадали отдельные люди. А у нас попала целая страна. Причем не на кого обижаться — сама же их и породила... Книга эта, кстати, была недавно экранизирована и многое потеряла. Вы не боитесь, что



ВЛАДИМИР ВОЙНОВИЧ

ШАПКА



Обложка лондонского издания

«Чонкин» на экране поблекнет? Ведь еще Тынянов заметил, что природа зрительного и словесного образа различна.

— Пожалуй, вы правы. Честно говоря, я об этих вещах не задумывался. Может быть, тут и заложены причины неудач экранизации сатиры. Литературные образы держатся воображением читателя, и конкретизация их губит. На-

писать с ним сценарий. Стали мы сочинять эпизоды: один он, один я. Я читаю написанное им и говорю: вот тут надо ухудшить, а то не пройдет. И он то же самое. Написали плохо, как могли, и был снят двухсерийный фильм, где в титрах стояли чужие фамилии. Когда я уезжал, его даже показывали по телевидению.

— Вас считают сатириком. Но, насколько я помню, вы начинали с вещей, которые трудно назвать сатирическими...

— Тут есть интересный момент. Повести «Мы здесь живем» и «Хочу быть честным», опубликованные в «Новом мире» в 1961 и 1963 годах, хотя в них и были юмористические и критические ноты, на сегодняшний взгляд вполне безобидны. Однако критик Михаил Гус в газете «Литература и жизнь», сокращенно «Лижи», заявил, что «Войнович придерживается чуждой нам поэтики избора жизни, как она есть...»

— Сейчас слова Гуса звучат комплиментом: он ведь признал, что у вас есть поэтика и, если так можно выразиться, очернительский реализм.

— Между прочим, с Гусом произошла очень резкая и редкая метаморфо-

ский строй». Так что вас неизбежно должны были превратить и в антисоветчика...

— В шестидесятые годы мне это в голову еще не приходило. А вообще это верно не только в СССР. Везде сатирик — это человек, который посягает на священные устои общества, убивает священных коров. И каждое общество по-своему выражает ему неудовольствие.

— Мы вплотную подошли к вопросу о том, что такое сатира, и в особенности — сатира русская и советская...

— Я вам расскажу такую историю. Однажды я был в комнате смеха. В одном зеркале отражался кривым и пузатым, в другом — длинным и тонким, а в третьем увидел карлика — смешного и страшного. Подошел к четвертому — тот же карлик, кинулся к пятому — опять он! И я с ужасом подумал: а вдруг это прямое зеркало, и я в самом деле такой?! Видите ли, в России было два типа сатиры: щедринская и гоголевская. Салтыков-Щедрин в «Городе Глупове» искажает и преувеличивает действительные вещи, а Гоголь в «Мертвых душах» ничего не преувеличивает и ничего не искажает, он пишет жизнь,

Писатель В. Войнович в Москве, март 1989 г.

Виктор МАТИЗЕН, критик

верно, экранизации лучше смотреть, не читая первоисточника. Что касается Чонкина, то я надеюсь на Рязанова. У него интересные замыслы, и мы еще их обсудим.

— **Как вы считаете, Рязанов — сатирик?**

— Скорее комедиограф. У него есть сатирические комедии, например, «Гараж», но обычно он сочетает элементы лирики и сатиры при преобладании юмора.

— **Я делал контент-анализ прессы и зрительской почты по «Забитой мелодии для флейты» и помню, что мнения насчет органичности этого сочетания были самые различные: кто-то назвал ленту «компотом из молока и соленых огурцов», а кто-то счел блюдо однородным и питательным...**

— Мне кажется, «Флейта» — вещь органичная. Лирика вообще не противоречит сатире. Гоголь ведь пользуется и тем, и другим.

— **Мы коснулись прошлого, задела настоящего, давайте обратимся к будущему. У вас есть роман «Москва в 2042 году». Сознаюсь, что я его не читал и задаю вопрос наобум. Когда вы над ним работали, вы как-то оттапливались от известных антиутопий, например, от Орвелла?**

— Оттапливался, но не подражал. И вообще мой роман не антиутопия, а, как выразился один мой друг, «анти-антиутопия»... Когда я читал Орвелла, я думал, что мир не идет к тому состоянию, которое он описывает. Эта система неосуществима. У него идеальное механическое общество, идеальная работающая машина. А на самом деле тоталитаризм приводит к полной разрухе, когда никто не работает, никакие законы не исполняются.

— **Всякий тоталитаризм? Или это связано с российской почвой?**

— Гитлеровская машина работала четко, но я уверен, что это лишь потому, что она недолго существовала. Если бы третий рейх продержался дольше, он бы развалился, несмотря на немецкое трудолюбие. Вернее, от трудолюбия ничего бы не осталось. Это особенность строя. Если в системе отсутствуют регуляционные механизмы, она рухнет. Все утопии и антиутопии основаны на высшей степени порядка, а моя — на высшей степени беспорядка. Везде висят таблички с надписью «Временно не работает».

— **Ну, это не высшая степень. Высшая — это когда и табличек нет.**

— Неверно, потому что таблички ничего не значат — может, работает, а может, нет. У вас же не действуют писанные правила и законы.

— **Например?**

— Я уже рассказывал на Таганке, что есть Указ Президиума Верховного Совета о лишении меня гражданства за действия, враждебные СССР. Указ этот не отменен. Я нахожусь на территории Союза. Разве не полагается предать меня суду или депортировать из страны?

— **Может быть, вас еще не опознали...**

— Возможно. Нет, конечно, я понимаю, что ничто мне не грозит, но как это так?! Если можно не арестовать человека, признанного врагом, то можно арестовать человека, не признанного врагом! Это обратная сторона произвола. Я всегда говорил, что в СССР не писанные законы, а неписанные правила поведения, которые надо чувствовать. В этом чувствовании и состоит «умение жить» в данной системе, но для того, чтобы перестройка действительно состоялась, система должна быть изменена.

— **А вы не думаете, что законы издаются не для того, чтобы их исполняли во всех случаях, а для того, чтобы в любой момент власти могли схватить за шиворот любого из нас?**

— И это тоже. Произошло такое нагромождение законов и инструкций, противоречащих друг другу, что нико-

гда не знаешь, за что накажут. Есть полицейские государства, где законы жесткие, но ясные. Скажем, будешь ходить по левой стороне улицы — застрелят, а по правой — можешь идти и ничего не бояться. А у нас...

— **У нас?**

— **Ах, ну да, у нас...**

— **Я хочу обратить внимание читателя на своеобразное плавающее «мы» у эмигрантов. Выходит, что причастность к России даже через восемь лет сохраняется и на уровне местоимений. Но извините, я вас перебил...**

— Ничего, это полезно, я ведь не всегда отдаю себе отчет, какое местоимение употребляю, но обычно я предпочитаю говорить не «мы», а «я». Значит, у вас, то есть здесь, все не так. В законе написано: иди посередине, шаг вправо или шаг влево — стреляем без предупреждения. А на самом деле могут пристрелить посередине, а за шаг вправо ничего не будет. Причем сегодня так, а завтра иначе. За что сегодня наказывают, завтра могут наградить, и наоборот.

— **Это чтобы мы не чувствовали себя уверенно...**

— Это и есть произвол. Причем произвол ко всем, даже к таким, как Чурбанов. Представьте себе, человек живет в атмосфере безнаказанности, руководствуется неписаными, но повсеместно в его среде принятыми правилами, считает, что только так и должно, и вдруг в один прекрасный день все переворачивается только из-за того, что умер его тесть! Я думаю, он так и не согласился с тем, что он преступник...

— **Да, с его точки зрения, с ним поступили произвольно. Но ведь нужно же было когда-нибудь применить писанные законы к чурбановской среде... Скажите, что остановило ваше неодобрительное внимание по приезде в СССР? Предлагаю вам взяться за старое — за очернительство...**

— Вы знаете, это по-прежнему не сложно. Первое, на что я наткнулся, выйдя из самолета в кишку, ведущую в аэровокзал, — на трех людей в военной форме, злобно пронзающих взглядами всех проходящих. Хотя чего пронзать, у них же не рентген в глазу, и если человек проглотит атомную бомбу, они ее не обнаружат. Вы бывали за границей?

— **Раньше не выходило с разрешением, а сейчас вышли деньги.**

— Тогда поверьте мне на слово, что такой сверхбдительности нигде — а я пересек сто пятьдесят границ — кроме как у нас, нет. Везде пограничный и таможенный контроль — очень быстрая процедура. А здесь... Дал я пограничнику паспорт. Начинает неторопливо переводить глаза с фотокарточки на твою лицо, потом снова на карточку и так несколько раз. Очередь огромная и при такой работе движется страшно медленно. А декларация! Я написал, сколько у меня немецких марок, в остальных местах поставил прочерк. Крик: «Это что такое? Вы что, никогда ничего не писали?!» «Такого — не писал». «Напишите!» — нет! И никаких прочерков! А кольца почему не указали? «А почему мы должны указывать?» «А вы не знаете?!» И т. д. После этого начинается шмон. На Западе есть два вида досмотра — выборочный или всех подряд, когда ищут что-то определенное. А тут особый выборочный. Не с целью что-то найти, а с целью обидеть. Говорят грубо.

«Поставьте чемодан!» «Поставьте сами, — говорю, — вы здоровые». Поставили, начинают шуровать. «Закройте!» «Сами закройте!» Закрыли. «А вот тут, — говорю, — у меня самый криминал». Заглянули. «Ну, это же книги... Чонкина вот уже в «Юности» печатают, какой это криминал... Нынче другие времена...» «Если другие времена, — говорю, — то как вам не стыдно? В чем вы меня подозреваете?» Чувствую, им неудобно, но обыск продолжают. Я понимаю, когда я уезжал, меня шмонали,

чтобы унижить, а сейчас зачем?

Ну, и дальше в Москве я нашел много примет, которые описал в своем романе. Если у вас в магазине или поликлинике три центральных двери, то две обязательно закрыты, а если центральная дверь одна, то вход где-нибудь сбоку. Множество вообще «временно закрытых» точек. Очень поразило, что не изменился транспорт. На Западе за это время сменилось несколько поколений машин, а здесь все те же марки. Стало грязнее. Еще больше опустели магазины. Один сорт колбасы, один — сыра. Если сыр вообще есть.

— **Неправда — плавленый есть всегда. Да и зачем нам разнообразие? Я иногда думаю: отчего бы не сплавить все товары в один и не написать на нем самое распространенное русское слово «дефицит»?**

— Ну, это уже сатира в щедриномском понимании... Не надо преувеличивать: все говорит само за себя. Вот я захожу в огромный магазин «Овощи — фрукты». Пустота и одиночество.

— **А в том, что можно назвать «идейным товаром», какие сдвиги?**

— Противоположные. Огромный поток разносторонней и правдивой информации. Никакого сравнения с тем, что было при Брежнев.

— **Давайте остановимся на отдельных недостатках, которые, к сожалению, еще встречаются на этом замечательном фоне.**

— На этом фоне всякая ложь или глупость со стороны выглядит еще чудовищней. Не знаю, может быть, для вас это еще неразличимо, тем более что сплавлено с правдой. Я скажу сперва о том, что задело лично меня. Вот Почивалов в «ЛГ» пишет, что не все в эмиграции плохо. И небось думает, что мы прослезимся от такой к нам перемены. Интересное дело! Раньше говорили, что я свинья и подонок, а теперь, что я совсем не подонок и не совсем свинья. А я не желаю, чтобы меня называли честным на девяносто восемь процентов! Или у вас не понимают, что честный без двух процентов — это бесчестный?! Другие авторы призывают власти проявить великодушие и вернуть гражданство многим эмигрантам. Но при чем здесь великодушие?

— **Если вам интересно мое мнение, то я полагаю, что великодушие проявляет не власть, которая в лучшем случае лишь исправляет несправедливость, а Любимов, Коржавин и Войнович, приезжающие в государство, нанесшее им обиду. Скажите, а на Западе есть почва для вашей сатиры?**

— Она везде есть. Но эту почву я лучше знаю — все-таки родился на ней и прожил сорок восемь лет. Потом она более рельефна. То, что есть в советских людях, есть и в западных, но в более скрытой форме. Чтобы это вытащить, нужна гипербола. И еще один важный аспект: Запад сатирой не улучшишь. Расшатывать устои той жизни бессмысленно. Не потому, что там жизнь идеальна, а потому, что неисправима. Развитие дошло до доступных людям вершин, и сложившаяся система при всех ее изъянах устраивает большинство. А здесь все вопиет, и здесь литература еще может способствовать исправлению жизни...

— **Я смотрю, сатирики — самые большие оптимисты. Притом узнаю отечественную идею. Вы что, верите в наше исправление?**

— Я считаю, что начавшийся здесь процесс необратим. Я думаю, если мир выживет, все придет к демократии, ибо демократия в отличие от коммунизма не цель, но способ существования, в котором люди могут жить со своими недостатками...

— **У меня последнее. Владимир Николаевич, я выудил из вас столько критических впечатлений, что боюсь, не создается ли у читателя мнение, что вы не рады, что здесь оказались...**

— Могу сказать во всеуслышание: я счастлив, что приехал!

ПОДСУДИМЫЙ ЭРОТ, ВСТАНЬТЕ!

Продолжение. Начало на стр. 15.

Жан Леон Шерон «Продажа невольницы», Кутюр «Римляне времен упадка», Энгр «Турецкая баня», Дега «Спартанские девушки, вызывающие юношей на состязание» и другие произведения.

...В сопоставительном плане характерно сравнение эротических сцен исследуемых фильмов с аналогичными эпизодами фильма «Амаркорд» режиссера Ф. Феллини (сцена с табачницей, сцена в машине). «Амаркорд» демонстрировался в СССР на широком экране, он рекомендован в «Программе занятий со старшеклассниками и учащимися ПТУ Москвы», 1985 г.

Сложность киноязыка и символика таких фильмов, их непривычность для не специализирующихся по западному искусству экспертов могут, безусловно, сказаться на неоднозначности их восприятия. Неподготовленная массовая аудитория, лица, имеющие пробелы в половом, эстетическом или общекультурном воспитании, молодежь в возрасте до 18 лет, а также лица с аномалиями в психической сфере могут воспринять лишь поверхностный слой происходящих на экране событий. Подобное неадекватное восприятие лишь сексуально-эротических моментов в отрыве от общего содержания фильма может в итоге сказаться на его оценке.

Под порнографией в сфере кино следует понимать показ «физиологических подробностей», а также демонстрацию таких извращений, как групповой половой акт, скотоложество, эксгибиционизм. В качестве определенного признака порнографического фильма обязательно должен выступать показ обнаженных гениталий.

Если эти элементы порнографического кинематографа отсутствуют, то область их оценки является сфера художественного вкуса, мировоззренческих принципов и моральных установок, а не юридических законодательств и правовых норм.

Большинство фильмов, попадающих на экспертизу, можно характеризовать как продукт буржуазного массового кинематографа, их образная структура, символика, тематика не характерны для советского кинематографа. Их художественные достоинства часто весьма спорны. Однако ни отдельные эпизоды, кадры этих фильмов, ни сами фильмы не могут быть отнесены к разряду порнографических без должного исследования.

И содержание, и сам язык этого документа, на наш взгляд, даже не нуждаются в комментариях. Особенности восприятия вызывают описание самой технологии экспертизы. В ображении живо рисуется картина: жрецы в белых халатах, расположившись в мягких креслах вокруг видеомагнитофона, целый день «покадрово» рассматривают разнообразные половые акты, строго сверяя их с «контрольной группой художественных изображений», следя за тем, чтоб было видно не больше, чем у «Отдыхающей Венеры» — ну, в крайнем случае, совсем в крайнем, — чтоб видеоперсонажи вели себя не развязней «Римлян времен упадка». Ничего себе работа! Остальное предоставляем прокомментировать нашим читателям.

Макс

Коллективный герой будущей ленты (а мы не сомневаемся, что сценарий заинтересует кого-либо из режиссеров) — «группа захвата», отчаянные парни, стихия которых — острые ситуации. Их работу — в том числе и теневую ее сторону — мы видим глазами молодого сотрудника Сергея, будущего юриста, который осознает, что право носить оружие рождает чувство власти над людьми. Однажды друзья-оперативники приглашают Сергея с собой на дачный пикник...

Стекло террасы было высажено подчистую — на полу, у подоконника валялся в оранжевых крошках кирпич, которым и засветили в окно. У дверей лежал телевизор с треснувшим экраном: то ли показался тяжелым, то ли очень торопились и бросили по дороге.

— Та-ак,— проговорил Брагин, пройдясь по разгромленной террасе. Хозяева в полной растерянности стояли тут же, смотрели на него. Сергей только пришел с улицы и остановился на пороге.

— Лен, ты выяснила хоть приблизительно, что унесли? — спросил Брагин.

— Ну, я так посмотрела,— нервничала Лена.— Магнитофона нет, ковра, там, наверно... И... Кажется, они шкатулку мою утащили...

— Так кажется или утащили?

— Ой, я не знаю. Ну нет ее нигде,— чуть не заплакала Лена.

— Леночка,— с любовью в голосе обратился к жене Лева.— Возьми пока веник, приберись, что ты будешь сидеть? А мы что-нибудь придумаем...

— Лева, отстань! — нервно отрезала Лена.

— Сторож в поселке есть? — спросил вдруг Брагин, подвинув ногой кирпич.

— Сторож? — не совсем понимая вопрос, переспросил Лева.— Наверное, должен быть...

— Лена, есть сторож? — повторил свой вопрос Брагин.

— Есть, конечно, есть. Что ты, Лева, не помнишь, что ли? Только что от него толку?

— А живет где?

— Живет... Тут недалеко. По Комсомольской... третий, кажется, дом. Но если ты хочешь позвонить в милицию, то телефона у него нет. На станцию надо ехать.

Ничего не ответив, Борис пошел на второй этаж.

— Какой, к черту, сторож,— бесился Лева.— Сереж, что он задумал?

Сергей только развел руками.

Спустился Брагин уже одетым в свой обычный καθηдневный костюм.

— Поехали, Сережа,— велел он, выходя на улицу.— Да, Лев, и, пожалуйста, никакой милиции. Договорились?

— Слушай, не держи нас за идиотов! Объясни в конце концов, что ты собираешься делать? — кипятился ничего не понимающий Лева.

— Договорились? — железно повторил Брагин.

Лева поймал его жесткий взгляд, капитулянтски вздохнул и покорно поднял вверх руки, словно собирался идти сдаваться.

— Будь, пожалуйста, дома и никуда не выходи. Мы скоро вернемся,— приказал напоследок Брагин.— Пойдем, Сережа.

Лена продолжала безучастно сидеть на диване.

— Значит, так,— говорил Брагин, когда уже шли к машине.— сейчас дуешь на станцию и звонишь оттуда нашим, чтобы приезжали. Потом руки в ноги и за мной. Комсомольская, три. Понял? Да, пушка у тебя с собой?

— С собой.

— Давай сюда.

Сергей стал было отстегивать кобуру, но Брагин так выразительно махнул рукой, что он просто вытащил пистолет и протянул ему. Борис сунул его за ремень и, бросив Сергею ключи от машины, исчез за калиткой.

«Жигуль» медленно полз по узкой, разбитой улице. Увидев, наконец, табличку с цифрой 3, Сергей остановился и вылез из машины. Но

заходить на участок не понадобилось: за редким штакетником показался Борис.

— Ну что? — поинтересовался он, забирая у Сергея ключи и одновременно вручая ему пистолет.

— Да ничего... — Сергей видел, как из-за дома на негнущихся ногах показался старик сторож и, испуганно глядя вслед Брагину, медленно опустился на скамейку.

— То есть? — переспросил Борис, забираясь в машину.

— Валя с Володей на рыбалке, а у Сандраня никто не подходит.

— Фу-ты черт, совсем из головы вылетело. Они же действительно на рыбалку собирались. А Сандраня что? Ну позвонил бы в управление, они б тебе его из-под земли достали...

— Да сам не пойму. Похоже, живот у парня свело. Он же такой скромник — ничего сам не скажет, пока его не попросят хорошенько. А-а, молодец, молодец,— обрадовался Брагин, заметив Сергею находку.— А кофейничек-то хозяйский,— весело добавил он, повертев кофейник в руках.— А, Валерыч?

Вместо ответа Валерка вдруг вскочил и с неожиданной прытью полетел с участка. Сергей бросился за ним.

— Только без членовредительства, Сережа! — крикнул вдогонку Борис и, вертя кофейник в руках, отправился к машине.

Валерка убежал глупо — дунул зачем-то к реке, хотя гораздо умнее было бы броситься

ВЛАДЕТЬ ОРУЖИЕМ

(фрагмент сценария)



Рисунок А. Игнатьева

Борис явно переигрывал, и Сергей чувствовал это. Но вида не подал.

— Ладно, что ж делать! Сами как-нибудь разберемся,— сказал Борис, заводя машину.— Выбил я из этого работничка два адреса: Октябрьская, 33, и Песчаная, 12. Давай-ка для начала на Октябрьскую. Там два брата живут — Валерка и Колька. Поедем — посмотрим: может, чего и высмотрим. Два брата, дегенерата.

Отодвинув покосившуюся калитку, Сергей и Борис зашли на участок. Дом был старый и ветхий, давно не крашенный.

Дверь оказалась заперта изнутри. Брагин громко постучал и остался ждать у крыльца. Сергей на всякий случай прошелся вдоль дома, огляделся по сторонам: поленица, заброшенная собачья конура, сарай, лопата в куче дерна.

Дверь открыл взъерошенный и заспанный парень лет семнадцати.

— Чего надо? — недовольно спросил он.

— Здорово, Валерыч,— по-свойски начал Брагин, внимательно глядя на парня.— Брат дома?

Явно не ожидая такой внезапной атаки, Валерыч боязливо огляделся по сторонам и неуверенно проговорил, косясь на Сергея:

— На работе он, в магазине...

— Нескладно врешь, Валерыч,— пожурил парня Брагин.— По воскресеньям промтоварный закрыт. Лейтенант, осмотрите для начала дом,— незаметно подмигнул он Сергею,— а мы пока с Валерьяном поговорим.

Сергей молча поднялся на крыльцо и мимос растерянного Валерки прошел в дом.

Сергей осмотрел крошечную террасу, заглянул на кухню и в одну из комнат: всюду серая от пыли дешевая мебель да скрип плохо пригнанных половиц. В другой комнатке Сергей распахнул нижние дверцы обшарпанного допотопного серванта и увидел медный бедуинский кофейник, явно не имеющий отношения к этому дому. Прихватив улику с собой, Сергей вышел.

Валерка стоял на коленях, скрючившись, как от сильного удара в живот, и тщетно пытался вдохнуть. Спрятав руки в карманы пиджака, Брагин с невозмутимым видом стоял рядом.

— Что случилось? — спросил растерянно Сергей.

в другую сторону и заплутать в узких поселковых улочках.

Сергей догнал его на берегу, у самой кромки воды, и сшиб подсечкой. Валерка полетел лицом в песок. Сергей надел сверха и, захватив его руку, рывком поднял на ноги.

Ловко сбега по крутому склону, к ним приближался Брагин. Машину он оставил наверху.

— Ну что, Валера, может, все-таки поговорим или опять в салочки играть будем? — спокойно спросил Борис.

— Ты, знаешь, ты кто? — тяжело дыша, злобно проговорил Валерка.

— Нет, — покачал головой Брагин. — Поведай.

— Ты легаш вонючий, понял! — в истерике выкрикнул Валерка. — Ни хрена я тебе не скажу, понял?! Сдохну, а не скажу!

Спокойно выслушав Валерку, Брагин некоторое время помолчал, ковыряя ногой песок. Потом проговорил, по-прежнему деловито и невозмутимо:

— Ну хорошо. Сереж, — обратился он к Сергею, все это время державшему на всякий случай Валеркину руку, — принеси-ка, пожалуйста, из багажника лопатку, знаешь — там, в глубине. — Он протянул ключи.

— Лопатку? — удивленно спросил Сергей.

— Лопатку, лопатку, — устало кивнул Брагин. — Давай — одна нога здесь, другая там. А ты, Валер, пока сядь, отдохни.

Выждав некоторое время, Валерка с выражением полного безразличия на лице плюхнулся на песок. Бежать было бессмысленно, и он прекрасно понимал это.

Сергей вернулся довольно скоро с небольшой лопаткой на короткой ручке.

Брагин воткнул лопатку в песок и спросил, внимательно глядя на парня:

— Ну, надумал что-нибудь?

Валерка не ответил. Даже не посмотрел в его сторону.

— Ладно, — вздохнул Брагин. — Тогда копай. Валерка по-прежнему делал вид, что не слышит.

— Слышишь, что я сказал?! — чуть повысил голос Борис.

— Чего копать-то? — развязно спросил Валерка. Повышенные нотки в голосе Брагина произвели на него впечатление.

— Могила себе, — объяснил запросто Борис. — Ты же сказал, что хочешь сдохнуть. Вот и копай.

Валерка испуганно покосился на Бориса, потом, словно ища защиты, зыркнул на стоявшего в стороне Сергея. Брагин говорил так уверенно и спокойно, что было ясно: он не шутит.

— Ну, давай, — не меняя своего иезуитски-спокойного тона, продолжил Брагин, и тут Валерка испугался по-настоящему.

Встав медленно на ноги, он взял лопату и, еще раз с надеждой взглянув на Сергея, осторожно копнул.

— Активнее, активнее, — подбодрил его Брагин. — А то нам еще с братцем твоим надо познаться, а хотелось бы дотемна.

Валерка заработал быстрее. Сергей в замешательстве стоял рядом.

— Зачем это, Борис?

— Сейчас увидишь.

— А все-таки?

— Терпенье, Сереженька, терпенье. Без этого в нашем деле... — но договорить Брагин не успел: решив, что «легавые» отвлеклись за разговором, Валерка вдруг бросил лопату и резко дернулся в сторону. Именно дернулся, потому что развить скорость Брагин ему не дал — сшиб подсечкой. Валерка перевернулся на спину и, испуганно прикрыв руками лицо, стал отползать.

Брагин медленно подошел к нему, но бить не стал.

— Ну что? — спросил он. — Надумал что-нибудь? А?..

Валерка молчал, испуганно глядя на своего мучителя.

— Тогда вставай, — тихо проговорил Брагин. — Вставай и работай...

Когда яма была закончена, Брагин обошел ее по кругу, измерил глубину лопатой и, повернувшись к бледному и мокрому от пота Валерке, спросил:

— Ну что, Валерий, ничего нам сказать не хочешь?

— Я тебе уже все сказал, — злобно проговорил Валерка и отвернулся.

— Угу. Ну что ж, — вздохнул Брагин, взглянув на часы, — тогда полезай.

— Куда? — испугался Валерка.

— Как это куда? — удивленно переспросил Брагин. — Что ж ты зря трудился, что ли? Вон

какие хоромы выкопал. Вот туда и полезай.

— Зачем? — Валерка снова испуганно посмотрел на Сергея, но тот отвел глаза.

— А это уже мое дело зачем, — постепенно накаляясь, проговорил Брагин, — в яму, быстро!

— Борис, да ты что? — не выдержал Сергей.

— Ну! Ты же хочешь быть героем! Так давай! — требовал Брагин, не обращая на Сергея никакого внимания.

Застыв, как парализованный, на краю ямы, Валерка силился что-то сказать, но не мог.

— Борис, — снова попытался вмешаться Сергей, но Брагин уже не слышал никого, кроме себя.

Видя раскол в стане врагов, Валерка бросал на Сергея умоляющие взгляды и не двигался с места. Но терпение Брагина было уже исчерпано: доселе спокойный и сдержанный, он сорвался. Подойдя к Валерке вплотную, он процедил, еле сдерживаясь, чтобы не закричать:

— Прыгай!

Валерка попятился и замер на самом краю ямы.

— В яму, я сказал! — не выдержал Брагин и пихнул парня в плечо. Не удержавшись, Валерка сверзился в яму.

Сергей молча стоял на месте.

— Вот так, хорошо, — умиротворенно проговорил Борис, подойдя к яме поближе. — А ручку одну вынь и положи на край.

Валерка послушно поднял руку и положил на край ямы. Ладонь его заметно дрожала.

— Вот так. Если вдруг поговорить захочется — сделаешь дяде ручкой. Давай, Сережа, приступай. — Борис протянул Сергею лопату.

— Что? — переспросил Сергей, машинально принимая лопату.

— Приступай, говорю. Можно.

— Да ты что, Борис? Ты серьезно?

— Нет, я шуточки тут с вами шучу! — взвился Брагин. — Дай сюда лопату!

— Борис, да ты... — лепетал Сергей.

— Лопату, я сказал! — Брагин вырвал у Сергея лопату и двинулся к яме. — А ты пойдешь вон поплачь где-нибудь в кустах! Может, легче станет! — крикнул он напоследок и нервными, размашистыми движениями принялся кидать песок в яму.

Валеркина спина ходила ходуном и рука, оставшаяся на поверхности, подпрыгивала, как во время землетрясения.

Сергей, все еще не в состоянии осознать, что все это совершается на его глазах, не двигался с места, застыл, словно загнипнотизированный.

А Брагин тем временем с какой-то остервенностью продолжал орудовать лопатой. Валерка молчал, но кашель уже начал раздражать легкие — дышать становилось все труднее и труднее.

— Борис, ты сошел с ума! — мучаясь от собственного бессилия, выкрикнул Сергей. — Борис!

Брагин даже не повернул головы в его сторону. Лопата глубоко вонзалась в песок, и тяжелая, рыжая от недавнего дождя масса летела в яму. Брагин работал удивительно хладнокровно, и это хладнокровие испугало Сергея. Он понял, что если сейчас, сию же секунду не вмешается, то никогда в жизни не простит себе этого, как не простит ту ночную историю. Все это мгновенно пронеслось в его голове, и он выкрикнул:

— Перестань! Перестань! Иначе я тебя застрелю! — и рванул из кобуры пистолет.

На мгновение прервавшись, Брагин поднял на него глаза, ухмыльнулся какой-то странной ухмылкой и снова вонзил лопату в песок.

— Борис! — последний раз в отчаянии выкрикнул Сергей, но теперь Брагин даже не удостоил его взглядом. И тогда Сергей выстрелил.

Отлетевшая от черенка щепка угодила Брагину в лицо.

Сергей замер с пистолетом в руках.

Брагин прошелся рукой по щеке, потом воткнул покореженную лопату в песок и медленно двинулся к Сергею. Но, сделав несколько шагов, остановился, поймав его взгляд.

Сергей смотрел туда, где била судорожно по песку Валеркина рука.

Повернувшись, Борис быстро вернулся к яме. Опустившись на колени, он ухватил еле живого, полужасыпанного Валерку под мышки и вытащил наружу, положив у края ямы.

Попытавшись вдохнуть, бледный от удушья, парень мигом зашелся в кашле. Потом попробовал было что-то сказать, но вместо этого захрипел и снова закашлялся.

— Ну, ну? — Брагин похлопал его по спине, так, словно Валерка поперхнулся.

— Я... Я скажу, — прохрипел, наконец, Валерка и опять захлебнулся в кашле.

Сергей кинул пистолет на песок, медленно повернулся и побрел без цели и направления.

ЧИТАЙТЕ «СКИФ»!

Приветствуем XVI московский международный кинофестиваль!

В дни проведения МКФ будет выходить газета «СКИФ» («Спутник кинофестиваля»). «СКИФ» расскажет о фильмах кинофорума, представит звезд мирового кино.

В подготовке выпусков «СКИФа» примет участие молодежная редакция «Советского экрана».

СОВЕТСКИЙ
Экран

№ 10 • 1989

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ И СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ
ВЫХОДИТ ОДИН РАЗ В 20 ДНЕЙ

МОСКВА. ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»

МОЛОДЕЖНАЯ РЕДАКЦИЯ **

Главный редактор Петр ЧЕРНЯЕВ

Игорь АРКАДЬЕВ,
Андрей ДЕМЕНТЬЕВ

(заместитель главного редактора),
Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ, Виктор МАТИЗЕЦ,
Евгения ТИРДАТОВА (ответственный секретарь)

Молодежная редакция благодарит
за активное участие
в работе над номером

А. Итенберг, К. Клевицкую, И. Пискарева

Номер оформили художники
Никита ГОЛОВАНОВ и Артем ИГНАТЬЕВ

На обложке —

актриса Оксана ФАНДЕРА,
одна из победительниц конкурса
«Московская красавица-88».

Снималась в фильмах

«Утреннее шоссе», «Корабль» и др.

Фото Владимира Хмелевского
Художник Сергей Микульский
Грим Льва Новикова

На стр. 32 — «БИТЛЗ» —

Пол МАККАРТНИ, Джон ЛЕННОН,
Ринго СТАРР, Джордж ХАРРИСОН

Главный редактор Ю. С. РЫБАКОВ

Редакционная коллегия:

Ф. И. АНДРЕЕВ

(заместитель главного редактора),

А. В. БАТАЛОВ, Ю. А. БОГОМОЛОВ, Б. В. ГОЛОВНЯ,
В. А. ГОЛОВАНОВ, В. П. ДЕМИН, А. А. ЕРОХИН,
М. Ф. ЛЕВИТИН (ответственный секретарь),
А. А. МИНДАДЗЕ, Т. О. ОКЕЕВ, Е. Н. ПТИЧКИН, Г. И. РЕРБЕРГ,
С. И. РОСТОЦКИЙ, Э. А. РЯЗАНОВ, А. К. СИМОНОВ,
А. Е. СУЗДАЛЕВ, О. С. ТЕСЛЕР (главный художник),
Л. А. ФИЛАТОВ, С. И. ФРЕЙЛИХ, К. Г. ШАХНАЗАРОВ

Художественный редактор Д. Н. Мазур

№ 10 (778) — 1989 г.

Сдано в набор 19.05.89.

Подписано к печати 01.06.89. А 05899. Формат 70 × 108¹/₈.

Бумага для глубокой печати.

Глубокая печать. Усл. печ. л. 5,60.

Усл. кр.-отт. 19,60. Уч.-изд. л. 8,60.

Тираж 1 050 000 экз. Заказ № 653.

Цена 60 коп.



ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:

125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 5-б.

Телефон редакции: 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты

и тексты песен редакция не высылает.

Рукописи, рисунки и фотоснимки

не возвращаются и не рецензируются.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции

типография имени В. И. Ленина

издательства ЦК КПСС «Правда».

125865, ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.

