

ДАЛЬ ОРЛОВ

## ВОСПОМИНАНИЯ “ДЕЙСТВУЮЩЕГО ЛИЦА”

*Интерес к мемуарному сочинению всегда предопределен индивидуальностью, единичностью судьбы мемуариста. И в то же время, читая воспоминания, мы всегда хотим разглядеть в них то общее и узнаваемое, что принято называть “лицом времени”. Словом, хорошо написанные мемуары также индивидуальны, как их авторы, особенно если пишущий отваживается быть до конца искренним и при этом не подвержен гипнозу устоявшихся мнений по поводу тех или иных фигур и исторических сюжетов. Думается, последнее можно смело отнести к новой книге Даля Орлова “Про театр и кино — внутри и около... Воспоминания “действующего лица”, которая готовится к изданию. Предлагаемый читателям фрагмент, где на первом плане крупнейшие фигуры отечественного кино — Андрей Тарковский и Никита Михалков, вполне подтверждает сказанное.*

*Даль Константинович Орлов — выпускник филологического факультета Московского университета (1957), заслуженный деятель искусств РФ (1984), член союзов писателей, кинематографистов, журналистов, театральных деятелей. Он автор пьес, сценариев, статей и книг о кино и театре, вел популярную в свое время телепередачу “Кинопанорама”.*

*Одновременно в советские времена Д. Орлов вполне, как говорится, преуспел на “служебном” поприще: заведовал отделом литературы и искусства в газете “Труд”, был заместителем главного редактора журнала “Искусство кино”, главным редактором Госкино СССР и главным редактором “Советского экрана”, бывшего самым массовым в мире журналом по искусству, пока издание не было погублено, став еще одной жертвой расправ, учиненных в отечественном кинематографе distinguished V съездом кинематографистов. Человеку с такой биографией есть что вспомнить. Он и вспоминает. Подробно, откровенно, “пропуская через себя”.*

*Отрывок из книги интересен, думается, еще и тем, что по существу впервые читатель получает возможность заглянуть туда, где в советские годы принимались решения, определявшие судьбы и конкретных творческих замыслов кинорежиссеров, и готовых фильмов. Автор живо воскрешает многие черты того периода отечественного кинематографа, когда он был “государственным”, а также и того, когда он перестал быть таковым.*

### ТАРКОВСКИЙ БЕЗ ГЛЯНЦА

Однажды ко мне в Госкино пришли режиссеры Али Хамраев и Андрей Тарковский. Последний в представлениях не нуждается, что же касается первого, то он тогда был одним из ведущих мастеров на Ташкентской киностудии. Стилистика его картин тяготела к метафорической условности этакого восточного толка и, несмотря на некоторый налет провинциальности, он слыл, помнится, почти Тарковским — с узбекской, понятной, спецификой. В свое время обрати-

ла на себя внимание его лента “Белые, белые аисты” — о современных днях, многими призами были отмечены его фильмы так называемой историко-революционной тематики: “Красные пески”, “Чрезвычайный комиссар”, “Седьмая пуля”. Словом, это был режиссер талантливый и мастеровитый.

К таким гостям следовало отнестись серьезно.

Тарковский был на три года старше меня, Хамраев на два моложе. Людям одной практически возрастной категории понять друг друга, на первый взгляд, просто. Возраст нас не разделял. Нас разделял широкий начальственный стол — я по одну сторону, они по другую. Именно это обстоятельство определяло сюжет встречи.

Не надо напоминать, что оба гостя, как говорится, “по определению” были людьми нервными и впечатлительными. Хамраев в ходе разговора то и дело привставал и зависал над приставным столиком, испепеляя меня взорами, а Тарковский вдруг оказывался у стены, прижимался лопатками к деревянной панели и там замирал, будто распятый.

Суть проблемы была в следующем: в узбекском кинокомитете отвергли их заявку на сценарий. Они пришли жаловаться.

Готовясь к встрече, я заявку прочитал. Детали, конечно, забылись, но общий смысл запомнился.

Действие фильма, который собирался ставить Али Хамраев, разворачивается в начале двадцатых годов, в среднеазиатской пустыне. По пустыне бредет некий русский красноармеец и забредает на какой-то остров. Этот кусок суши, со всех сторон окруженный водой, оказывается резервацией для пораженных лепрой, то есть для прокаженных. Поскольку там медицины нет, больных не лечат, то и представить страшно, как они все выглядят. Красноармеец остается на острове и принимается устанавливать среди прокаженных Советскую власть. И вроде бы добивается успеха.

— Как вы считаете, товарищи, — спрашивал я от своей стороны стола, — Советская власть будет очень рада, когда вы покажете ее всесилье среди прокаженных? По экрану будут ходить люди с проваленными носами, с культышками вместо рук, с лопнувшими глазами — люди просто валом повалят в кинотеатры на такое посмотреть: “триумфальное шествие” Советской власти в отдельно взятом лепрозории!..

Если бы я знал тогда, что засяду за мемуары, наверняка записал бы для памяти их аргументы в пользу этой затеи. А ведь они были! Но они ни меня не убедили, ни, как видим, никого в последующие времена. Так никто и не взялся за креативный исторический проект с чумными струпами в широком формате.

Но кое-что я запомнил совершенно точно. Например, фразу Тарковского, в очередной раз прижавшегося лопатками к стене:

— Почему нет доверия художнику?!

— Да художнику есть, нет замыслу ...

Помню, попросил затронуть в Хамраеве даже патриотические струны:

— Там же у вас все прокаженные должны быть узбеками. Вот узбеки обрадуются, когда вы их так покажете!..

И тогда мои гости выдвинули аргумент, который был, видимо, домашней заготовкой.

— Мы только что из Ташкента, — сказали они. — Абдуллаев, председатель комитета, нам прямо сказал: если Орлов пропустит вашу заявку, я возражать не буду. Не пропустит — все, больше не приходите.

— Так и сказал?!

— Так и сказал.

— В таком случае сообщаю и вам и ему: я этого подписать не могу.

Едва Хамраев с Тарковским ушли, попросил Зою Ивановну, секретаря, соединить с Ташкентом, с председателем Госкино Узбекистана Абдуллаевым. Тут же услышал его голос.

— Абдуллахат Абдуллаевич, вы обещали принять заявку Хамраева и Тарковского, если я пропущу? Они только были. Вы заявку читали?..

Человек на другом конце провода буквально взвыл:

— Я сказал, эту гадость про Узбекистан — через мой труп! Ничего больше не говорил! Через мой труп!..

Значит, ребята меня шантажировали... Заодно хотели “подставить” узбекского председателя. Для творцов такого масштаба — не очень подходящий

трюк, не совсем достойный. Предполагается все-таки, что гений и шантаж – две вещи несовместные...

Может быть, я не прав. В конце концов, и гении – люди. “Когда б вы знали, из какого сора” и так далее – известно. Не обязательно творцам нетленного быть еще и безупречными личностями, образцовыми в любовях, чуждыми корысти. Не тем они для матери-истории ценны! И это так. Но, тем не менее, так и кажется, с наивным постоянством, что в людях, выделенных судьбой из себе подобных, неестественно смотрятся несоответствия высоко-го и низкого. Когда высокое уступает, все мы поневоле печалимся...

Прилетаю в Рим. Дальше надо перебираться в Неаполь, а оттуда – до маленького городка Авелино, где тамошний мэр и один школьный учитель “держат” миниатюрный кинофестиваль, в котором могучий Советский Союз почему-то считает нужным участвовать. Подобных фестивалей по миру тысячи. Но я о другом.

Я прилетел, с чемоданом и без языка, а меня никто не встретил. Стою в центре гигантского зала, чтобы отовсюду быть видимым, и жду. Проходит минут сорок. Наконец, подбегает взмыленный экспортфильмовец. Он тысячу раз извиняется, что опоздал, и объясняет, что занимается отправкой Янковского, с которым следует багаж Тарковского. Итальянцы обещали оплатить гигантский перевес, но не оплатили. В результате Янковского не пропускают на посадку.

Боясь потерять экспортфильмовца, бегу за ним следом, куда-то туда, где измываются над нашим народным артистом. Артист обнаруживается в конце иссякающей уже очереди, регистрация заканчивается, а рядом с ним – несколько грузовых тележек с нагроможденными коробками и тюками. Багажные небоскребы выше артиста. А он не маленький.

Бедный Янковский, еще недавно здесь, в Италии, бредший по дну необъяснимого бассейна со свечкой в руке на бесконечно длящемся плане и донесший в конце концов пламя непогасшим, несчастный Олег хватает за фалды гордо проходящего мимо красавца-аэрофлотовца в синем форменном мундире и бормочет ему в затылок: “Вы только пропустите! Да вы у нас в театре первым человеком будете, не дальше третьего ряда, клянусь!...”

За смысл реплики ручаюсь, возможно, междометия пропустил...

То, что русский человек, изможденный, как и прочие, отечественным дефицитом, пусть и большой художник, решивший на Родину не возвращаться, накупил столько всего и переправляет с оказией, при содействии другого большого художника, который Родину не покидает, – это, в конце концов, нормально: если хочется и можно, то почему нет? Только странные мысли и о не самых возвышенных причинах того шумного невозврата возникают в голове...

Как хотите, а мне в тот момент показалось негармоничным, лишенным эмоциональной целостности соединение в одном жизненном кадре ворожбы того же “Иванова детства” или “Андрея Рублева” и тусклого навала коробок в итальянском аэропорту. Апологеты Тарковского меня, скорее всего, не поймут, даже, возможно, осудят, но я же здесь не только о нем говорю, но и немало о себе, о своем впечатлении...

В 2002 году на прилавках появилась книга Ольги Сурковой “Тарковский и я”. Автору было что рассказать о знаменитом режиссере. Она двадцать лет водила с Тарковскими дружбу, была даже какое-то время членом семьи. Поток откровений, выброшенных, может быть, с “перебором”, производит смешанное впечатление. С одной стороны, надо ли столь подробно “ворошить белье”, с другой – несомненно проясняются, оказываются не столь однозначными причины перемещения Тарковского на Запад. Тут – теперь это очевидно – сыграли роль не одни только конфликты с властями, как всегда утверждалось, о чем и сам Тарковский говорил постоянно, а были еще и вполне земные посылы, а точнее – приземленные: например, мечтания жены Ларисы жить в европейском комфорте, в славе и при бытовом достатке. Так хотелось, но к каким губительным последствиям это привело, теперь ни для кого не тайна.

В свое время Андрей Тарковский оценил талант молодой критикессы, будущего автора “Тарковский и я”, именно ей предложил стать соавтором книги о киноискусстве и своей собственной работе.

А дальше так сложились звезды, что мне довелось стать одним из первых читателей их весьма объемной рукописи. Она пришла ко мне в феврале 1978 года с сопроводительным письмом от заведующего отделом кино издательств-

ва “Искусство” Сергея Асенина: “Направляем вам на рецензирование рукопись А. Тарковского и О. Сурковой “Сопоставления”...”

Прочитал, понятно, с немалым интересом – Тарковский все-таки! После чего написал большое, на девяти страницах машинописного текста, заключение. Вывод мой был таким: “Сочинение А. Тарковского и О. Сурковой может стать интересной и полезной книгой. Над ней стоит еще поработать и потом ее издать. В литературном смысле она в основном написана хорошо, местами – великолепно. Наиболее сильное впечатление она производит там, где речь идет о кинематографической профессии. Здесь множество тонких наблюдений и мыслей... Думается, что недостатки рукописи вполне устранимы. Хочется пожелать авторам успеха в их работе”.

Среди общих замечаний были, например, такие: точнее определиться в жанровом отношении, “пока это и интервью, и сборник статей, и монография”. Если “определиться”, исчезнут некоторые противоречия между тем, что содержалось в давних статьях, и тем, что заключено в сегодняшних рассуждениях. Одно замечание было чисто драматургического свойства: “Если “поток” рассуждений Тарковского в основном целеустремлен, по-своему логичен, то вторжения комментатора не всегда внутренне оправданы. Случается, что О. Суркова говорит об одном, Тарковский – о другом, не реагируя на прозвучавшую реплику, продолжает начатую им раньше мысль”.

Одно-другое замечания осторожно касались общей тональности, в которой основной автор вел разговор с будущим читателем. Вот это место из заключения:

“А. Тарковский сколь интересен, столь и категоричен в своих суждениях. В конце концов, может сложиться впечатление, что именно он – истина в последней инстанции, что другие точки зрения невозможны. А они не только возможны, но они и существуют. (На проблемы монтажа, например, работы с актером, участия в фильме музыки и др.) Поэтому оговорки типа “по-моему”, “мне так кажется”, “не все со мною согласятся, но я считаю” и т. п. не только не убавили бы книге убедительности, но задали бы ей более достойный и верный тон.

Все обличения зрителей, не понимающих или не принимающих искусство Тарковского, столь яростны и несдержанны, что наводят на мысль о Юпитере, который сердится... Нужно ли в такой интонации вести разговор? Думается, что вести разговор в регистре достойного спокойствия и уважения к оппоненту, который, возможно, и заблуждается, более пристало художнику...

Производит странное впечатление полное небрежение героя книги идейным и профессиональным опытом советской, отечественной кинематографии. Предметом восторгов, признания и поклонения оказываются исключительно Бергман, Бунюэль, Антониони, Феллини, Орсон Уэллс, Рене Клер и т. д., что объяснимо и не вызывало бы вопросов, если бы... “Наши” упоминаются в редких случаях, а когда упоминаются, то им чаще всего “крепко достаётся”. Достаётся и Эйзенштейну, и Герасимову, и Шукшину, и Шепитко, и Михалкову-Кончаловскому. Благоклонно упоминается только Довженко, но лишь как автор “Земли”. Да еще Иоселиани. Справедливо ли? Нет нужды говорить здесь о вкладе советской кинематографии в становление и развитие кино как искусства. Авторы сами это прекрасно знают. Но получается странная картина – со знаком плюс выведен только один советский режиссер – Тарковский. Я умышленно заостряю вопрос и прошу меня простить за это, но, может быть, авторы обратят внимание на такой ракурс впечатления от рукописи”.

Так я писал – вполне простодушно, не претендуя на сугубо киноведческие лавры. Не уверен, что авторы воспользовались моими советами. В готовом виде я их книгу не перечитывал. Скорее всего, пренебрегли. Это их право. Судя по мемуарным источникам, они тогда работу затащили, было несколько пролонгаций, потом оба оказались за границей, и в тех условиях, понятно почему, “Искусство” так к этой книге и не вернулось.

“Спустя десять лет, – сообщает Суркова, – эта книга появилась на Западе под заглавием “Запечатленное время”, переработанная и дописанная мною в соответствии с его (Тарковского. – Д. О.) соображениями и пожеланиями”.

Ну а дальше случился форменный скандал: в немецком издании “Запечатленного времени”, той самой работе, как пишет Суркова, “с которой я нянькалась столько лет”, Тарковский “спокойно оставил только свое собственное авторское право, полагая, что денег на суд с ним у меня все равно нет”.

Но суд тем не менее состоялся, и Суркова его выиграла. Иначе и быть не могло, она, действительно, — соавтор. Даже я могу это подтвердить, как рецензент их первоначальной рукописи.

Когда до меня дошли сведения об умыкании нашим классиком чужой интеллектуальной собственности, почему-то вспомнилась его неудавшаяся “подстава” с кинопроектом о прокаженных...

На тот период, что я работал в Госкино, пришлось окончание Тарковским “Зеркала” и начало его работы над “Сталкером”. В первом случае я подключился к процессу на ходу, на заключительном этапе, во втором — отключился где-то в середине процесса.

По киноязыку “Зеркало” оказалось лентой абсолютно необычной не только для отечественного кино в целом, но и для самого Тарковского. С такой степенью свободы в использовании ассоциативных приемов, с таким погружением в недра субъективного советский кинематограф до того не встречался. Естественно, что даже в среде самых квалифицированных коллег уже первая сборка картины вызвала если и не полное отторжение, то, как минимум, недоумение. Многие просто не понимали, что же именно хотел сказать им автор.

На художественном совете киностудии “Мосфильм” в мае 1974 года, например, народный артист СССР Всеволод Санаев говорил, делясь впечатлениями сразу после просмотра: “Я понимал, что очень хорошо снято, что каждый кадр насыщен смыслово, следил за актрисой Тереховой — настолько глубоко, эмоционально она сложила роль. Это большая актерская удача. Но о чем этот фильм — разобрать трудно. Какие-то мальчишки, дети. Все, что связано с водяными процессами — дождями, шумами, волнами, — очевидно, связано с психическим состоянием, но разобраться в содержании это не помогает... Я вижу, что кинокартина сделана талантливым человеком, но что происходит на экране? Ведь фильм будут смотреть не только в Доме кино, но и более широкий зритель...” А вот мнение, высказанное там же тонким режиссером-психологом Юлием Райзманом, тоже “живым классиком”: “В картине есть эмоциональный ряд, который очень завораживает от встречи с людьми, от ритма рассказа... Но эта радость восприятия борется с непониманием того, что происходит. Эта сцена понятна, пока поймешь другую — отстанешь, возникает раздражение. Часто оказывается, что все-таки не понял...”

Заметим, это говорят не бюрократические монстры из Госкино, а художники, коллеги, люди, понимающие, что к чему в искусстве. Стенографические записи мосфильмовских худсоветов, посвященных “Зеркалу”, изобилуют подобными суждениями.

Люди от неожиданности, от непривычности такой стилистики просто не воспринимали ленту, что само по себе вполне объяснимо. Но очевидно другое — и автор, видимо, не все в ней поначалу построил так, чтобы не возникло у смотрящих лишних недоумений, не возникало не относящихся к делу вопросов. Возможно и третье. Об этом говорит такой авторитетный свидетель, как Андрей Кончаловский. В интервью журналу “Искусство кино” (4, 2007) он замечает, что с определенного момента собственного пути Тарковский просто-напросто хотел “заморочить” зрителя.

“Он явно попытался сделать это в “Зеркале”?” — уточнил интервьюер, услышав такое...

“Да, — отвечает Кончаловский, — притом совершенно сознательно. Сцены, взятые из разных мест сценария, он хотел сложить в какую-то систему видения, но они не складывались. Посмотрев рабочий материал, я сказал ему, что картина распадается на фрагменты. “А я сейчас все перемешаю: переставлю все эпизоды, и уже никто ничего не поймет!” — сказал он и хитро улынулся. Я ответил: “Да ты авантюрист!”

Не надо забывать также о “ролевой” разнице, что была между суждениями художников о достоинствах и недостатках произведения своего коллеги и умозаключениями тех, кто по должности отвечал за качество ленты, кто “давал поправки”. Если первые могли вполне вольно “положительно предполагать или предположительно полагать”, ничем не рискуя, то последние отвечали если и не головой, то судьбой за соответствие художественного продукта главенствующим тогда эстетическим доктринам. Конкретно они отвечали за потраченные государственные деньги, отпущенные в кредит, а значит, вы-

нуждены были печься – и это самое главное – об успехе у зрителей: придут в кассу копейки, складывающиеся в миллиарды, или не придут.

Артхаусное кино Тарковского налетало на этот монолит. Художник раздражался горестными стенаниями, забывая, что именно в этих невыносимых условиях все свои шедевры все-таки снял, причем “не на свои, а на казенные”. Наверняка с тоской вспоминал об этом, когда позже наскребал деньги на “Жертвоприношение”...

В этом смысле можно если и не оправдать, то понять причины ряда замечаний, прозвучавших там же, на “Мосфильме”, при обсуждении очередной сборки сложной ленты, которая теперь, спустя 35 лет, обросла бездной толкований и кажется сегодня очень простой и ясной. Вот, например, высказывание Бориса Павленка, заместителя председателя Госкино СССР, так, как оно было записано стенографисткой: “Никогда это в основе не отвергалось. Но уже говорилось, что надо исправить. Непонятная символика, непонятные вещи – это говорилось уже не один раз. Речь идет о том, можно ли выпускать кинофильм на экран в таком виде? Нельзя. Автор не хочет идти нам навстречу, а фильм по-прежнему понятен только ему. Есть только видимость того, что замечания учтены, а все осталось по-прежнему: и типография, и военрук, и весь военный эпизод (читай как хочешь, и атомную бомбу и др.), осталась и висящая женщина, и петух. Поначалу ясно, где сон, где явь, где воспоминания, даже отбиваются цветом, а во второй половине все смешивается, где мать, где жена – не поймешь”.

С грустью читаю в той же стенограмме собственное выступление – таким оно на фоне остальных мне видится ничемным, излишне претенциозным, зацикленным на “идейном смысле”. Сегодня только и видишь в том себе оправдание, что как мог исполнял отведенную роль в общей пьесе, имевшей сложно разветвленный сюжет. Самое печальное: я верил в то, о чем говорил. Вот это место из стенограммы:

“ОРЛОВ Д. К. Я думаю, каких-то вещей мы здесь просто недоговариваем. Принимая стилистику этой картины, ее язык и образы, необходимо внести в эту картину идейную ясность – вот о чем идет речь. Начинаются недоумения с первого кадра-гипноза. Для чего он?”

ХУЦИЕВ М. М. Мы пытались это убрать, но это не вышло. Это ввод в стилистику картины.

ОРЛОВ Д. К. Может быть, в стилистику это и вводит, но есть и другие соображения. От этого кадра до эпизода с автором (со словами: “есть совесть, память”) – я не понимаю, как это вяжется с началом. Ну, пусть я понять не могу: она моет голову, валится потолок, уйма таких вещей, мне не понятно, но пусть это остается, это язык режиссера. Хотя мне видится в этом натужность, искусственность, надуманность.

Первая половина, по сравнению с предшествующим вариантом, выстроилась, но с момента хроники (наши оборванцы-солдаты, красавцы-американцы) в картине все начинает брезжить. Взгляд автора на этот эпизод нашей истории очень субъективен, для меня лично неприемлемый.

Эпизод с военруком, с ненормальным, дебилом-военруком прямо монтируется с идущими оборванцами. Если мы запустили этот сценарий, то надо добиваться ясности – смысловой и концепционной. Евангелические моменты – “кому явился ангел в виде горящего куста?” и другие. У нас церковь отделена от государства, и методы доказательства у нас иные – не евангелистские”.

Ну и так далее...

Потом было еще одно обсуждение на “Мосфильме”, на этот раз с участием Ермаша, потом появилось заключение заместителя главного редактора Э. Барабаш, потом следующее, подписанное мною, – оба почти слово в слово повторяли тезисы Ермаша, потом Тарковский какие-то пожелания начальства выполнил, на что-то начальство махнуло рукой – и фильм выпустили. Его дальнейшая судьба известна.

Сходная коллизия не могла не проявить себя и при появлении “Сталкера”. Но со своими особенностями...

Насколько внутренний сюжет “Сталкера” вял, нетороплив и даже убаюкивающий, настолько внешние события вокруг него, а иначе говоря, история создания этого кинопроизведения оказались исполненными драматизма. Взвинтил этот внешний сюжет сам режиссер. Завершив съемки фильма, он

не стал его монтировать и озвучивать, а заявил неожиданно для всех, что отснятый материал считает браком — весь, до единого метра!

Его версия случившего изложена им самим в “Мартирологе”: “Все то, что мы сняли с Рербергом в Таллине, — дважды брак. Во-первых, технический. Причины: первая — обработка негатива (последний “Кодак”) в лаборатории “Мосфильма”. Во-вторых, — состояние оптики и аппаратуры. Главный инженер Коноплев ответственен за это. Рерберг ответственен тоже, но по другой причине — он надругался над принципами творчества и таланта. Он считал, что талант — это он сам, поэтому унизил его и разрушил его, как и самого себя. Пьянством, безбожием и непорядочной вульгарностью... Т. е., с моей точки зрения, он труп”.

Так кто же, собственно, виноват? То ли проявочные цеха “Мосфильма”, то ли инженер Коноплев, то ли оператор Георгий Рерберг, до этого и после этого ходивший в гениях, а вот именно в данном случае решивший позорно провалиться, — чья бы вина ни была, а фильма нет!

Со стороны трудно представить масштаб катастрофы. Тут ведь шла речь не только о художественных и эстетических критериях. Для десятков, а то и сотен людей это означало лишение премий и зарплат, поскольку “Мосфильм”, таким образом, не выполнял годового плана. Получалось, что большая съемочная группа минимум год трудилась впустую.

Надо отдать должное режиссеру — с подобными пустяками он не стал считаться: дodelывать фильм из такого материала, сказал он твердо, не буду.

Ермаш просек ситуацию сразу и по-своему. Вполне возможно, что близко к истине. Все дело в том, говорил министр, что у Тарковского не складывается картина, он понял, что кино не получается, вот и придумал выход: объявить материал браком, свалить на Рерберга. Ему сейчас надо, чтобы работу остановили. Никто не будет разбираться в причинах, будут кричать одно: Тарковскому закрыли картину! И он — в героях, в чистой рубашке...

— Возьми на “Мосфильме” материал и весь отсмотри, скажешь свое мнение, — велел мне Ермаш.

Я закрылся в просмотровом зале на четвертом этаже и все отсмотрел, часть за частью, со всеми дублями. Изображение было медленное, загадочное, зеленовато-синеватое, как сквозь бутылочное стекло. И выглядело оно таким от начала и до конца. Вполне можно было предположить, что здесь — соответствующее режиссерское задание, которое последовательно, титаническими усилиями, изощренно выполнил оператор.

Когда я зашел к Ермашу поделиться впечатлениями, они никого уже не интересовали. Накатали новые повороты сюжета.

Тарковский заявил, что продолжит “Сталкера” только в том случае, если будут выполнены его условия: если студия безвозмездно спишет с группы убытки, которые образовались к тому моменту, это — раз. Два: если ему разрешат делать нового “Сталкера” не в одной, как было, а в двух сериях. И что-бы вторую серию полностью оплатили.

Тут нужен короткий комментарий. Незадолго до описываемых событий Госкино распространило по студиям строжайшее указание — до минимума сократить производство двухсерийных лент. В сетках кинотеатров они занимали двойное место, и прокат сильно терял в доходах.

В таком контексте и безвозмездное списание понесенных расходов, и требование двухсерийности было вызовом, оно выглядело желанием поставить перед руководством такие условия, за которыми бы неизбежно последовал отказ. А значит, остановка работы.

Но Ермаш не хотел закрывать “Сталкера”! Требования Тарковского были удовлетворены полностью: убытки списаны, две серии для нового варианта фильма разрешены и снова было выделено необходимое количество дорогой и дефицитной кодаковской пленки.

Глядя из сегодняшнего дня на те перипетии, поневоле спросишь: а найдется ли в мире хотя бы один продюсер, способный на подобную щедрость?..

Тогда нашелся — Советское государство в лице Ермаша, Павленка, Сизова. Специально называю фамилии, упоминаю государство, потому что прямолинейные и односторонние характеристики этих людей, осуждения системы, которую они олицетворяли, размножены в бездне статей, исследований, мемуаров, во всем том, что писалось по горячим следам, под свежими впечатлениями от обвала эпохи. Приходит, думается, время более уравно-

вешенных и справедливых оценок. Нет, не одни только тупицы и держиморды правили бал в отечественном, советском кинематографе. Будь иначе, не стал бы он при всех своих обусловленных историей недостатках великим явлением мировой культуры.

В конце концов, и сам Тарковский не отрицал своего отечественного первородства. На лондонской премьере “Сталкера” в июле 1981 года он, рассказав корреспондентам о финансовых мытарствах и бюрократических препонах, тормозивших съемки “Ностальгии” в Италии, высказался так: “Этот случай лишь подтвердил мою убежденность в том, что только в Советском Союзе я могу снимать такие фильмы, какие хочу... В Москве, когда я приступаю к съемкам картины, мне выделяется столько средств, сколько необходимо”.

Ну, а непонимание его стилистической манеры, отдельных метафорических ребусов показывали иной раз не только редактора и руководящие администраторы, но и коллеги по режиссерскому цеху, самые авторитетные среди них художники.

В сентябре 1977 года опять же на “Мосфильме” прошло заседание художественного совета. В нем участвовали все ведущие мастера крупнейшей студии страны. Зачем их собрали? Во-первых, чтобы показать забракованный Тарковским материал и решить, можно ли что-то из него использовать в дальнейшем, а во-вторых, обменяться мнениями о новом, теперь уже двухсерийном, сценарии “Сталкера”. Из “начальства” присутствовали только главный редактор “Мосфильма”, один из умнейших людей на студии Леонид Нехоршев, он и вел, да я – главный редактор Госкино.

Беглые записи, сделанные тогда, сохранились в моем старом блокноте.

Уверенно “отбивался” от нападков главный инженер Коноплев: Рерберг, рассказывал он, получил пленку для фильма, проверил ее и не отверг. Мало того. Фирма “Кодак”, никому не доверяя, сама проверяет состояние своей продукции, выдает соответствующий сертификат. Вот он, на руках... Все было в порядке. На той же машине, что и “Сталкера”, проявляли “Сибириаду” и “Юлию Вревскую” – никаких нареканий не было. Дважды пленку проверяло операторское бюро студии и пришел к выводу, что технических причин для брака нет. Мне кажется, сказал главный инженер студии в заключение речи, что сами съемки велись в неправильной свето-тональной гамме, слишком много “режима”, но это, извините, решение, которое избрал режиссер...

Постепенно проблему “вины” за пленочный брак режиссеры вообще отодвинули в сторону: только Тарковскому решать, можно ли из отснятого материала что-то использовать в дальнейшем... Стали говорить о сценарии. Многим он понравился, хотя оговаривались, что ряд моментов в нем можно трактовать по-разному. Заспорили о Зоне – что это? Может быть, концлагерь? Откуда она взялась? Как ее понимать? Райзман, например, говорил: “Герои чего-то боятся, а чего – мы не видим. Но нельзя же это тянуть до бесконечности, должно же что-то происходить...” Ему вторил Александр Зархи: “Две серии – больше денег, понятно. Но как смотреть две серии, когда это даже читать тяжело! Очень затянута. Как зритель я не могу понять причину волнения героев. Вспоминается фраза Толстого: “Он пугает, а мне не страшно”. “Все полно вялости”, – заметил Л. Арнштам. “Что касается показанного материала, то мне кажется, что снято однообразно, вызывает чувство скуки, – говорил Владимир Наумов. – Сценарий к повести Стругацких не имеет никакого отношения... Словообилие и словоотделение – это плохо. Даже диалогов нет, персонажи обмениваются монологами. Конечно, такое возможно, но не только же это... По мне, так здесь не хватает глубины, есть момент вычурности... Многое слишком дидактично и назидательно...”

А вот М. Хуциеву сценарий показался интересным: “Он нравится мне строгостью, ограниченностью выразительных средств”. Сценарий поддержали И. Таланкин, оговорившийся, правда, что “сценарная запись абсолютно зашифрована”, Е. Дзиган, Г. Рошаль, В. Строева.

Таков был вкратце калейдоскоп суждений. По нему видно, что о сценарии и вообще о проекте в целом судили-рядили не только в начальственных кабинетах, как принято считать, но и на студии, в кругу коллег. Расширенный художественный совет пришел тогда к выводу, что Тарковский должен продолжить работу над фильмом.

Тарковский сидел напротив меня, по другую сторону широкого стола. Когда собрание заканчивалось, он вдруг подтолкнул ко мне по полированной



столешице сценарий: изучайте, мол, двухсерийная работа уже проделана. Студийное руководство он, таким образом, демонстративно игнорировал, минуя его, отправив одним толчком сценарий сразу в Госкино. Одновременно показывал, что ничего из сказанного здесь в течение последних нескольких часов он учитывать не собирается.

Мне потом пришлось официально вернуть сценарий на студию, чтобы его там все-таки рассмотрели.

Сценарий оказался очень небольшим по объему – страниц 45. Мало-мальски событийная канва как отсутствовала с самого начала, так и здесь не появилась. Сталкер, Профессор, Писатель шли и шли по Зоне, направляясь к неведомой комнате, и обменивались монологами. Череду монологов, собственно, и была сценарием. Поэтому он оказался как бы укороченным. На самом деле, если все слова произнести вслух, то по времени они рисковали не уместиться и в две серии.

Но дело не в этом. Рака уже так далеко загнали за камень, если иметь в виду ситуацию в целом, что было ясно: Тарковский это все равно снимать будет. Но я не мог понять главного: зачем он хочет это снимать? В чем тут “мулька”, так сказать? Почему он так колотится, сначала ради одной серии, потом даже двух? Что ему дорого в этом, на первый взгляд, нагромождении фило-софических банальностей?

Ну да, своим внутренним взором режиссер уже видел трех чудо-актеров – Анатолия Солоницына, Александра Кайдановского, Николая Гринько, бредущих по грязи и болоту, вокруг сторожевые вышки, мрачная электричка едет, что-то вздыхает, скрипит, ухает, все мрачное, густо зелено-сине-коричневое, неторопливое, как неизбежность.

Но я-то пока видел только буквы на бумаге, читал текст, он – сам по себе, не преобразен изобразительной значительностью и кинематографической ворожкой, которые могут отвлечь от понимания смысловой сути. А ухватить суть – не получалось. Ясно видел, что текст или балансирует на грани общих мест, или сплетается в такие словесные кренделя, что смысл убегает... Но в любом случае остается неясным, что здесь могло так взволновать режиссера? Моим жалким умом всего этого объять не получалось. А хотелось. Да и положение обязывало.

Вот, например, Писатель изъясняется: “Откуда мне знать, как назвать то... чего я хочу? И откуда мне знать, что на самом-то деле я не хочу того, чего я хочу? Или, скажем, что я действительно не хочу того, чего я не хочу?” Ребус. Зрители в кинозале вынуждены будут разгадывать его со слуха...

Тот же Писатель в другом месте: “Раньше будущее было только продолжением настоящего, а все перемены маячили где-то там, за горизонтами. А теперь будущее слилось с настоящим. Разве они готовы к этому? Они ничего не желают знать! Они только жр-р-ут!” Как ухватить смысл загадочной метаморфозы: будущее, которое “слилось с настоящим”? Как понять?

Или вдруг объявляются в тексте вполне школьные прописи про музыку, ими делится Сталкер: “Вот, скажем, музыка... Она и с действительностью-то менее всего связана, вернее, если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком... И тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу”. Прямо скажем, то еще откровение: музыка проникает в душу...

Когда же Писатель набросился на Профессора с обличениями: “Вся эта ваша технология... все эти домны, колеса (?)... и прочая маета-суета – чтобы меньше работать и больше жрать – всё это костыли, протезы”, – когда он так стал высказываться, то не могло, конечно, не вспомниться гораздо раньше сказанное о том же, но точнее, Львом Толстым, а еще раньше Жан-Жаком Руссо. Наш Писатель явно запаздывает со своим гневом, хочет поразить откровением, а опять изрекает очевидную банальность.

Правда, упомянутые классики не покушались на изобретение колеса. Колесо оставили в покое, потому что без него не то, что без домны, – было бы уж совсем плохо. Писатель в “Сталкере” и на колесо ополчился.

Но что колесу – всему человечеству, в конце концов, досталось:

“ПРОФЕССОР. Хотите одарить человечество перлами своего покупного вдохновения?

ПИСАТЕЛЬ. Плевал я на человечество. Во всем вашем человечестве меня интересует только один человек. Я то есть. Стою я чего-нибудь, или я тоже же дерьмо, как некоторые прочие”.

Тут мне вспоминается водевиль Ильфа и Петрова “Сильное чувство”. Там среди прочих есть два действующих лица: одного зовут Лев Николаевич, другого — Антон Павлович. Оба отменные выпивохи. На свадьбе Лифшица Лев Николаевич поднимает бокал:

“ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ. За счастье человечества! Верно, Антон Павлович?

АНТОН ПАВЛОВИЧ. Верно, Лев Николаевич. За человечество! Черт с ним!”

Ильф и Петров проиграли, хотя и выступили раньше: их “черт с ним” звучит гораздо менее терпко, чем “дерьмо”.

Я перечитал сценарий пять раз. Почему так много? Упрямо хотел понять.

Так у меня бывало при решении шашечных задач: день — нет решения, два, на третий осеняет: ведь как просто!

Я и здесь ждал, когда осенит, когда, наконец, до меня дойдет, что Тарковский хочет сказать этим сюжетом и этими бесконечными словесами, сплошь и рядом не отмеченными ни откровениями, ни доказательностью? Что спрятано под вычурностью? Какая цель у этой смысловой затемненности? Какой мессидж посылается мне — читателю и зрителю?

Меня “пробило” после пятого прочтения. В воображении вдруг возник вариант концепции абсолютно прозрачной по смыслу, стройной до примитивности. Если ее принять, то все кажущиеся противоречия и смысловые нестыковки мгновенно испарялись, непонятности исчезали, обнаруживалась ясная логика в деталях и в целом. Но тогда получалось, что мы имеем дело не с фильмом так называемой фантастической жанровой принадлежности, а нам просто предложен эзопов язык — сказано одно, а понимать надо иначе.

На сайте “Русское кино” в интернете можно прочитать выдержки из дневника Леонида Нехорошева, главного редактора “Мосфильма”, прошедшего рядом с Тарковским весь тернистый путь “Сталкера”. Вот что он пишет, делясь давними впечатлениями от нового варианта сценария: “Новизна пути, как теперь ясно, выражалась прежде всего в изменившемся жанре вещи... Здесь — в новом сценарии “Сталкер” — притча определяла все. **Рассказ был об одном, а на самом деле говорилось** (по притчевому принципу уподобления) **о другом**. Режиссер неминуемо пришел к притче — это была, пожалуй, **единственная возможность высказывания во враждебной атмосфере запрети- тельства**. Когда смысл сюжета иносказанием не только раскрывается, но и **прикрывается**. От тех, кому не нужно его знать, — от непосвященных... Но притчевый путь опасен минами плоских **политический прочтений!**.. (Везде выделено мною. — **Д. О.**)”.

Не только “плоских”, добавим, но и не плоских тоже. В зависимости от того, какова притча: плоская или не очень.

Можно снять шляпу перед редакторской прозорливостью Л. Нехорошева.

В своем дневнике он подтверждает и версию Ф. Ермаша, объяснявшего поведение режиссера в тот период: “Думаю, что Тарковский нарылся сознательно, он уже хочет, чтобы картину (“Сталкер”. — **Л. Н.**) закрыли, чтобы был межд. скандал. Пред. не хочет дать ему этой возможности”.

О приемах, к которым прибегал режиссер, чтобы из собственных творческих трудностей выжать политический скандал, сказано чуть выше.

Немалый скандал получился бы и в том случае, стань известной моя гипотеза истинного смысла картины, до которой я прорвался после пяти прочтений. Поэтому она при мне так и осталась. Слишком далеко зашла, чтобы останавливаться и менять оценки. На проект уже существовала официальная точка зрения: фильм — научно-фантастический и никакого отношения к нашей реальной действительности не имеет. В таком духе Ермаш неоднократно высказывался публично, того же придерживались его подчиненные.

В готовом фильме Тарковский так глубоко запрятал свою идею, накрутил в сценарии, а потом на экране столько словесных и образительных загадок, что в результате дал повод для рождения не одной, а миллиона концепций. “Спрятать” основной смысл помог, конечно, и умница Леонид Нехорошев, вовремя увидевший, где иносказание “раскрывается”, а где его нужно дополнительно “прикрыть”. “У меня сохранился экземпляр сценария двухсерийного фильма “Сталкер”, — признается он в мемуарах, — довольно нахально — вплоть до вписывания кусков диалога — исчерканный моим карандашом”.

В итоге формальности были соблюдены, среди всех необходимых подписей появилась и моя, и фильм был запущен в производство. Тарковский по-

ехал снимать под Таллин, а я как раз в это время оказался посланным в “Советский экран”, на улицу Часовая, через двор от дома, в котором жил.

Снимался новый “Сталкер”, принимался и выпускался на экраны уже без меня. Я увидел фильм в готовом виде на премьере в Доме кино. Что сказать? Гений есть гений, что хотел, то и снял. Принципами не поступился. Практически все было сделано точно по сценарию, в финале, правда, девочка-мутантка, дочка Сталкера, стала взглядом передвигать стакан. В литературной записи этой сцены, помнится, не было. Теперь появилась – лишний повод поразгадывать. Если это, – вспоминая Кончаловского о Тарковском, – не очередная успешная попытка “заморочить” зрителя.

Люди с премьеры расходились сумрачные, в глаза друг другу старались не смотреть. Они наперед знали, что идут на “гениальное”. Теперь скажешь “не понял” – получишься дураком, скажешь “понял” – запутаешься.

Со “Сталкером” судьба свела еще раз. И вот эта встреча получилась почти фантастической.

В январе 1981 года я оказываюсь в делегации, которая едет на международный кинофестиваль в Дели. В нашей делегации – красавица Вера Алентова, несравненный армянский талант кинорежиссер Генрих Малян, возглавляет – первый зампред Госкино СССР Николай Сычев. А во главе жюри того фестиваля был сам Григорий Чухрай, которого одна индийская газета представила тогда как “героя войны со страстью к кино”.

Мы привезли с собой несколько новых фильмов, которые шли вне конкурса. Был среди них и “Сталкер”. В один из последних дней давали пресс-конференцию. Алентова замечательно рассказывала про Москву, которая “слезам не верит”, Малян про свой фильм “Пощечина”, мне же достался вопрос о фильме “Сталкер”. Я и принялся лепить, что полагалось: что это – научная фантастика, что талантливый режиссер сложно и глубоко исследовал проблему места человека в жизни, его личной ответственности перед собственной судьбой, что никакие волшебные комнаты не дадут человеку счастья, если он не будет его добиваться самостоятельно. Примерно в таком духе.

После конференции меня обступила группа молодых людей, по-индийски смуглых, черноволосых, с живыми, я бы даже сказал, сверкающими темными глазами. “Мы, – представились они, – коммунисты из Калькутты. Мы хотели бы лично с вами поговорить о фильме “Сталкер”, задать несколько вопросов. Мы чего-то не понимаем... Назначьте, пожалуйста, время...”

И вот сидим в гостиничном номере, переводит Женя Бегинин, блестяще знающий английский, наш делийский экспортфильмовец.

Калькутта – это Рур Индии, самый большой город страны. Там мощная и разнообразная промышленность, общественная жизнь бурлит. Что за коммунисты сидят передо мной, не очень ясно, то ли они традиционные, так сказать, коммунисты, то ли члены параллельной компартии Индии, из тех, что ушли в левый раскол? В данном случае это значения не имело. И вот они говорят:

– Нам показалось, что “Сталкер” – сугубо антисоветский фильм. Мы правы?

Я оторопел, но вида не подал:

– Почему вы так решили?

– Ну, как же: показан Советский Союз, всё в грязи, в запустении, колючая проволока, сторожевые вышки. Зона – это ЦК КПСС, а комната, где исполняются желания, – Политбюро ЦК, высший ареопаг, от которого все зависит... Там и карают и милуют. Мы поняли так ...

– Нельзя же столь прямолинейно трактовать художественное произведение! Тем более сделанное в фантастическом жанре! – Я сопротивлялся, по-прежнему между тем, что этим ребятам палец в рот не клади.

– Фантастика фантастикой, но мы же понимаем, – продолжали меня доставать молодые индусы. – Кто такой Сталкер? В Комнату ему заходить запрещено. Он партийный функционер среднего звена. Завлекает интеллигентов обещанием благ, которые можно получить в Зоне, водит туда профессоров и писателей, оболъщает идеологией Комнаты. И этим живет.

Тут мне почему-то вспомнился А. Камшалов, заведующий сектором кино в ЦК. В трактовке калькуттской молодежи такие, как он, – именно сталкеры.

– Нет, дорогие мои, это фильм-путешествие, причем путешествие в пространстве человеческой души, – продолжал я гнуть свое, то есть официальное. Но они наседали:

– Или гайки, которые разбрасывает Сталкер, обходя опасные места, – это же Зона показывает им, где не следует отклоняться. От основной линии. У вас в СССР даже выражение есть: “закручивать гайки”. Помните, Профессор объясняет: “Настоящий Сталкер – это не профессия. Это в каком-то смысле призвание”.

Потом ребята напомнили про стену из книг в халупе Сталкера – он интеллектуал! Много читает, служба требует... Режиссер уложил его в лужу, а в параллель пустил собаку – метафора униженности и собачьей верности.

Словом, они разбрасывали гайки своих толкований, гайки взрывались, а я уворачивался. Мои тезисы, мне казалось, тоже были стройными.

Препирались довольно долго. Каждый остался при своем. Я – с тезисом о том, что народный артист РСФСР Тарковский создал новое произведение, достойное его недюжинного таланта, они – с неразвешенной своей озабоченностью за судьбу Советской власти, которая выпустила фильм, подрывающий ее самою. Просто, как два пальца...

Но когда я сегодня читаю:

“Эстетика “остранения” – странного в обыкновенном – нашла в “Сталкере” самое последовательное воплощение, будучи почти без остатка доверена контрапункту изображения и звука, создающего пространство фантастического”, или более того – “Благодаря тому, что в центре картины оказался если не рыцарь веры, то рыцарь самопожертвования: жертвования в себе тщеславно-плотским во имя тайны в себе. Той тайны, которая на самом деле есть тайна Зоны, на внешнем плане манифестируемая тайной каждой травинки, куста или трубы, а на внутреннем – неслышимой музыкой и невидимым свеченьем этического эроса”, – когда я читаю подобное, не в силах продрагаться сквозь словеса, по мнению авторов подсказанных впечатлениями от “Сталкера”, я почему-то вспоминаю молодых людей из перенаселенной, жаркой, далекой Калькутты. У них там, наверное, существуют свои мифы, но они не заморожены нашими. Поэтому их суждение о выдающемся советском фильме, конечно же, можно посчитать примитивным – оно же основывалось только на том, что им показали, а они увидели. Без заморочек. Пытались и мне втолковать. Но не тут-то было...

Заключительный эпизод на тему “Тарковский и я” относится к периоду, когда приближалось 50-летие Андрея Арсеньевича. Уже года четыре я был главным редактором журнала “Советский экран”.

“А что, если отметить юбилей?” – спросил я сам себя.

Тарковский в это время уже прочно осел за границей, возвращаться не собирался, имя его в советской печати называть перестали. Если опубликую соответствующий материал, рассуждал я, то рискую вызвать гнев начальства. Это с одной стороны. Но с другой, как журналист и руководитель издания, я отлично понимал, какой грандиозный интерес вызовет у читателей такое выступление. Я прикидывал: надо рискнуть, может быть, накопленного авторитета хватит, чтобы не быть уволенным сразу. Пусть творчество Тарковского – не то единственное, что бы я взял с собой на необитаемый остров, но в данном случае это к делу не относится. Все вокруг давно считают, что он великий режиссер, и не к лицу кинематографическому журналу пройти мимо такого события... Журналист во мне победил.

– Андрей Маркович, – спросил я нашего штатного обозревателя Андрея Зоркого, – не возьмись бы написать большой очерк о Тарковском, ему скоро пятьдесят?

– А вы напечатаете? – не поверил он своим ушам.

– Конечно, что за вопрос.

Зоркий был человек талантливый, он написал много и хорошо. Все было опубликовано. “Советский экран” оказался единственным органом печати, который столь пространно и достойно отметил славный юбилей. Все остальные промолчали. Только “Искусство кино” и “Спутник кинозрителя” скромно поместили по фотографии и коротенькому дежурному поздравлению.

А спустя лет пять в журнале “Дружба народов” появляется вдруг статья, в которой черным по белому написано, что о 50-летию Тарковского в отечественной печати не было ни строчки. Сочинив письмо, устанавливающее истину, я отправил его в журнал главному редактору С. А. Баруздину. Там корчили примерно полгода, не желая признавать свой ляп, но всё-таки опубликовали, сопроводив корявым, с передержками и ошибками, комментарием. Я приве-

ду здесь свое послание, ничего не меняя. В нем не только отражена суть вопроса, но и видно время, в которое письмо появилось:

“Уважаемый Сергей Алексеевич! Будучи давним читателем “Дружбы народов”, не менее давним подписчиком журнала, много раз испытывал я чувство удовлетворения, знакомясь с теми или иными публикациями. Но теперь должен поделиться огорчением, которое принес №1 за этот год. В нем опубликован очерк Виктора Лойши “Такое кино”, в котором изложена точка зрения автора на творчество и судьбу Андрея Тарковского.

Есть в очерке такое место: “Свое пятидесятилетие Тарковский отмечал 4 апреля 1982 года в Риме. Ни “Советский экран”, ни “Искусство кино”, не говоря уже о менее специальных изданиях, не поместили ни строчки по этому поводу”.

Поскольку в указанный период именно я был главным редактором журнала “Советский экран”, то, естественно, знаю, что если открыть №7 “Советского экрана” за 1982 год (он поступал к подписчикам в первых числах апреля, то есть именно к юбилею Тарковского), то в нем можно обнаружить на стр. 14, 15, 16, 17 очерк Андрея Зоркого “Притяжение земли” под рубрикой “Портрет мастера”. Тут не одна, а целых 413 строк о творчестве Андрея Арсеньевича, и, кроме того, там помещены его большой фотопортрет и кадры из фильмов “Каток и скрипка”, “Иваново детство”, “Сталкер”, “Зеркало”, “Андрей Рублев”, “Солярис”, то есть из всех, что были поставлены им к тому времени.

Приведу заключительные строки этой нетривиально объемной для тонкого журнала публикации:

“Андрею Тарковскому 50 лет.

Двадцать лет звучит в кинематографе его имя. И все эти двадцать лет он остается художником дискуссионным — в самых разных аудиториях.

В спорах с ним и о нем часто слышится: о сложном надо уметь говорить просто. А он всю свою жизнь в искусстве совершает прямо противоположное: он говорит сложно о простом, вечном, изначальном, без усталости стремясь открывать в предмете или явлении суть и нравственную основу. Не в том ли и состоит одно из самых высоких предназначений искусства?”

Увлечись темой, В. Лойша, видимо, решил для ясности упростить проблему, выпрямить параболу, которая привела Тарковского в эмиграцию. Но жизнь сложнее... Оказывается, не только В. Лойша и его “маленький и глубоко провинциальный сибирский Томск” умели отдавать должное “делам и трудам художника”.

Воздав хвалу своей и томичей прозорливости, В. Лойша как сотрудник редакции свидетельствует, что главный редактор областной томской газеты “Красное знамя” тогда, в 1979 году, потребовал, “чтобы ни одной строчки о Тарковском в газете не появлялось”. И не появилось. Во времена более крутые и в ситуации более запутанной, то есть в 1982 году, идею главного редактора “Советского экрана” дать очерк к 50-летию Тарковского поддержал и коллектив редакции, и редколлегия. Очерк был написан и опубликован.

Не думаю, что В. Лойша сознательно прибег к инсинуации. Можно предположить, что он просто поддался гипнозу повсеместно повторяемой версии, согласно которой, как размашисто сформулировано в очерке, Тарковского “буквально выпихивали в эмиграцию”. Не будучи достаточно осведомленным во всех деталях этой печальной истории, он, к сожалению, еще и не потрудился проверить достоверность того, о чем пишет.

Невольно вспоминается недавнее выступление Михаила Сергеевича Горбачева перед деятелями науки и культуры. Говоря об ответственности средств массовой информации в условиях социалистического плюрализма, о неприемлемости необоснованных выводов и суждений, он заметил: “...должен сказать откровенно, появилось много вранья”. Вот уж воистину!

Публикация моего письма, в которой я уверен, подтвердит реальность практических выводов из следующих слов в том же выступлении: “И самое главное, что не все и не всегда имеют возможность защитить свое имя”.

Р. С. Почему-то В. Лойша посчитал необходимым указать, что его интервью с Тарковским было напечатано в бюллетене “Кино”, выходящем в Риге, “в ноябрьском номере за 1979 год тиражом 45903 экземпляра на латышском языке и 19303 на русском”.

Мне остается сообщить, что очерк Андрея Зоркого “Притяжение земли”

был опубликован в первом апрельском номере “Советского экрана” за 1982 год тиражом 1 900 000 экземпляров. Правда, только по-русски”.

Интересно, дошла ли юбилейная публикация в “Советском экране” до самого Андрея Тарковского? Или от него скрыли?..

### “Спасай, Никита!”

Вполне дурашливый эпизод засел в памяти. А может быть, и не совсем дурашливый, а даже вполне серьезный... Он относится ко времени, когда создавался сценарий знаменитого фильма А. Михалкова-Кончаловского “Сибириада”.

В апреле 1975 года оказываюсь в санатории “Сочи”, привилегированном, входящем в епархию Совета Министров. В одно из ранних утр в нижнем холле вижу Валентина Ежова – знаменитого сценариста и не менее знаменитого нарушителя спортивного режима. Здесь он свеж, прям, только курит как-то нервно, озирается и прячет сигаретку в кулаке.

– Валя, вы тоже здесь?!

– Андрон привез, делаем сценарий. Ни выпить, ни покурить не разрешает. Вот – прячусь...

При этих словах лауреат Ленинский премии за фильм “Баллада о солдате” Валентин Ежов, по пьянке потерявший однажды свою медаль с профилем Ленина, живо спрятался за колонну. А через холл, устремляясь на весенний пленер, пробежал в тренировочном костюме Андрон Михалков-Кончаловский, последовательный сторонник здорового образа жизни.

Размах, постановочный изыск, художественная основательность и серьезность “Сибириады”, конечно же, понуждали начальство проявлять к ней особое внимание. Тем более что и затевалась картина не просто так, а к очередному съезду партии. Правда, к съезду не успели. Вышла в свой срок и вполне победно.

Несколько раз Кончаловский появлялся в моем кабинете, – обсуждали поправки, прикидывали, как удовлетворить, не поступаясь цельностью. И что обращало внимание: Кончаловский не впадал в истерику, не гневался и не дергался. Быстро находил решение, в результате которого и поправка была удовлетворена, и суть не страдала – все равно получалось то, что он считал правильным. Истинный талант всегда широк и изобретателен.

Суммируя свои редакторские впечатления тех лет, пришел к выводу: с талантами находить общий язык гораздо легче, чем с полуталантами или бездарями. Чем крупнее была личность, чем одареннее, тем спокойнее и конструктивнее воспринимались ею соображения со стороны – без гнева, истерик, по-деловому. Или в разумном режиме отстаивались аргументы с той и другой стороны, или находились компромиссы.

Никита Михалков сдавал “Рабу любви”. После просмотра уединились в моем кабинете. Сели друг против друга. Я начал излагать какие-то соображения, не помню уже, какие, но весьма незначительные по сути. Картина была сложена мастерски. Тут не замечания скорее требовались, а поздравления создателю. Они, конечно, прозвучали тоже. Никита с чем-то легко соглашался, с чем-то так же легко, но цепко не соглашался. Словом, шла предельно мирная беседа.

И тут открылась дверь, и появился сам классик – с Золотой Звездой Героя на лацкане – Сергей Владимирович Михалков. Папа пришел поддержать сына в трудную минуту.

– Отец, уйди! – замахал руками Никита. – Все нормально! Сами договоримся! Подожди там!..

Михалков-старший скрылся.

Так вот запросто удалить из своего кабинета самого Сергея Михалкова мне бы никогда не пришло в голову. А тут случилось, причем на совершенно мне не подвластном семейном уровне: подожди там! В этом было даже нечто трогательное: посодействовать своему младшенькому, хотя младшенький уже и без содействия мог постоять за себя, прежде всего собственным талантом. Он уже был крупной личностью – отличной от отца, но тоже несравненной.

Мы быстро завершили собеседование, и Никита ушел. А я выглянул из

кабинета: вдруг Сергей Владимирович все еще в приемной? Его уже не было. Значит, действительно приходил ради сына...

В том кабинете довелось пообщаться со многими славными. Они приходили, конечно, не ко мне лично, а к должностному лицу. Шли не потому, что мечтали увидеться со мной, грешным, а понуждаемые собственными творческими проблемами, которые надеялись здесь решить. Ни дать ни взять комната в "Сталкере". Хотя со стороны это выглядело, конечно, странно: за ними – авторитет сделанного в искусстве, за мною – не очень понятно что... Государство? Партия? Власть, основанная на призрачном знании того, "что требуется"?

Могу, пожалуй, только тешить себя тем предположением, что они удивлялись, обнаружив в кабинете существо, способное выражаться вполне грамотно и не являть в разговоре профессиональных глупостей. Я же должен повториться: с мэтрами общаться всегда оказывалось проще и легче, чем с графоманами. Были, конечно, исключения, но в целом это было так.

Осмысление случившейся катастрофы, приведшей к исчезновению великой империи, – работа надолго. Исчезновение кинематографа этой империи – только часть общей картины. Но очень выразительная часть – со своей механикой, сюжетом, включенными в действие персонажами. Уничтожение массового журнала "Советский экран" – часть развала кинематографа и тоже – со своей механикой, сюжетом, персонажами. Возможно, свидетельства участника тех событий – автора этой книги, а он был включен в самую их сердцевину, многое видел собственными глазами, все пережил и в определенном смысле даже "пострадал", – окажутся интересными и для читателя сегодня, и для тех, кто потом займется тем самым "осмыслением"...

Добавлю, что исчезновение "Советского экрана", своей постоянной и видной отовсюду трибуны, критики благополучно проглотили, не издав ни единого возгласа протеста.

На V съезд я пошел "гостем", и те три дня, которые потрясли отечественный кинематограф, провел в Кремле.

Нет необходимости в очередной раз описывать топот зала, вопли из рядов, шумные захлопывания, все прочие сотрясения стен Большого Кремлевского зала к ужасу охраны – многими рассказано про то, как озвучивала себя безответственно спущенная с верхов "свобода", тем более бесстрашная, что ошалела от разрешенности.

Сейчас, на холодную голову, понимаешь, да и тогда было очевидно: говорили – "хотим новых", а подразумевали – "хотим себя".

На третий день съезда цель была достигнута.

Приступили к отработке списка кандидатур для голосования в состав секретариата и правления, причем действовали именно по тому принципу, что был опробован на собрании критиков: к объявленным именам стали вольно добавлять новые. Добросовестный Анатолий Гребнев фиксирует в своих воспоминаниях: "Называют наряду с известными и случайные имена, кажется, только что кому-то пришедшие на ум, и, похоже, с одной целью – расширить список. Понятно: добавили 31 имя – ровно столько же не пройдут в новое правление Союза". Так за бортом оказались Никита Михалков, который с трибуны отстаивал честь Бондарчука, сам Бондарчук, Ростоцкий, Кулиджанов, Юрий Озеров, Караганов, Капралов, Юренев, были там и не такие знаменитые, но тоже добросовестные профессионалы, даже мастера в своем деле, кто работой доказал преданность отечественному кино. И вот, надо же, – оказались негодны сообществу коллег.

Среди "отвергнутых" оказался и я. Нас, таких, уже и в живых-то почти не осталось. Надо поторопиться всё вспомнить. Уже нет Ермаша, Баскакова, Александра Караганова, ректора ВГИКа Виталия Ждана, оргсекретаря Союза кинематографистов Григория Марьямова, главного редактора "Искусства кино" Юрия Черепанова, нет режиссеров Бондарчука, Озерова, Ростоцкого, Лотьяну, Згуриди, Кеосаяна, документалиста Гутмана, народного художника СССР Михаила Богданова, актеров Всеволода Санаева и Лидии Смирновой, критика Ростислава Юренева... Тут, пожалуй, остановлюсь, дабы не затягивать мартиролог. Но и не грех повторить имена этих людей – талантливых, достойных, в большинстве своем даже выдающихся, и – отвергнутых, но не просто так, а под уломякание.

Во времена мифов и лозунгов считалось, что при революционном движении кто-то непременно должен двигаться впереди: то ли "юный Октябрь впе-

реди”, то ли Мальчиш-Кибальчиш верхами, то ли вообще время в целом – “Время, вперед!”

Кандидата на роль Мальчиша-Кибальчиша – Элема Климова – кинематографическому сообществу подсунил Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза в лице своего главного идеолога в тот момент, номенклатурного академика Александра Яковлева.

Впереди поскакал 53-летний Мальчиш-Кибальчиш, проголосованный единогласно выходец из семьи высокого партийного бонзы, не столько художник, с моей точки зрения, сколько экранный штукатур, втайне, видимо, осознающий это. (Судьба изощрилась – для контраста – дать ему талантливейшую жену, которую и забрала, к несчастью.)

Любой психолог без всяких тестов сразу бы определил, что по психологическому складу, особенностям личности этому человеку категорически противопоказано было “работать с людьми”. Всегда с уныло оконечившим ликом, злобный и прямолинейный, как лом, несгибаемо упрямый, он и сам постарался, и обласканная им клака. Производство рухнуло, кинотеатры преобразились в бутики, автомобильные и мебельные салоны, ночные бары с рулетками, загнулся самый массовый в мире журнал про кино, и еще разное рухнуло – крупное и по мелочам, не считая многих творческих судеб.

Интересная деталь. Натерпевшись замечаний и запретов во времена, когда самовыражение в кино осуществлялось за казенный счет, этот грозный лидер в новой обстановке, когда получить деньги под его известное имя и должность не составляло бы труда – снимай, не хочуй! – в свои самые, казалось бы, расцветные годы – уже при мудрости и еще в силе – за семнадцать лет не поставил ни одного фильма! Получилось точно по формуле Никиты Михалкова: принимал чужие поражения за свои творческие победы. Отчего и обессилел.

То, каким получился V съезд, как прошел, к чему привел кинематограф, что в нем порушил и что вознес, пусть и в другом масштабе, но можно сравнить с судьбой страны в целом. И там, и там – победил один принцип: надо было удалить аппендикс, а отрезали ногу. И руку. Голову оставили, но забыли с ней посоветоваться.

...”Искусство вечно, жизнь коротка”, – говорили древние. В принципе с ними согласиться можно, но не совсем. Жизнь, действительно, коротка, но все-таки не настолько, чтобы не успеть разглядеть происходящих в ней перемен. Двенадцать лет, скажем, для мировой истории – сущее мгновение, а если посмотреть на двенадцать лет после того кинематографического съезда, то только руками разведешь – столько событий они в себя вместили. Достаточно сказать, что Советского Союза не стало со всеми вытекающими из этого последствиями! Но я обещал вспоминать “про кино”, поэтому про кино и буду...

За двенадцать лет в сознании отечественных кинематографистов, вполне безнаказанно разрушивших родное кино до основания, произошел поворот на 180 градусов. Киношный народ убедился, что возведенные им на пьедестал временщики “не тянут”, еще немного – и родное экранный искусство аннигилирует. Срочно надо что-то делать. И в самом конце 1997-го был созван III съезд, теперь уже кинематографистов только России, а не СССР – “похудели” на 14 республиканских кинематографий.

То, что успели натворить, теперь признали ошибкой, а того, кого прежде отовсюду погнали, стали умолять вернуться и даже их возглавить.

Тогда, в 1986-м, как известно, взрывали тоталитарное, советское status quo, просуществовавшее долгий ряд десятилетий под ленинским лозунгом “из всех искусств для нас важнейшим является кино”. Теперь взялись за постсоветское, возрасту имевшее десятилетие с небольшим. Замечено, что при установлении того или иного статуса одним всегда оказывается хорошо, другим – плохо. Даже когда почти всем плохо, кому-то непременно окажется хорошо. Перед нами как раз был такой случай.

Большинство киношников затосковало и даже закручинилось. Отдельные же, кого было мало, но только их было теперь видно, взяли реванш за недоданную им раньше радость публичности. Они быстро приспособились, пообтерлись в обстановке распада основных кинематографических профессий, купили себе бабочки, распустили животы и затеяли активно встречаться друг с другом на придуманных ими фестивалях, “Никах”, “Зеленых сливах”, “Перезрелых арбузах” и т. п., дурача правительство и спонсоров уверениями, что



их натужно-развеселые тусовки и есть единственно возможная форма существования родного кино. Нет, мол, фильмов, так хотя бы себя покажем, чтобы ведал мир – есть еще в России интеллигенция, не сгинула.

Если суммировать ими халявно полученное и весело потраченное, так хватило бы того на производство сотни-другой полнометражных фильмов.

Начало представлялось славным и приятным. Но, помнится, еще Гёте замечал, что именно на пороге неплохо бы останавливаться. Какое там! Приятный процесс пошел и – все дальше и дальше.

От обилия “мероприятий” окончательно, кажется, утратил облик отраслевой министр. Им тогда стал Армен Медведев. Может, оно и резко сказано, но по телевизору в адекватном состоянии ему не удалось показаться ни разу. Былая способность с юмором поговорить о серьезном, примиряя противоборствующих, что было, собственно, фундаментом его карьеры, полностью испарилась. Вынужденный по должности выходить к микрофонам, он теперь с трудом выговаривал несколько фраз (“Сейчас нам хорошо”. Веселое оживление в зале) или сжевывал даже простую мысль, обессиленный синдромом неадекватной слезливости. Как при этом он распределял отпускаемые государством на кино крохи, одному Богу было известно. Но всем хорошо известен результат.

Славно было не только подвизавшимся на государственной ниве, но и на общественной тоже. Они не пропускали тусовок, где присутствуют телекамеры, хохмили на всякого рода открытиях и закрытиях, конкурсах и презентациях, в ресторанах и бассейнах, на лужайках и побережьях, в небесах, на земле и на море. Цена всем этим штукам была – пятак в базарный день, но они не были полностью бессмысленными, поскольку производили неотразимое впечатление на лопухих спонсоров: наивным спонсорам казалось, что, давая деньги таким раскрученным (не по пятаку, естественно, а больше), они вкладывают свои средства в сохранение отечественной культуры. Только постепенно самые сообразительные стали замечать, что, скажем, аляповатое оформление сцены при очередном мероприятии ну никак не стоит тех денег, что они пожертвовали. Где разница?..

Странным образом пустопорожнее самоупоение это поразило не юных (юные как раз колотились и колотятся в поисках дела и кое-чего добиваются), а седых мужей под шестьдесят и более.

Таким, полагающим именно себя кинематографической элитой, как это ни парадоксально, и было выгодно укачивать друг друга и окружающих уверениями в гибели российского кино, ибо как только оно погибать перестанет, на смену халявщикам придут работники.

Впрочем, придут они или не придут, пока сказать было трудно. Но большинству в кино этого явно хотелось. Иначе не закончился бы III съезд тем, чем он закончился.

“Итоги проделанной работы” подводил на том съезде первый секретарь правления Сергей Соловьев. (Он сменил Андрея Смирнова, который сменил натворившего и сбежавшего Элема Климова). Талантливый, образованный и несравненный в гладкочерии, он спрятался в трибуне и оттуда два часа описывал бедственное положение кино. И то плохо, и это, и пятое, и десятое. И производство, и прокат, и образование молодых, и содержание стариков-ветеранов. В истекшем периоде сочиненные тогда вместе с Госкино законы, долженствующие возродить родное искусство экрана, получились очень умными, во всех деталях предусмотрительными, но, правда, с одним недостатком – совершенно были не способны работать. Пользы от них киношникам не вышло никакой. Продержаться некоторое время еще можно, размышлял докладчик, если одну половину имеющейся у союза недвижимости продать, а вырученное направить на ремонт второй половины. Вывод напрашивался очевидный: “кино” не будет. Если не поможет государство. Но просить правительство надо обо всем, потому что налицо нехватка буквально и совершенно всего.

Люди в зале воспринимали излагаемое с обреченностью альпиниста, который понял, что вернуться от лавины он уже не успеет. К тому же все знали о тайном: не подсобил Никита Михалков займом из Фонда культуры, съезд вообще бы не состоялся. Банкроты съездов не проводят.

А Никита был здесь же, оба дня провел на галерке, никак себя до поры не выказывая: коварный Паратов!.. Несчастливым Ларисам из президиума оставалось петь грустные романсы под его гипнотизирующим взглядом.

На трибуну Никита Михалков взошел вечером заключительного дня съезда, когда завершились прения и начали выдвигать кандидатуры в новые первые секретари. Он появился по просьбе трудящихся и “скандальозу наделал ужасного”.

Вызывающим оказался даже внешний контраст с основным докладчиком – трибуна доставала ему едва до пояса. По-антикварному сухой и крепкий, был он к тому же неукротим, как сопло реактивного двигателя. И то сказать: у него и “Оскар”, и венецианский “Золотой лев”, и каннское что-то, и отец – знаменитый остроумец и автор гимна, и брат – свой человек в Голливуде, а еще за ним маячило такое убедительное свидетельство деловой хватки, как буквально из пепла поднятый Фонд культуры. Всё при нем.

– Что значит – вы меня выдвинули?! – напористо начал он с ёрнической хрипотцой в голосе. – Вы сначала должны меня попросить! А я решу – соглашаться или нет. Мне сначала хочется понять, что же все-таки произошло тогда, больше десяти лет назад, на том, революционном съезде... А если соглашусь, то начну с аудиторской проверки. Куда все деньги-то подевались? Почему богатейший союз стал таким нищим?

Зал притих и даже, как говорится, похолодел от ужаса. Все отлично помнили, что произошло тогда и к чему это в конце концов привело.

Тогда собравшиеся в Большом Кремлевском дворце кинематографисты шикали, улюлюкали и топали, сгоняя с трибуны мэтров и самого молодого среди них – Никиту Михалкова.

Никиту тогда покарали за вполне пророческие высказывания, часть из которых хорошо вспомнить. Ну, например...

“...Только дело есть знак нового времени, только дело есть признак истинного оздоровления...”

“...Можно по-разному относиться к фильмам и личности Сергея Бондарчука – это дело индивидуальное. Но неизбрание делегатом съезда советских кинематографистов того, кто сделал “Судьбу человека”, “Войну и мир”, “Они сражались за Родину” – и уже только этими фильмами вошедшего в историю отечественной культуры, – есть ребячество, дискредитирующее все искренние, благие порывы оздоровить унылую, формальную атмосферу, царящую в нашем Союзе кинематографистов...”

“...Пагубное заблуждение считать, что новое – это лучшее время для сведения старых счетов... С этой позиции нет и не может быть художника, потому что для настоящего художника чужое поражение – это еще не есть собственная победа... Нам не нужно обнадеживаться, что сейчас мы ухватим то, чего нам не было возможности ухватить раньше. Нужно делать дело, а не считаться. Сочтемся славою...”

“...Основа любого участия в общем деле – это уважение друг к другу...”

Вот за такие суждения, противостоявшие тогда конъюнктуре ажиотажа – “разрушить все до основания”, – и врезали ему доброжелательные коллеги. А чтобы мало не показалось, не избрали ни в один из руководящих органов: ни в правление, ни в секретариат, ни в ревизионную комиссию.

Избавились. Но точно к концу 12-летнего цикла по восточному календарю обратились к нему же за спасением...

Колесо фортуны сделало полный оборот. Теперь Союз кинематографистов не мог обойтись без Никиты Михалкова. Беда, мол, барин, спасай!

Какой же я вам барин, объяснял Михалков и с трибуны, и в последующих интервью. Все минувшие годы работал, как вол, по шестнадцать часов в сутки, ставил фильмы, создал свою киностудию, более успешную, чем даже знаменитый “Мосфильм”. Может быть, барин – Элем Климов, спрашивал он, который все двенадцать лет отдыхал, или Алексей Герман, семь лет неспешно ваяющий всего-навсего один фильм? Кто, спрашивается, барин?

Итоги тайного голосования были предreshены.

Прежний первый секретарь правления снова вышел на трибуну и объявил, что снимает свою кандидатуру с голосования. Он поднял сжатую в кулак руку и выкрикнул в сторону галерки:

– Я остаюсь с тобой, Никита! Если буду нужен – зови...

Остальные выдвинутые тоже выпали в осадок, добровольно.

Пока готовили бюллетени, многие в зале, помню, стали вдруг кардинально менять выражения лиц и даже линию поведения. Обнаружилось немало подогнутых спин, заискивающих, но честных, как правда, глаз, запорхали

наперед поздравляющие Никиту цепкие рукопожатия, все как-то забулькало, зашелестело, запорхало вокруг отечественного крутого Уокера. А одна немолодая, но с неугасшим общественным темпераментом критикесса, славная тем, что в период фавора барина Климова слыла фавориткой (пожалуй, назову: Ирина Рубанова. — **Д. О.**), прильнула к микрофону в зале и рубанула непосредственно в лицо воздвигнутому на трибуне Михалкову: “Только вы, Никита Сергеевич, нас не бросайте! А то мы вас изберем, а вы потом уйдете, как из Думы ушли”. На что тот всерьез отвечивал: “Войти-то легко, что в Думу, что сейчас в секретари. Но я каждый раз себя спрашиваю: а с чем выходить буду? С каким результатом? Прежде, чем войти...” Даме этот ответ, по существу, был не нужен. Просто она отметилась, жить-то надо.

Так на ночь глядя, двадцать третьего числа зимнего месяца декабря 1997 года самым главным избранным лицом в российском кино стал Никита Михалков.

Никита Михалков получил в свое распоряжение развалины.

Он собрал всех кинематографистов в Кремлевском дворце и показал на экране фрагменты типичных фильмов, что тогда в горячке вседозволенности ваялись на киностудиях. Это было стыдное зрелище. Вот только названия некоторых российских лент того периода. Привожу их по хроникально достоверной книге Федора Раззакова “Гибель советского кино”: “Дрянъ”, “Фуфло”, “Нелюдь”, “Бля”, “Бес”, “Сатана”, “Нечистая сила”, “Шкура”, “Живодер”, “Палач”, “Псы”, “Бомж”, “Саранча”, “Местъ”, “Поджигатели”, “Распад”, “Кома”, “Шок”, “Катафалк”, “Метастазы”, “Автопортрет в гробу”, “Только для сумасшедших”, “День казни” и т. д., и т. п. Никита воззвал к совести и профессиональному достоинству коллег. Существуют ли они еще?! Творческая устремленность кинематографического цеха была для него главным. Но далеко не всем.

70 миллионов долларов, оставленные советскими временами климовскому секретариату, к моменту избрания Никиты на главный пост исчезли бесследно. Славно погуляли революционно настроенные товарищи на презентациях и по заграницам, летая VIP-классом и селясь в пятизвездочных отелях. Дорвались.

К этому же времени половина подмосковной недвижимости в виде славных некогда домов творчества оказалась распродана, а другая половина пришла в полное запустение и требовала восстановления.

Гигантский киноцентр, построенный в последние годы советской власти особыми стараниями оргсекретаря киносоюза Григория Борисовича Марьямова, по-прежнему стоял на своем месте, но волшебным образом преобразился: в нем открылись рестораны с восточной кухней, сауны, бары и прочие дворцы радостей. След от кино остался только в виде кинематографического музея, но и его дни были сочтены.

Казалось бы, доходы от сдачи в аренду гигантских площадей в центре Москвы должны были бы озолотить российских кинематографистов, но этого не произошло. Озолотились только некоторые субъекты, а именно те, кто, пока Климов со товарищи хлопал ушами и лудил перестройку в кино, расторопно и умело оформили всю необходимую документацию и объявили Киноцентр собственностью специально, видимо, для того созданной организации, красиво названной “Конфедерация Союзов кинематографистов”.

Было объявлено, что данная конфедерация объединит профессиональные кинематографические союзы стран СНГ и Балтии. Отличная мысль сама по себе. Только странное какое-то получилось объединение, совершенно дискриминационное по отношению к российским киношникам. Казалось бы: если понастроенные за советские годы в разных республиках дома творчества и дома кино (понятно, что в основном на московские деньги) полностью перешли под крышу республик, без какой-либо “компенсации” центру, то стоящий в центре Москвы Киноцентр, очевидно, должен целиком принадлежать кинематографистам России! Так было бы логично и честно. Ничуть не бывало!

Киноцентр был объявлен собственностью конфедерации, так сказать, коллективной собственностью. А россияне, мол, могут рассчитывать только на небольшие отчисления от доходов, получаемых со сдачи в аренду обширных площадей.

Всяческие долгие судебные тяжбы результата не дали. Первичные документы были оформлены так ловко, что суды не находили возможностей их ос-

порить. Стало ясно, что климовский секретариат не только порушил систему кинопроката, уничтожил “Советский экран” и многое другое, но еще и про-  
шляпил Киноцентр.

В порядке протеста Михалков объявил о выходе Российского союза кинематографистов из конфедерации, но и этот шаг мало кого впечатлил.

Неимоверными усилиями Михалкову удалось вырвать из Киноцентра скромную сумму, которая вся пошла на доплаты больным и ветеранам. Помогая страждущим, Никита стал тратить собственные деньги. Называют сумму в 600 тысяч долларов, пожертвованных на операции больным и помощь обнищавшим.

Но кто много дает, с того хотят получить еще больше. Жадность, как и зависть, безразмерны. Кормящаяся с Киноцентра небольшая группа кинематографистов, как теперь известно, торовавшая в юридической казуистике, а с ними и те, кто подрос за эти годы и стал ощущать недодачу себе постов и мест в президиумах, устроили из VII съезда кинематографистов в декабре 2008 года форменную свалку с целью низвергнуть постоянно досаждающего им своей логикой Никиту Михалкова.

Начали с того, что так организовали первичные выборы, что председателя Союза кинематографистов России вообще не оказалось среди делегатов съезда!

Время словно пошло вспять. Будто снова мы в Большом Кремлевском дворце в оре и крике V съезда кинематографистов СССР. Тогда низвергли Бондарчука, Ростюцкого, Кулиджанова, Наумова, многих других из крупнейших. Сегодня из фигур мирового масштаба у нас остался один Никита Михалков – решили добить и его. Что за странная темная страсть пришла на наши просторы – вырубать лучших? Что за странный морок из десятилетия в десятилетие поражает наши нетвердые умы?

У Никиты, как у любого живого, а тем более творческого человека, есть недостатки. Он и сам их признает, говорит, например, что ошибался в некоторых людях, которым доверял, на которых полагался (только ли он ошибался в этом!), но надо же и признать, что нам некого сегодня предъявить миру от русского кинематографического сообщества, кроме него.

Кто мутит воду? Кому это выгодно? Это опять – “кто был никем” в смысле занятия постов, а хочется повластвовать, даже 84-летнему Марлену Хуциеву. Но теперь и не только такие. Теперь иным надо “прикрыть” источники своих недавних доходов, упаси Боже, вскроется, и окончательно прибрать к рукам то, что еще остается в общем пользовании, а не распихано по жадным карманам.

Во второй день того нелегитимного, как признал Минюст, съезда я с трибуны попытался призвать к разуму, сказать о том, что отказ от михалковского лидерства равносителен самоубийству для Союза кинематографистов, приведет к его распаду, к исчезновению. Говорить не дали: перебивал председательствующий Вадим Абдрашитов, началось захлопывание из зала.

Будто не были даны нам целых двадцать лет для прозрения!...

В тот же вечер сел за компьютер и полностью записал то, что хотел бы сказать, но не дали. Это выглядело так:

“Семь – опасное число... А 22 года назад можно было бы написать, что опасное число не семь, а пять.

Для кого опасное? А для кинематографического сообщества, для Союза кинематографистов – сначала СССР, теперь России.

Я говорю о Съездах: о том, Пятом, что случился в 1986 году, который можно назвать “историческим” по катастрофическим последствиям, и говорю о только что закончившемся – Седьмом съезде кинематографистов России, который, похоже, добьет кинематографический союз окончательно, доконает. По тому, как эти съезды были организованы, как они прошли, по подспудной немилосердной схватке не явных для постороннего глаза интересов они очень схожи. Схожи даже подловатыми поворотами сюжетов, к которым прибегали тогда и прибегли сейчас желающие обрести власть, получить ее во что бы то ни стало... Вопреки уставу и элементарному здравому смыслу.

Правда, “здравый смысл” понятие относительное: одно в моем, скажем, понимании, другое в понимании тех, кто благодаря устроенным новым переменам получит недвижимость, так называемые “бабки”, хапнет последнее, что еще осталось у лопухих творческих работников.

Для меня пришла пора мемуаров, чем и занимаюсь. Эта пора хороша тем, что позволяет многое из того, что было, увидеть как бы в целом, в ведущих, так сказать, тенденциях. Тот, Пятый съезд стал знаменит не только тем, что уничтожил многое в отечественном кино, о чем многожды было сказано, включая позорное утапывание в небытие мэтров русского советского экрана, но все-таки об одном, принципиальном, как-то совершенно подзабылось. Я имею в виду целенаправленную атаку на государственную структуру – на Госкино. Она, та атака, успешно была проведена под руководством члена Политбюро ЦК КПСС Александра Яковлева. Плацдарм участия государства в жизни кино был ликвидирован, вольнолюбивые кинематографисты в истеричной борьбе за передел власти потеряли главное, что имели, – свое министерство! Осталось им скромное подразделение в лоне Министерства культуры со всеми вытекающими из этого весьма жалкими производственными и творческими последствиями.

После закончившегося в минувшую субботу Седьмого съезда кинематографисты, мне кажется, окончательно завершат суицид – они потеряют еще и Союз кинематографистов. Он развалится, его постигнет участь Госкино.

К сожалению, тому, кто решил набросить на себя петлю, не помешаешь. Решил покончить – покончит. Захлопывающий не угодных ораторов зал Седьмого съезда выглядел копией зала Пятого съезда. Когда-то не избрали на съезд Кулиджанова, Бондарчука, Ростоцкого, многих других видных и известных. Сейчас режиссеры “Мосфильма” не избрали Никиту Михалкова и Владимира Наумова. Прямо скажем, довольно бездарное сходство. Тусклый сюжетный ход, подсказанный скорее завистью и прочими комплексами, чем намерением сохранить все-таки свою творческую организацию.

Ситуация с отечественным кино в сегодняшнем российском раскладе весьма далека от благополучной. Такой у нашего кино период. Именно Никита Михалков не дает забыть обществу, что кино у общества есть – и своими фильмами и своим вулканическим общественным темпераментом. Верхом неразумности было не пристегнуться к такому “паровозу”, чтобы вместе все-таки дожить до лучших времен.

Избрание в сложившейся обстановке на первый пост в Союзе кинематографистов милейшего, талантливейшего 84-летнего человека выглядит по меньшей мере безжалостно. А может быть, и расчетливо, с точки зрения тех, кому Михалков мешает.

Грустно всё это. И за страну обидно”.

Этот текст в тот же вечер направил в газету “Культура”. Не напечатали и не ответили.

Через три месяца, в последних числах марта 2009 года Никита Михалков провел в Москве внеочередной чрезвычайный съезд Союза кинематографистов России. В Гостином дворе собралось более 2 тысяч человек. Недавнее, не легитимное собрание просто померкло по масштабу. Но дело даже не в этом. Главным событием стало выступление Никиты. Своим оппонентам он ответил по всем пунктам, дал комментарий, показал документы. Показал в прямом смысле слова – на большом экране. После доклада, аплодируя, зал встал и долго не садился. Надо ли говорить, что к концу первого дня съезда Михалкова избрали на новый срок триумфально.

Памятуя о не очень удачном опыте импровизации с трибуны три месяца назад, на этот раз решил свою речь написать заранее: если дадут слово, – просто зачитаю. Два раза выходил на трибуну, и оба раза опять импровизировал, вспоминая из написанного лишь кое-что. На этот раз мне не мешали, а поддерживали. Поэтому и этот текст, пожалуй, приведу здесь полностью:

“У Ильфа и Петрова в водевиле “Лифшиц женится” выпивали два персонажа, один по имени Лев Николаевич, другой – Антон Павлович. Друг другу наливают. “Выпьем за человечество, Лев Николаевич!” “Выпьем, Антон Павлович, черт с ним!”. И выпивают.

Кажется, сейчас Марлен Мартынович Хуциев как раз снимает про Льва Николаевича и Антона Павловича. Или собирается. Но его фраза после проигранного суда напомнила мне именно Ильфа и Петрова, он сказал, что поскольку вышло “не по нему”, он разочаровался в человечестве.

С художниками бывает: надо про кворум и протоколы, а он про человечество.

Мне кажется, разочаровываться в человечестве можно было чуть раньше, в декабре, на непризнанном собрании ограниченного контингента кинемато-

графических войск. Там человека, отдавшего 600 тысяч своих личных долларов на пользу старикам и больным, не тепло благодарили, а усердно поливали помоями.

Ветераны в своем обращении к кинематографистам вынуждены озвучивать то, чему пристало бы быть тихим, но они вынуждены рассказать и об этих 600 тысячах, и о 700 тысячах, только в прошлом году потраченных на благотворительность Фондом помощи ветеранам кино “Урга”, который создали опять-таки Михалков и Вексельберг.

Может быть, Павел Финн раскошелился? Или Матизен с Богомоловым? Или, прости господи, Гусман поделился семейным бюджетом и недвижимостью? Нет, они поливают Никиту, не затрачиваясь.

У нас стало плохо с юмором. Основа смешного – сопоставление несопоставимого. Среди подписей под клязуйой на Никиту Михалкова, направленной президенту, значатся, например, Алла Гербер, некий Двинский, критик Хохрякова. Ну, ладно, там есть Рязанов – он конгениален, ладно, Марк Захаров, он отчаянный, партбилет рвал, понятно – Алексей Герман, вечный страдалец и вечный протестант. Но за их спиной – известные произведения. А Гербер с Двинским кто? А Хохрякова? Ну, уберут они Михалкова с поста, – в их безрадостной жизни все наладится? Куда конь с копытом, туда и рак с клешней. И никто не смеется. Серьезно пучат глаза.

А вот теперь скажу о недостатках Михалкова, чем реально он нас не устраивает. О его проколах. Он, если честно, прокололся на том, что все свои деньги, в том числе и те, что жертвует, нагреб не на залоговых аукционах, а заработал собственным трудом и талантом. Он чертовски виноват перед мультипликатором Бардиным и кинооператором Клебановым, – они тоже подписали, – что снял свои знаменитые фильмы, в Венеции “Льва” получил, в Америке “Оскара”, такой негодяй. Да и брат у него сам Кончаловский, оригинальнейший режиссер и философ, и отец – историческая личность, и мать – автор хрустально прозрачных русских поэтических текстов. И детей много, и все – приличные люди. Здоровый, как бык, явный натурал. Общается с президентом, причем не по переписке, а лично.

Создал студию. Она процветает, расширяется, приросла издательством. Недавно, например, выпустила книгу Олега Михайлова, я читал, по-моему – вклад в русскую культуру.

Конечно, с этим надо кончать: а то у него все получается, а у нас не все.

Идет лукавая формула: он, мол, режиссер и актер замечательный, не отрицаем, а вот руководитель союза – неудачный. Конечно, “не отрицаем”, против очевидного не попрешь. Но он именно поэтому и руководитель Союза! Потому он и мешает не многим, но активным – по новой разобрать портфели и наполнить их тем, что у Союза еще осталось. А заодно удовлетворить завистливые комплексы.

Уничтожать своих лучших – первый шаг к коллективному суициду.

Сегодня ясно, что Михалков сохранил Союз, по нашей же просьбе подхватив его в период развала. И много сделал. Много не сумел, его предавали свои. Предательство – всегда неожиданность. Но – такое время. Ему и просто мешали.

Как видится сегодня история с Киноцентром? Несчастья начались не с Михалкова, несчастья начались с Элема Климова. Пока Элем с командой увлеченно крушили систему отечественного кинематографа, работавшую до них, между прочим, с десятикратной рентабельностью: брали в кредит у государства ежегодно 100 миллионов, а получали 1 миллиард, пока они это дело рушили, неподалеку втихари расторопные люди умело обкладывались необходимыми документами. Когда все вспомнили про Киноцентр, он уже практически уплыл. Тут и несколько Михалковых не могли ничего поделать. Прошляпили. Под демагогию о дружбе народов россиян лихо “развели”. В центре Москвы. Вообще большая часть того, что понастроили Кулиджанов с Марьямовым, исчезло, наподобие Крыма. Получилось по-ноздревски: всё, что до горизонта, – это моё, а то, что за горизонтом – тоже моё.

Михалков хотел создать при Союзе пенсионный фонд – не дали, предлагал на три года поджаться, снести старый Дом кино, но получить новое современное здание для кинематографических дел и для арендного благоденствия – не дали. Старческая боязнь перемен победила.

Что нас ждет, если здесь не примем правильные решения? Прочитайте замечательный документ – Постановление 7 съезда, его создали люди, кото-

рые хотят нами руководить. Первый пункт, вслушайтесь: “Включить в состав комиссий СК имущественную комиссию вместо Комиссии по управлению имуществом”. И с этой хохмой они “едут в Одессу”?! В пункте втором: “Вместе с региональными отделениями и организациями произвести реорганизацию”. Есть еще там “способствовать активизации созидательной работы”. Чувствуете, новое на пороге, пришли созидатели! Пока они сочинят один грамотный документ, мы все загнемся.

Заканчиваю. В сегодняшней российской ситуации ни одна фигура во главе Союза, кроме Никиты Михалкова, не спасет Союз от развала и исчезновения. Ни вялые престарелые классики, ни возбужденные домашним апломбом критики. Беда в том, что сегодняшнее наше кино практически перестало присутствовать в сознании нации как нечто необходимое ей и важное. В основном о нем помнят потому, что в обществе присутствует Никита Михалков с его мировым авторитетом, с его мощным творчеством и личным масштабом.

Надо пережить с Никитой и мировой кризис, и кинематографический. А дальше будем смотреть”.

...Вспоминаю прилет в Рим в году эдак восьмидесятом. Высадился мощный десант из советских кинематографистов: ведущие режиссеры, сценаристы, критики — человек сорок. Далее нам предстояло на автобусах пересечь итальянский “сапог” с запада на восток, где в курортном городке Пезаро был задуман фестиваль новых советских фильмов. Туда же были приглашены сто кинокритиков из разных стран Европы, чтобы они посмотрели нашу программу, написали о ней, поучаствовали в дискуссиях и пресс-конференциях.

Пока мы дисциплинированно кучковались в зале прилетов, приглядывая за поклажей, Никита Михалков, в майке, джинсах, с торчащим из заднего кармана толстым бумажником, устремился к телефону-автомату и принялся кому-то названивать — у него и тут, оказывается, знакомые!

По утрам он играл в теннис, имея партнером Колю Губенко, будущего министра культуры СССР, гонял его по корту, как зайца по полю. Николай терпел.

На вечерних приемах, куда мы являлись, приодевшись в лучшее, Никита приходил в простой майке, туго облегавшей мускулистый торс, и этот прикид в его исполнении смотрелся естественно — он все равно был самым элегантным и притягательным — журналисты Европы только около него и вились.

В Пезаро показали три картины Михалкова: “Механическое пианино”, “Пять вечеров” и “Обломов”. Вышла местная газета с крупным заголовком: “Михалков — это Чехов сегодня”. Ему показали, он хохотнул, сказал: “Это я отцу подарю!”

Вот и в той экстравагантной обстановке вспомнил об отце...

И несколько слов о его брате...Во времена “Советского экрана” мне позвонил из ЦК КПСС Александр Иванович Камшалов. Он выразил крайнее неудовольствие: в очередном номере были упомянуты Андрей Кончаловский и Жан-Люк Годар. Упоминать их в прессе, оказывается, было “не рекомендовано”! В чем провинился Годар, я так и не понял, запрет же на Кончаловского имел причиной то, что он тогда благополучно пребывал в Голливуде, наплевав на неудовольствие его отъездом властей предрержащих. Формально Андрей ничего не нарушал, поскольку был женат на иностранке и мог без специальных разрешений перемещаться по миру. Вот и мне казалось, что, несмотря на вольнодумство, он остается выдающимся советским кинорежиссером и замалчивать его имя просто-напросто глупо. Оказывается, ошибся. Камшалов считал иначе...

В декабре 1984 года, поработав с Жаном-Клодом Карьером и режиссером Питером Флайшманом над сценарием “Трудно быть богом” (мы с Жаном-Клодом хорошо понимали друг друга, раскручивая драматургию, а Питер многое не мог взять в толк, что отразилось на картине, — но это попутно...), я из Парижа возвращался в Москву. Провожающий сотрудник посольства испуганно сообщил в аэропорту: “Там с вами Кончаловский летит!” Сказал так, будто о террористе предупредил.

Когда шел по проходу между самолетными креслами, Андрей уже сидел на своем месте. Издали помахал ему рукой. “Поговорим?” — крикнул он. Потом сели рядом и весь полет проговорили.

Париж в те дни был заклеен афишами первой голливудской ленты Кончаловского “Любовники Марии” с Настасьей Кински в главной роли. Я, естественно, посмотрел. С этого и начался разговор — о тайных несуразностях

любви, о причудах секса, как “по жизни” оно бывает. Дальше выяснилось, что, живя за границей, он успел прочитать уйму такого, о чем я и понятия не имел. Он интересно рассуждал о “мировых деньгах”, которые решают, быть или не быть войне. Кто ты сейчас? – спросил я. Советский человек, который живет во Франции и работает в Голливуде. И как тебе в Голливуде? Когда везут на съемку, он сразу по трем телефонам может давать указания помощникам и ассистентам. Приезжает – там уже все готово! Чудеса...

Когда в Москве встали в очередь к паспортному контролю, Андрей посоветовал: “Со мной не вставайте! Долго будет, меня сейчас трясти начнут...”

И точно. Очередь, в которую я перешел, иссякла, а Андрей все еще стоял у светящейся таможенной скворешни.

А по выходе в зале ожидания обнаружилась приличная толпа из Михалковых всех возрастов, над ними возвышался Никита: семья пришла встретить родного дядю, отца, брата, приехавшего на Рождество.

Толстой говорил, что в “Анне Карениной” ему дорога “мысль семейная”. Михалковы и Кончаловские не декларируют “мысль семейную”, но она, очевидно, дорога им тоже – без крика и ажитации. Уходя корнями в историческую Русь, этот семейный клан выдвинул на плацдарм отечественной культуры безусловные авторитеты. Теперь он продолжает множиться дальше, дети оказываются хорошо воспитанными, образованными, дельными, нравственно чистоплотными. Младшие не предают старших, старшие с юмором и по-доброму опекают младших. Эта нормальная русская большая семья, с ее нравственным благополучием и талантливой трудовой успешностью, с общим, так сказать, своим здоровьем, в наше не очень здоровое, как бы психологически “сдвинутое по фазе” время, оказывается зачастую атакуема завистью и недоброжелательством, что прискорбно. “Мысль семейная” достойна лучшей участи. Во имя нашего спасения.

Смогут ли понять будущие историки, чем все-таки были движимы те в наши дни, кто заходил от желания если не загрызть, то хотя бы понадкусывать Никиту, а если получится, то и загрызть? Режиссер милостью Божией, блистательный актер, художник, работающий “без простоев”, всегда успешно, на удивление всему миру – та ли это цель, которую надо было поразить, чтобы стало житья на Руси вольготно и весело?

Печальны наши нравы. Нам, похоже, невыносим сам вид успешного человека! У него и детей больше, и денег, и призов, и славы, и таланта – как такое вынести?! Такое не прощается! И плевать, что всё, что у него есть, добыто его же руками, его же собственной головой и личной волей, всё равно – ату!

И никому лично он не сделал ничего плохого, а многим, очень многим реально помог. Он никому ничего не запретил: пожалуйста, снимите, как он, “Пять вечеров” или “12”, например, создайте студию, вроде ТРИТЭ, появившись на телеэкране и полчаса поздравляя президента с днем рождения – никому не заказано, сделайте нечто подобное, если можешь! А не можешь, не достойнее ли порадоваться, что такой человек у нас есть?

**Р. S.** Летом стало известно об угрозах, поступающих Никите Сергеевичу Михалкову и членам его семьи. Михалков официально обратился в МВД с просьбой о защите, просил дать охрану. Последовал отказ. Что будут писать о нас будущие мемуаристы? Об этом не хочется даже думать.