

Федор РАЗЗАКОВ

Тибель
советского
КИНО

Тайны закулисной войны. 1973—1991



Федор Ибатович Раззаков
Гибель советского кино. Тайна
закулисной войны. 1973-1991
Серия «Гибель
советского кино», книга 2

Текст предоставлен правообладателем.

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=264302

*Раззаков Ф. И. Гибель советского кино. Тайна закулисной войны. 1973–
1991: Эксмо; Москва; 2008
ISBN 978-5-699-26831-3*

Аннотация

«Калина красная», «Они сражались за Родину», «Афоня», «Служебный роман», «Москва слезам не верит», «Экипаж», «Вокзал для двоих», «Чучело», «Любовь и голуби», «Курьер», «Маленькая Вера», «Холодное лето 53-го», «Интердевочка». Эти фильмы собирали десятки миллионов зрителей. Советское кино, кино большого стиля, искренне любимое народом, к началу 90-х годов мучительно и трудно прекратило свое существование. Зрители ушли из кинотеатров, и кино потеряло с таким трудом завоеванное звание важнейшего из искусств. Перестройка и распад Советского Союза разрушили советскую «фабрику грез». Скандальный съезд кинематографистов, яростные споры

и тайные интриги в отчаянных попытках спасти отечественное кино, судьбы известных режиссеров и любимых актеров – подробный рассказ об этом в фундаментальном исследовании Федора Раззакова, который знает о советском кинематографе все...

Содержание

Страсти по разрядке	5
От Кочетова до Шукшина	31
Его Величество Актер	63
Зэки от кинематографа	96
Страсти по современности	108
Конец эксперимента	119
Война в кадре и за кадром	124
Конец ознакомительного фрагмента.	139

Федор Раззаков Гибель советского кино. Тайна закулисной войны. 1973–1991

Страсти по разрядке

Поворот кремлевского руководства в сторону разрядки был вызван, скорее, не неудачами СССР, а его успехами. Внутренняя и внешняя конъюнктуры для страны складывались в начале 70-х годов самым благоприятным образом, что придавало уверенности советским руководителям и сулило им хорошие перспективы в будущем. После того как вторая половина 60-х принесла наиболее значительные успехи советской экономике за все годы ее существования, в Кремле пришли к выводу, что впереди страну теперь ожидает только подъем. И даже неудачи в **1972 году**, когда в экономике случился спад (особенно плохо из-за засухи сложились дела в сельском хозяйстве), не смогли поколебать эту уверенность. И уже в следующем году эта уверенность нашла свое весомое подтверждение.

1973 год оказался лучшим годом в истории Советско-

го Союза после окончания Второй мировой войны. Причем к успехам внутренней экономики добавилась и отличная внешняя конъюнктура как политического, так и экономического порядка: во-первых, американцы потерпели поражение во Вьетнаме, во-вторых, вследствие мирового экономического кризиса существенно подскочили цены на нефть, что сулило казне СССР огромные доходы. Однако именно последнее обстоятельство сыграет с советским руководством злую шутку: подсев на «нефтяную иглу», оно настолько расслабится, что перестанет, что называется, ловить мышей. И разрядка в итоге обернется для СССР не очередной ступенькой вверх, а дорогой вниз, в пропасть.

О том, что разрядка таит в себе серьезную опасность для будущего страны, многие державники догадывались с самого начала. Некоторые (вроде Всеволода Кочетова) и вовсе считали этот поворот предательством, поскольку он служил укреплению позиций либералов— западников как в верхних эшелонах власти, так и среди интеллигенции. Как покажет будущее, Кочетов и другие не ошибались: разрядка и в самом деле оказалась элементарной уступкой властей либералам, чтобы лишить их поводов жестко критиковать систему и сократить ряды отъезжантов. Державники справедливо полагали, что в долгосрочной перспективе эта политика может привести к катастрофическим последствиям. Тем более что и в мировом коммунистическом движении происходили весьма тревожные события, могущие значительно ускорить

катастрофу социализма в Советском Союзе.

Речь идет о так называемом еврокоммунизме, контуры которого обозначились еще в конце 60-х в компартиях Западной Европы (в Италии, Франции и Испании), а к середине 70-х это течение уже прочно завоевало миллионы сторонников. Суть этого течения была, в общем-то, проста: замирение и смычка с буржуазными партиями, явившиеся результатом разочарования тем социализмом, который строился в Советском Союзе. И первыми на этот путь встали итальянские коммунисты, которые в **1972 году** при их вожде Энрике Берлингуэре стали настойчиво искать пути сближения с ведущей партией страны – Христианско-демократической (ХДП), а также другими партиями. В **сентябре 1973 года** Берлингуэр публикует в еженедельнике «Ринашита» несколько своих статей, где говорит об этом в открытую. Цитирую:

«Мы говорим не о левой альтернативе, а о демократической альтернативе. Иными словами, о возможном сотрудничестве и соглашениях между народными массами, идущими за коммунистами и социалистами, с народными массами, идущими за католиками, а также о сотрудничестве с другими демократическими формированиями».

Все перечисленное Берлингуэр назвал **историческим компромиссом**. В итоге этот компромисс приведет лидеров ИКП к предательству мирового коммунистического движения. Известный политолог С. Кара-Мурза писал:

«Холодную войну «за умы» Запад выиграл прежде всего у себя в тылу – левая интеллигенция приняла социальную и политическую философию либерализма и отказалась от социалистических установок, а затем даже и от умеренных идей кейнсианства. Начался большой откат (неолиберальная волна), в ходе которого практически стерлись различия между левыми и правыми, лейбористами и консерваторами. Это была большая победа, поскольку по инерции доверия трудящихся левые у власти смогли демонтировать и реальные социальные завоевания, и культуру социальной справедливости в гораздо большей степени и легче, чем это сделали бы правые (нередко говорят, что правые у власти вообще этого не смогли бы сделать).

Для СССР этот поворот имел фундаментальное значение, поскольку интеллигенция, включая партийную номенклатуру, была воспитана в духе евроцентризма и установки западной левой элиты оказывали на нее сильное воздействие...»

Левая элита Запада прекрасно была осведомлена о том, что в КПСС и в советской интеллигенции существует мощная прослойка их сторонников, поэтому прилагала всяческие усилия, чтобы идеи еврокоммунизма (в культурной политике это была идея «чистого искусства» – то есть бесклассового) дошли до умов этих представителей и пустили на советской почве свои всходы. Для этого использовались любые поводы: например, в кинематографической среде это были кинофестивали, разного рода семинары, диспуты.

Ранней весной **1973 года** в Италию отправилась представительная делегация советских кинематографистов, в составе которой были такие видные деятели, как Сергей Герасимов, Ростислав Юренев, Александр Караганов, Юрий Нагибин и др. Целью их визита были переговоры по поводу участия советских кинематографистов в двух тамошних фестивалях: Венецианском и альтернативном, который затеяли итальянские коммунисты.

Этот визит совпал с громким скандалом, который в те дни разразился вокруг фильма Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже» (премьера фильма прошла в **октябре 72-го**). В нем имелись весьма откровенные эротические сцены (вроде той, где главный герой, которого играл Марлон Брандо, при посредстве сливочного масла занимается анальным сексом с главной героиней, роль которой исполняла молодая актриса Мария Шнайдер), которые вызвали гнев итальянской общественности, потребовавшей от властей страны запретить прокат фильма в Италии. Поскольку в этом скандале коммунисты встали на сторону авторов фильма, они рассчитывали на поддержку своих советских товарищей, приехавших в Рим. Но вышло иначе – советские кинематографисты от фильма отrekliсь. Правда, не все – например, писатель Юрий Нагибин был целиком на стороне «Танго». Позднее, уже в Москве, писатель так описал свои впечатления от этого скандала:

«Наши не только из ханжества, но и от искренней тупо-

сти третировали этот фильм как порнографию, итальянцы же считают его – совершенно справедливо – шедевром. У них из-за фильма идет ожесточенная идеологическая и даже политическая борьба, и мы, как положено, оказались в одном лагере с церковниками, буржуазными ханжами и охранителями. Это сводит с ума итальянцев, они до сих пор не могут понять, насколько мы консервативны, а в искусстве – так и реакционны.

После высокомерно-глупого выступления вконец исподличавшегося Юренева, – а ведь был почти человеком! – Уго Пирро воскликнул: «Бедняга Караганов, если у него такие теоретики!» – и в два счета оставил от Юренева мокрое место. На другой день в автобусе выяснилось, что многомудрый Сергей Герасимов понятия не имеет о содержании «Последнего танго в Париже». Он думал, что весь смысл фильма в эпатаже. Не слишком утруждая себя умственно, я все-таки решил немного просветить первого умника советской кинематографии. Да нет, говорю, это фильм на вечную тему: мужчина и женщина. О том, как хрупко мужское достоинство и как легко его может растоптать любое ничтожество в юбке, о бессилии настоящей любви и т.д. в том же роде. Каково же было мое изумление, равно и слышавшей наш разговор в автобусе Сони Карагановой, когда, получив слово на диспуте и потирая по обыкновению ладонью плешь, Герасимов начал самоуверенным и снисходительным тоном: «Вы не думайте, что мы не понимаем вашего фильма. Он на веч-

ную тему: мужчина и женщина. О том, как легко растоптать мужское достоинство...» и т.д., слово в слово все, что я говорил ему по пути. Оказывается, его не устраивает лишь некоторый перебор натурализма да банальная концовка: «Это похоже на танцы апашей – Клер убивает Жако». Позже в Москве, в Доме кино, отчитываясь перед кинематографической общественностью о поездке в Рим и победной дискуссии с итальянцами, он последними словами крыл «порнографический, бездарный фильм Бертолуччи, призванный лишь щекотать нервы буржуа». Никаких «вечных тем» – это годилось для итальянцев, а своим надо «со всей прямотой». Вот такие пироги!...»

Исходя из этого текста, можно предположить, что, будь воля Нагибина, он бы немедленно закупил этот фильм для советского кинопроката. А потом устроил бы точно такую же дискуссию, которая велась в Италии. Однако писатель говорит откровенную неправду, когда заявляет, что «Танго» было названо шедевром всеми итальянцами. Чтобы не быть голословным, приведу слова западного исследователя Д. Б. Соува:

«С **1972** по **1987** год этот фильм был запрещен в Италии, где в **1972** году федеральные власти обвинили в непристойности Марлона Брандо, Марию Шнайдер, Бернардо Бертолуччи, Альберто Гримальди и компанию United Artists. Хотя на следующий год они были оправданы, фильм оставался запрещенным до **1987** года. Итальянские власти лишили

Бертолуччи права голоса, заставив его чувствовать себя изгоем. «Я ощущал себя человеком второго сорта». В Португалии фильм находился под запретом с **1973 по 1974 год**, а в Великобритании картине присудили класс «X», который не менялся вплоть до 2006 года, когда ей присудили класс «18» (для зрителей старше 18 лет)...»

Похожая ситуация сложится с фильмом и в США: там ему присвоят класс «X», который не даст ему попасть в традиционные кинотеатры, а позволит демонстрироваться только в специальных домах кино, если только отдельные штаты и города не определят, что он не является непристойным, и согласятся выдать разрешение на демонстрацию.

Сторонники картины надеялись, что он породит целую волну подобного рода фильмов, в том числе и в Голливуде. Но этого не произошло, более того, скандал вокруг него отпугнул возможных подражателей. А Голливуд именно после «Последнего танго» развернется на 180 градусов и станет снимать фильмы на основе комиксов (про того же Супермена), фильмы-катастрофы и другое зрелищное кино. Так что в итоге в меньшинстве останется не Юренив, а именно Нагибин.

В Советском Союзе Бернардо Бертолуччи считали прогрессивным режиссером, сторонником коммунистической идеологии (не случайно режиссер начинал свой путь в кино как помощник у режиссера-коммуниста Пьера Паоло Пазолини). И практически все фильмы Бертолуччи в СССР при-

ветствовали: и «Костлявая кума» (1962), и «Перед революцией» (1964), и «Двойник» (1968), и «Конформист» (1970). Но «Последнее танго в Париже» нарушило эту традицию. И это было не случайно, поскольку многие прогрессивные западные режиссеры, будучи коммунистами или сочувствуя им, в начале 70-х начали разочаровываться в коммунизме и встали на путь соглашательства с буржуазией, что автоматически вело к потаканию ее вкусам. Поскольку эта же тенденция стала все сильнее проявляться и в рядах советской интеллигенции (позиция того же Юрия Нагибина была весьма распространена в творческой среде), власти всерьез обеспокоились данной проблемой, о чем и свидетельствовал скандал с фильмом «Последнее танго в Париже». Полнее всего эту обеспокоенность выразил известный сценарист и режиссер Даниил Храбровицкий в своей статье «Позиция художника», которая была опубликована в январском номере журнала «Советский экран» за тот же 1973 год. В силу ее большого объема приведу из нее лишь некоторые отрывки:

«Моя поездка в Париж осенью минувшего года совпала с сезоном премьер. Удалось посмотреть картины крупнейших кинорежиссеров, картины, о которых сегодня говорят и пишут критики всего мира. Это последние работы Клема-на, Феллини, Бюньюэля, Трюффо, Пазолини, Кубрика. Хотелось бы высказать свои соображения об увиденном, соображения сугубо личные, ни в коей мере не претендующие на какие-либо обобщения.

Дело, разумеется, не в том, насколько мне понравились или не понравились увиденные картины.

Дело в другом.

Узловой мне лично представляется проблема позиции художника. Что, как не позиция художника, является точкой отсчета на шкале нравственных идей, которые просматриваются – позитивно или негативно – в любом серьезном произведении искусства?..

Чем силен и славен советский кинематограф в лучших своих произведениях? Что с самых первых шагов обеспечило ему особое положение в мировом кинематографе? Конечно же, социальный оптимизм, вера в человека, иными словами, позитивная программа, реализованная в художественных образах огромной силы.

Когда экран снова и снова разворачивает глубины человеческой мерзости, делая это подчас талантливо и виртуозно, как, к примеру, Стэнли Кубрик в своем нашумевшем «Заводном апельсине», это вызывает чувство глубочайшей подавленности. Попробую объяснить.

Помимо героев, рожденных авторской фантазией, в фильме всегда есть реальный, невыдуманный герой: сам художник и его отношение к миру, им воссозданному.

«Заводной апельсин» – фильм большого негативного пафоса, направленного против общества и социальной системы, автоматически продуцирующей жестокость, причем жестокость эта стала чем-то вроде биологической защиты ин-

дивидуума в его естественном стремлении как-то выжить, как-то сохраниться в мире, где все люди – враги. Без всякой сентиментальности и снисхождения Кубрик препарирует современное буржуазное общество, неспроста избрав для своего замысла формы условно-фантастические. Портрет этого общества сродни апокалипсису – так он страшен. Но не менее страшно глубокое одиночество и безверие самого художника, сквозящее в каждом кадре фильма.

Коммерческий кинематограф стремится прибрать к рукам выдающихся мастеров мирового киноискусства. Порой это удается. Художник, экономически зависящий от продюсера, бывает вынужден идти на компромисс.

Картина Бюнюэля «Наше милое общество» слегка критикует буржуазность. Настолько слегка, что этого можно и не заметить.

Клеман, знаменитый своей «Битвой на рельсах» и фильмом «Горит ли Париж?», художник ярко выраженного гражданского темперамента, показал в этом сезоне «Бег зайца через поляну» – французский вариант американского гангстерского фильма, где и намек нет на социальность.

Трюффо, некогда один из провозвестников «новой волны», автор «400 ударов», выступил с картиной «Будь красивой, как я». Изысканно сделанная история отношений двух людей не вызвала никакого энтузиазма в Париже.

Огромным кассовым успехом пользуется американская картина «Падрино» (молодого режиссера Фрэнсиса Коппо-

лы), имеющая целью не только романтизировать, но даже оправдать сицилийскую мафию (речь идет о фильме «Крестный отец». – **Ф.Р.**).

Пазолини в своей новой картине «История Кентерберри» поражает сексуальной эрудицией и отсутствием мысли.

Картины, которые я видел, как правило, населены гнусными, жалкими, вызывающими отвращение людьми. Из ничемного и выморочного мира частной жизни они и не пытаются выйти на свет, к людям, в огромный клокочущий мир.

Западный кинематограф переживает глубокий кризис идей, вызванный крушением всех институтов зашедшей в тупик буржуазной идеологии. Такого рода процессы искусство фиксирует с четкостью сейсмографа...

Общество, развращенное «массовой культурой», в кумиры которому навязан супермен или антигерой, все-таки продолжает тянуться к чистоте, испытывая тоску по естественной человечности. Именно этому нравственному голоду обязан своим ошеломляющим успехом фильм Клода Лелюша «Мужчина и женщина». В нем красота человеческих отношений, была романтика.

Сегодня подобных картин нет в западном прокате. Кровь, секс, насилие – вот самый ходкий товар в кинематографе капиталистической Европы и Америки. Бросается в глаза резкий упадок профессионализма. Единственно, что делается на высоком уровне, – сцены убийств, драк, избиений. На это в Голливуде работают целые конструкторские бюро. Если в

такого рода фильмах каким-то образом и слышны отголоски крупных событий, происходящих в мире, то они даны как фон, как знак времени, не более.

Итак, фаворитами кинопроката стран буржуазного Запада остаются фильмы, сознательно рассчитанные на эпатаж зрителя любой ценой, будь то технология секса, стетизация убийства или разнузданный антисоветизм, который, как всегда, в цене...

Многие прогрессивные художники мира не имеют внутренней опоры, помимо идеалов абстрактного гуманизма, не имеют позитивной программы. Отсюда негативизм, отрицание ради отрицания. Но разрушать всегда легче, чем создавать...

Мы, советские художники, исповедуем марксистско-ленинские идеи, ставшие конструктивной силой целой эпохи. В основе лучших советских картин всегда была высокая нравственная идея, воплощенная в личности героя. Вспомним Максима, Александру Соколову, Шахова, Машеньку, Алешу Скворцова. Это не просто череда запомнившихся персонажей. Это концепция личности, в которой гуманистический идеал поверен живой практикой социальных завоеваний революции.

Советский кинематограф всегда умел находить прекрасное в человеке и защитить его от разного рода мизантропических теорий и идей. Наше искусство вобрало в себя традицию великой русской культуры, всегда ратовавшей за че-

ловека, за его «душу живу».

Бесстыдная пропаганда, оголтелая, наглая в своих средствах борьба за человеческие души, планомерно ведется западными идеологами... И мы не должны забывать о нержавеющем оружии, которым владеем. О революционных идеалах нашего киноискусства. О гражданском долге художника перед людьми... Но... удельный вес советских фильмов в западном прокате невелик, несмотря на успех отдельных картин, хотя бы «Войны и мира» и «Освобождения». В чем дело? Ведь мы ведем разговор о том, что именно советский кинематограф может противопоставить западной идеологии, которая способна спасти человека для самого человека, возродить его веру в себя, в жизнь, в будущее.

Да, может. И делает это. Но достаточно ли последовательно и наступательно? Центральный Комитет партии верно определил слабости нашей кинематографии. Мы во многом утратили силу воздействия на зрителей. Видимо, здесь сказалось какое-то неблагополучие в нашей творческой среде.

Если мы хотим привлечь зрителей в кинотеатры, пробиться к их душам и сердцам, мы должны делать большие и яркие фильмы о людях, способных перестраивать жизнь по-революционному. Необходимо стремиться к тому, чтобы каждая картина становилась явлением в кинематографическом процессе. Фильм должен увлекать, даже поражать. Он должен быть открытием и праздником для зрителей. В том смысле,

чтобы, посмотрев его, сильнее хотелось жить, строить жизнь. Я убежден, что творческий максимализм в данном случае – единственная плодотворная позиция. Искусство должно помогать нравственному возвышению человека.

Мысленно я всегда сравниваю кинематограф с действующим вулканом. Такая модель, несмотря на условность, помогает представить себе схему воздействия сильного фильма. Это всегда эмоциональный взрыв. Вот тогда киноискусство действительно, тогда оно способно формировать душу, влиять на мировоззрение.

Проблема позиции художника неизбежно выдвигает вопрос о его личности. Кинорежиссер только в том случае будет назван художником, если, помимо профессионализма, помимо владения ремеслом, он проявит свою четкую позицию в споре о человеке, о его предназначении и месте на земле, – в споре, который веками ведется в искусстве».

Говоря об эмоциональном взрыве, который должен сопутствовать действительно кинематографу, автор статьи, конечно же, не имел в виду то, что, к примеру, присутствовало в фильме Бертолуччи «Последнее танго в Париже». Несмотря на то что фильм вызывал шок, ступор у зрителя, такое кино было чуждо советскому кинематографу с его социальным оптимизмом и верой в человека. И когда Храбровицкий говорил о том, что новые фильмы должны поражать зрителя, он имел в виду совсем не те эмоции, которые рождались у зрителей после просмотра «Последнего танго...».

Проблема заключалась в том, что в среде советской творческой интеллигенции к тому времени сформировалась большая прослойка людей, которая не разделяла взглядов Храбровицкого. Эти люди тоже считали, что советское кино нуждается в новом эмоциональном всплеске, но этот всплеск должен быть идентичен тому, что осуществил, к примеру, тот же Бертолуччи в своем «Танго», а также проделывали другие западные режиссеры, которые с тем же энтузиазмом, с которым они раньше создавали оптимистическое кино, бросились теперь исследовать самое дно человеческих взаимоотношений. Но подобное рвение осуждалось многими общественными деятелями на самом Западе (о чем наглядно говорил скандал с «Последним танго...»), что уж говорить о руководителях советского искусства, которые видели в этом исключительно социальный нигилизм и желание потрафить самым низменным вкусам публики.

В итоге, напуганные подобными веяниями с Запада, советские чиновники от искусства не нашли иного выхода, как ужесточить цензурный надзор: с этого момента он стал настолько всеобъемлющ, что сквозь него даже мышь не могла проскочить. А в лексикон творческой интеллигенции было вновь возвращено такое выражение, как «боец партии», чтобы обязать творческих работников беспрекословно выполнять установки партийного руководства.

Можно по-разному относиться к данному выбору, но он был осуществлен исходя из тех реалий, которые сложились

в те годы не только в СССР, но и в мире. Западное общество все активнее скатывалось в пропасть потребительства, и защитить себя от этого процесса советская система могла только таким путем – воздвигнув новые цензурные барьеры. Однако эта попытка имела шансы на успех только в том случае, если бы цензура стала жестче обычной. На деле же оказалось, что она стала слабее, поскольку кремлевское руководство включилось в процесс разрядки и безоглядно согласилось на расширение культурных контактов с Западом. Тем самым бацилла западничества, которая и без того уже успела поразить значительную часть населения СССР, получила еще более благоприятные условия для развития. Эта бацилла уже заразила саму власть, интеллигенцию и часть народа, которые отреклись от классовых идей и стали воспринимать «общечеловеческие» идеи либералов как наиболее короткий и верный путь к светлому будущему.

В итоге случилось почти то же, что имело место в Германии в XVIII веке. Тамошние либералы, именующие себя «свободомыслящими», увидели в евреях союзников в своей борьбе против «предрассудков старого общества», «мрака христианства», «засилья попов» (в советском варианте эта борьба велась против «предрассудков классового общества», «мрака развитого социализма», «засилья коммунистов-демагогов»). Как пишет И. Шафаревич о германской ситуации, «успех этой деятельности сказался прежде всего не в завоевании евреями политических прав, а в быстром

росте их влияния на культурную жизнь и идеологию общества...». То же самое происходило и в советском обществе первой половины 70-х.

Между тем пропагандисты из державного лагеря продолжали свои попытки не допустить расширения влияния либералов. Так, в журнале «Знамя» (№ 4, **1973**) была опубликована большая статья Виталия Озерова под названием «Духовная элита» или бойцы партии?». Несмотря на то что речь в ней велась о писателях, однако между строк явно читалось, что данная проблема касается всей творческой интеллигенции, в том числе и кинематографистов. Главная мысль статьи заключалась в том, что писатели не должны, не имеют права вмешиваться в политику. Дескать, политика – дело партии, а писатели должны писать то, что она им велит. В противном случае может случиться трагедия. Вроде той, что едва не произошла в **1968** году в Чехословакии, где творческая интеллигенция попыталась управлять политикой.

В качестве положительного примера автор статьи приводит итоги недавнего (весна **1972-го**) съезда польских писателей. Озеров цитирует следующий пассаж из журнала «Панорама», касающийся съезда: «В течение многих веков писатели воспринимались у нас как живое воплощение совести нации. Такая точка зрения, вполне понятная при отсутствии каких-либо иных общественных институтов, которые могли бы противостоять политике работодателей, ныне стала анахронизмом». Комментируя этот отрывок, Озеров пишет:

«Обратим внимание на слова «при отсутствии каких-либо иных общественных институтов»... Теперь такой институт есть – партия. Следовательно, теперь писателю не нужно быть «совестью нации»... Под руководством партии на своем участке художники могут и должны всесторонне воздействовать на жизнь народа... Оппозиционность социалистическому обществу губительна для художественного творчества».

Как показал дальнейший ход событий, эти сентенции абсолютно не легли на душу советской интеллигенции. Во многом здесь, конечно, оказалась виновата сама партия, которая из некогда авангарда советского народа постепенно превратилась в его арьергард. Особенно это касалось ее руководящих деятелей, которые стремительно дряхлели на глазах у всего народа, в том числе и интеллигенции. В итоге последняя не захотела уступать звание «совести нации» партии, тем более что все больше и больше советских интеллигентов стали олицетворять руководство КПСС с... поработителями. Пусть не с физическими, но с духовными. Правда, здесь следует сделать оговорку: так считали исключительно либеральные интеллигенты, так называемые западники. Представители лагеря патриотов-почвенников занимали несколько иную позицию. Суть ее озвучил весной того же **1973 года** для западного читателя редактор «самиздатовского» журнала «Вече» Владимир Осипов, который дал большое интервью парижскому «Вестнику русского студенческого христи-

анского движения».

Отметив, что Россия сегодня оказалась в нравственном и культурном тупике (здесь его позиция смыкалась с позицией западников, но только в этом), Осипов далее отметил, что выход из этого тупика он видит «в опоре на русское национальное самосознание, самосознание народа многочисленного и государственного» (либералы в русский народ никогда не верили. Как писал русский философ Георгий Федотов, «порок либерализма – чрезмерная слабость национального чувства, вытекающая, с одной стороны, из западнического презрения к невежественной стране и, с другой, из неуважения к государству и даже просто из непонимания его смысла»).

Далее Осипов озвучил еще несколько постулатов, чуждых и враждебных либералам-западникам. Например, такой: «Я считаю, что даже проблема прав человека менее важна в данную историческую минуту, чем проблема гибнущей русской нации... Исчезновение русского начала с лица земли было бы губительным и для всего человечества...»

Или: «В 60-е годы Солженицын стал нравственной силой, противостоящей определенным началам современной государственности... Но за последнее время Солженицын, на наш взгляд, совершил ошибки, которые могут оказаться роковыми для дальнейшего исполнения им своего предназначения...»

Или: «Русской нации в данный момент угрожают комму-

нистический Китай и непрекращающаяся вражда космополитического капитала... Пока существуют мировые космополитические силы, деятели любого национально-культурного движения не могут рассчитывать на безопасность. Обвинения в антисемитизме выставляются против любого национально-культурного движения в любой стране при наличии еврейской диаспоры. Евреи – вечные враги национальных движений...»

Закончил свое интервью Осипов констатацией, которая проводила окончательный водораздел между державниками и либералами-западниками. Он сказал: **«Советский социальный и политический строй, стоящий на национальных принципах и фактическом соблюдении Конституции СССР, нас вполне устраивает»**. (выделено мной. – Ф.Р.).

Между тем начавшийся процесс сближения СССР и Запада, так называемая разрядка, вызвал неоднозначную реакцию в стане самих либералов. Когда в **июне 1973 года** Брежнев отправился со своим первым визитом в США, один из главных советских диссидентов академик Андрей Сахаров заявил на одной из пресс-конференций для иностранных журналистов: «Разрядка без демократизации, разрядка, в которой Запад принимает в целом наши правила игры, будет разрядкой опасной. Она не решит ни одной мировой проблемы. Берегитесь сближения с СССР, которое не будет сопровождаться демократизацией страны и ликвидацией ее изоля-

ции». Эту же позицию разделял и другой диссидент – Александр Солженицын.

Однако эти заявления весьма авторитетных для Запада людей напугали многих либералов. Они испугались, что после них Запад начнет сворачивать разрядку, на которую они возлагали столь большие надежды. В итоге в дискуссию с академиком и писателем вступил еще один диссидент – историк Рой Медведев, который написал длинную статью «Проблема демократизации и проблема разрядки», где заявил, что разрядка важна сама по себе. Историк давал понять своим оппонентам (а вместе с ними и Западу), что надо помогать «либералу» Брежневу в его противостоянии с «ястребами» из Политбюро, а не топить его. Что задача всех советских диссидентов – помогать Брежневу, ибо никакие реформы в Советском Союзе не могут быть осуществлены, если они не придут сверху.

Как будто специально для того, чтобы подтвердить правильность выводов Медведева (о «либерале» Брежневе), советские власти совершили несколько показательных акций. Например, перестали глушить некоторые западные радиостанции, допустили американских психиатров в свои психбольницы (в частности, позволили навестить видного диссидента Петра Григоренко и дали ознакомиться с историей болезней еще 6 человек), заменили диссиденту Андрею Амальрику три года лагерей тремя годами ссылки, а также сделали определенные послабления в отношении отдельных

представителей творческой интеллигенции вроде Аркадия Райкина и Владимира Высоцкого.

Параллельно либеральному курсу власть продолжала делать реверансы и в сторону противоположного фланга – державного. Тем более что ситуация в мире опять накалилась и на Ближнем Востоке вновь разразилась война (это случилось в начале **октября 73-го**): Израиль воевал с советскими союзниками арабами – Египтом, Сирией и Ливией. В разгар этих событий главный идеолог Михаил Суслов отправился с визитом в Вильнюс, где произнес весьма воинственную речь, должную остудить головы либералов. Обвинив в нагнетании напряженности экспансионистские правящие круги Израиля, Суслов заявил следующее:

«Стремясь к разрядке... мы будем усиливать и совершенствовать борьбу с идеологическими диверсиями империализма, против всех попыток оживления всякого рода буржуазных теорий «идеологической конвергенции», против правых и левых ревизионистов...»

Однако воинственность главного идеолога имела свои пределы. Например, именно в те самые дни на полку был положен документальный фильм «Тайное и явное. Империализм и сионизм» режиссера Карпова. Он снимался именно с целью разоблачить сионистскую политику Израиля, «сожрал» порядка 150 тысяч рублей, отпущенных на его производство, однако в итоге был упрятан подальше от глаз широкой общественности после письма оператора Соломона Ко-

гана на имя... нет, не председателя Госкино, а самого Леонида Брежнева. В нем оператор писал следующее:

«Не национальные чувства движут мной, а долг коммуниста и гражданина нашей многонациональной родины. Фильм «Тайное и явное» – подарок сионистской пропаганде, разнузданно клеветущей на наш Союз Братских Республик.

Не говоря уже о том, что в фильме использованы кадры гитлеровских антисемитских кинокартин, весь фильм пронизан духом чуждой нам идеологии; после его просмотра создается впечатление, что сионизм и евреи – одно и то же.

Я считаю, что необходимо создавать фильмы, разоблачающие сионизм, империализм, расизм, однако делать это надо с классовых позиций, руководствуясь марксистско-ленинской идеологией...

Как могли руководители студии (имеется в виду ЦСДФ. – **Ф.Р.**) поручить создание такого ответственного фильма недостаточно опытному режиссеру Карпову, судя по фильму, далекому от марксистско-ленинского мировоззрения?

Как мог появиться такой черносотенный фильм в стенах студии, которая награждена самыми высокими правительственными наградами – орденами Ленина и Красного Знамени, на студии, которая создала столько замечательных фильмов о славном боевом пути нашего народа, нашего государства с первых дней Великого Октября и по сей день?..»

К сожалению, лично я не видел данного фильма и не могу судить о его направленности: черносотенная она или все же

антисионистская. Однако и постановка последнего вопроса маститым оператором меня удивляет. Ведь Коган был умудренный жизнью человек (фронтовик), да еще много лет проработавший в кинематографе. Поэтому должен был понимать, что выпуск антиизраильских фильмов был продиктован действиями самого Израиля, а не прихотью советского руководства. Ведь до конца 60-х подобных фильмов в СССР не выпускалось, и вряд ли бы они появились и впредь, если бы не оголтелая антисоветская пропаганда, которая была развернута в Израиле после Праги-68. Вот почему уместно было бы со стороны Когана и других именитых советских евреев из числа кинематографистов обратиться с коллективной петицией к руководству Израиля умерить свой антисоветизм, тогда, глядишь, и отпала бы нужда выпускать в СССР фильмы, подобные «Тайному и явному». Но, увы, такого обращения к израильтянам не последовало.

Несмотря на то что сразу после письма Когана на имя Брежнева поступила также коллективная петиция от руководства ЦСДФ с просьбой не запрещать ленту, генсек в итоге выбрал сторону Когана – фильм был отправлен на полку. Судя по всему, таким образом генсек хотел успокоить ту часть советского еврейства, которая была настроена произраильски. Однако потуги эти были напрасны. Да, в следующем году (1974) израильская эмиграция из СССР снизится (уедет всего 20 тысяч человек против 35 тысяч в году предыдущем), но вызвано это было отнюдь не политикой

советских властей – просто в Израиле после войны Судного дня жить станет опасно. Поэтому, как только евреев стали активно принимать другие страны (США, Англия, ФРГ и т. д.), кривая израильской эмиграции из СССР вновь поползет вверх.

От Кочетова до Шукшина

За три недели до выступления Суслова случилась одна громкая смерть: из жизни ушел писатель Всеволод Кочетов, который долгие годы был одним из главных идеологов державников-сталинистов. Смерть его пришлась akurat на канун праздника Великого Октября (**5 ноября 1973-го**) и вызвала массу противоречивых слухов в кругах интеллигенции. Одни утверждали, что 61-летний писатель покончил жизнь самоубийством, застрелившись из наградного пистолета, а поводом к этому стала смертельная болезнь – рак. Другие отстаивали версию убийства, причем в качестве убийц чаще всего назывались те силы в руководстве страны, которые симпатизировали либералам (в том же КГБ была сильная прозападная группировка). Наконец, третью версию озвучила официальная пропаганда: в газетах «Советская культура» и «Литературная газета» написали, что смерть Кочетова наступила в результате тяжелой и продолжительной болезни.

Разного рода слухи о смерти не слишком пожилого писателя еще долго будут витать в интеллигентских кругах, будоража умы. Что вполне объяснимо, учитывая то положение, которое покойный занимал в литературной элите и в том противостоянии державников и западников, которое длилось уже не одно десятилетие. Особую окраску этим слу-

хам придавало то, что это была уже не первая смерть представителя державного лагеря за последние два года.

Сначала, в **феврале 1971 года**, из жизни ушел писатель Леонид Соболев, причем в народе тоже ходили упорные слухи, что он застрелился. Слухи оказались правдой: писатель и в самом деле свел счеты с жизнью при помощи своего наградного пистолета (Соболев был бывшим морским офицером). Поскольку покойный являлся влиятельным писателем-державником (возглавлял Союз писателей РСФСР) и пользовался большим авторитетом во властных кругах (у того же Михаила Суслова), власти распорядились тщательно расследовать обстоятельства его гибели. Но следствие быстро установило, что причиной самоубийства стало здоровье покойного: у писателя был рак желудка в последней стадии. Похороны Соболева были обставлены по высшему разряду, а от официальных властей на них были делегированы представители «русской партии»: премьер-министр СССР Алексей Косыгин, главный идеолог Михаил Суслов, премьер-министр России Геннадий Воронов и еще один влиятельный член Политбюро, Андрей Кириленко.

Совсем иначе выглядела другая смерть – писателя Ивана Ефремова, которая последовала в начале **октября 1972 года**. Ефремов был известнейшим писателем-фантастом, автором таких бестселлеров, как романы «Туманность Андромеды» (в кино эту книгу экранизировал в **1968 году** киевский режиссер Евгений Шерстобитов), «Лезвие бритвы»,

«Час быка». Последнее произведение вызвало гневную реакцию председателя КГБ Юрия Андропова, который усмотрел в нем идеологическую крамолу: дескать, в этом романе Ефремов под видом критики общественного строя на фантастической планете, по существу, клеветает на советскую действительность. Однако истинной причиной нападок на писателя, судя по всему, было другое: то, что он был противником той разрядки, на которую нацелилось руководство СССР. Ведь еще в **феврале 1957 года** Ефремов весьма скептически оценил перспективы Запада, на который так усердно молились советские либералы:

«Человечество подходит к своему кризису. Дело не столько даже в атомных опасностях, сколько в том, что дальше так жить нельзя. Капиталистическая система изжила себя, религия — тоже, потому что гигантские массы все растущего человечества, чтобы жить, требуют новой экономики, нового государственного устройства, новой морали и воспитания. И если важно переустройство экономики, то не менее важно и создание нового человеческого сознания, чтобы ею, этой новой экономикой, можно было управлять. Вот мы и пришли к выводу: если человечество не поймет этого и не станет бесповоротно на путь создания высшего коммунистического общества, то не сумеет решительно перевоспитать себя, создав новых людей, — тогда оно будет ввергнуто в такие пучины голода и истребления, о каких мир еще не слыхивал. Но как написать об этом для всех — пусть хороших, но разных?

Я сам, пожалуй, лишь к 50 годам научился простой мудрости – если у человека нет соответственной жилки в душе, чтобы откликнуться на ваши мысли, он не поймет, как бы красиво и сильно ему об этом ни говорили...»

После критики Андроповым романа «Час быка» тот был назван антисоветским и запрещен к публикации. А вскоре последовала смерть самого писателя (отметим, что ему было 65 лет) при весьма загадочных обстоятельствах. И скрыть эти обстоятельства от общественности не удалось, поскольку у происшедшего имелись живые очевидцы. Одним из них оказался сосед Ефремова, который в день смерти писателя заметил в его квартире каких-то подозрительных людей и тут же вызвал милицию. Прибывший по вызову наряд и в самом деле обнаружил у Ефремова неизвестных людей в штатском, которые оказались... сотрудниками КГБ, проводившими в писательской квартире обыск. Спустя несколько часов после этого обыска Ефремов и скончался.

Между тем, чтобы сбить волну разговоров вокруг этой смерти, в обществе был запущен слух о том, что Ефремов был... английским шпионом с многолетним стажем. Даже ребенку было понятно, что слух этот возник из недр КГБ.

Спустя ровно год последовала еще одна громкая смерть – Всеволода Кочетова, которая опять же была окружена не меньшим количеством слухов, чем две предыдущие.

Еще ровно через год – в самом начале **октября 1974 года** – из жизни ушел человек, который в народном сознании оли-

цетворял собой совесть русского народа и был известен сразу в трех ипостасях: писателя, кинорежиссера и киноактера. Речь идет о Василии Шукшине, которого смерть настигла в донских степях на 46-м году жизни во время съемок фильма Сергея Бондарчука «Они сражались за Родину».

Стоит отметить, что Шукшин и Кочетов одно время были близки по творческим делам и на многие общественные проблемы имели схожие воззрения. Достаточно сказать, что именно кочетовский «Октябрь» открыл писателя Шукшина массовому читателю: в **марте 1961 года** в журнале были напечатаны три его рассказа, в **январе 1962 года** – еще один, в **мае** следующего – еще три. Однако затем пути-дороги Шукшина и Кочетова разошлись, а отношения испортились.

Поводом к этому послужила не только «измена» Шукшина (он стал печатать свои произведения в других изданиях, в том числе и в ненавистном для Кочетова «Новом мире»), но и все большее расхождение во взглядах (Кочетов был сталинистом, Шукшин – почвенником). В итоге в своем упоминавшемся уже романе «Чего же ты хочешь?» Кочетов изобразил Шукшина (правда, под вымышленным именем) этаким бойцом и пробивным человеком, заведомо отрицательным «типом» от искусства. Видимо, Кочетов не мог простить Шукшину его нелюбви к советской власти, которую Василий Макарович считал повинной во многих бедах России, в том числе и в своей личной беде – многие его родственники пострадали в сталинские годы (отец и один дядя были расстре-

ляны, другой дядя четыре раза сидел в тюрьме, еще один в тюрьме умер, двоюродный брат сидел в тюрьме трижды). И шукшинский «Степан Разин» появился на свет во многом именно из этой нелюбви. Интересны на этот счет воспоминания писателя Василия Белова, который долгие годы был другом Шукшина. Цитирую:

«Прочитав сценарий «Степана Разина», я сунулся с подсказками, мое понимание Разина отличалось от шукшинского. Разин для меня был не только вождем крестьянского восстания, но еще и разбойником, разрушителем государства. Разин с Пугачевым и сегодня олицетворяют для меня центробежные силы, враждебные для русского государства. Советовал я Макарычу вставать иногда и на сторону Алексея Михайловича.

«Как же ты так... – нежно возмущался Макарыч. – Это по-другому немножко. Не зря на Руси испокон пели о разбойниках! Ты, выходит, на чужой стороне, не крестьянской...»

Горячился и я, напоминая, что наделали на Руси Пугачев и Болотников. Вспоминали мы и Булавина, переходили от него напрямую к Антонову и Тухачевскому. Но и ссылка на Троцкого с Тухачевским не помогала. Разин всецело владел Макарычем. Я предложил добавить в сценарий одну финальную сцену: свидание Степана перед казнью с царем. Чтобы в этой сцене Алексей Михайлович встал с трона и сказал: «Вот садись на него и правь! Погляжу, что у тебя получится. Посчитаем, сколько у тебя-то слетит невинных головушек...»

Макарыч задумывался, слышалось характерное шукшинское покашливание. Он прикидывал, годится ли фильму такая сцена. Затем в тихой ярости, однако с каким-то странным сочувствием к Разину, говорил о предательстве Матвея и мужицкого войска. Ведь оставленные Разиным мужики были изрублены царскими палашами. Он, Макарыч, был иногда близок к моему пониманию исторических событий. Но он самозабвенно любил образ Степана Разина и не мог ему изменить...»

Кстати, особенность, подмеченная Беловым у Шукшина – та самая, когда оппозиционеры умеют лишь критиковать власть, но ничего конструктивного предложить не могут, – была присуща большинству критиков советской власти. Даже такое светило правозащитного движения, как Андрей Сахаров, выдавал такие перлы, которые не лезли ни в какие ворота. Взять, к примеру, его знаменитый «Меморандум», где он рассуждает о будущем мироустройстве и месте России в нем. Там он пишет, что «человечество может безболезненно развиваться только как одна семья, без разделения на нации в каком-либо ином смысле, кроме истории и традиций».

А в своем проекте конституции «Союза Советских Республик Европы и Азии» Сахаров пишет следующее: «В долгосрочной перспективе Союз в лице органов власти и граждан стремится к конвергенции социалистической и капиталистической систем... Политическим выражением такого сближения должно стать создание в будущем Мирового пра-

вительства...» Не академик, а фантаст просто! Доверь Сахарову руководство любой страной, и он такое наруководит, что весь мир взвоет (впрочем, именно коллеги Сахарова по Межрегиональной депутатской группе в начале 90-х пришли к власти в России и претворили в жизнь многие его утопические идеи, которые вышли стране боком).

Но вернемся к Шукшину.

Несмотря на различие позиций Шукшина и Кочетова, была у них одна объединяющая черта, которая заставляла либералов ненавидеть их в равной степени одинаково, – это их русофильство. Не случайно поэтому обоих в либеральных кругах называли антисемитами, а к Шукшину еще приклеили ярлык «фальшивого алтайского интеллигента».

Если смерть настигла Кочетова на седьмом десятке лет и уже после того, как его слава прошла свой пик, то к Шукшину она пришла на 46-м году, когда его слава была в самом зените. Более того, вся деятельность Шукшина в последние годы обещала новый взлет его творчества. Начался он с его легендарного фильма «Калина красная» (1974), где он был не только автором сценария и режиссером, но и исполнителем главной роли.

Почти десять лет Шукшин работал на Киностудии имени Горького, сняв там как режиссер все свои фильмы: «Живет такой парень» (1964); «Ваш сын и брат» (1966), «Странные люди» (1970), «Печки– лавочки» (1972). В центре всех этих шукшинских произведений был человек из народа, та-

лантливый, чуждый корысти, потребительство и мещанству. Однако в целом это был все же благополучный герой, судьба которого складывалась порой непросто, но вполне счастливо. Другое дело два других героя, которых сам Шукшин считал наиболее любимыми: это народный вождь Степан Разин из его романа «Я пришел дать вам волю» и вор-рецидивист Егор Прокудин из его повести «Калина красная». Судьбы этих героев складывались трагически, и Шукшин, исследуя их, поднимался на гораздо более высокую ступень творчества, достигая в этих произведениях высот народной трагедии.

Как мы помним, снять «Степана Разина» Шукшин задумал еще в середине 60-х, но тогда это сделать не удалось – помешал скандал с «Андреем Рублевым». Но даже после того, как фильм Тарковского был реабилитирован и увидел свет (в конце **1971 года**), шукшинский «Разин» продолжал «маринаться». Наконец, поняв, что на Киностудии Горького этот проект ему осуществить не удастся, Шукшин ушел оттуда. Его пристанищем стала главная киностудия страны «Мосфильм», где ему пообещали постановку «Разина». Правда, и там перед Шукшиным было поставлено условие: сначала он должен был поставить фильм о современности. Сам Шукшин поначалу не знал, на каком материале ему остановиться, но тут в дело вмешался директор «Мосфильма» Николай Сизов. Это он чуть ли не залпом прочитал шукшинскую киноповесть «Калина красная» и загорелся идеей поставить ее

на вверенной ему киностудии.

В **феврале 1973 года** Шукшин уехал в Дом творчества в Болшеве и за две недели написал сценарий. В последний день **февраля** он был принят в экспериментальном объединении (бывшая ЭТК), которым руководил Григорий Чухрай. Однако очень скоро Шукшин понял, что те идеологические принципы, которые исповедуют руководители этого объединения, ставят непреодолимые преграды для воплощения в жизнь его идеи. В итоге, после нескольких стычек с Чухраем, Шукшин расторг договор с ЭТО и ушел в то объединение, которое в наибольшей мере соответствовало его державным устремлениям. Речь идет об объединении «Время», которым с недавнего времени (с **1972 года**) стал руководить Сергей Бондарчук (до этого объединение носило название Первого и возглавлялось Григорием Александровым).

Между тем объединение Бондарчука было победнее чухраевского ЭТО, где действовали полурыночные отношения, когда заработок создателям картин начислялся от количества зрителей. Кроме этого, многие руководящие мосфильмовцы недолюбливали Шукшина, причем не только как чужака, но и как почвенника. В итоге производство его картины продвигалось с трудом. По смете на «Калину» выделили 354 тысячи рублей, что считалось не самыми большими деньгами в киношном мире. Кроме этого, киногруппу Шукшина снабдили самой убогой киноаппаратурой, а штат укомплектовали случайными людьми – теми, кого не взяли в дру-

гие киногоруппы. Например, замдиректора на фильме был некий человек, который пришел на «Мосфильм» из какого-то министерства и в киношном процессе мало что смыслил (в фильме он сыграл эпизодическую роль конференсье в тюремном ансамбле).

Не самыми дружескими были отношения и в самой киногоруппе, о чем говорит хотя бы такой случай. Когда Шукшин снимал эпизод, где Егор Прокудин разговаривает с березами, кто-то из ассистентов пошутил: «Феллини снимает «Амаркорд» и «Рим», а Шукшин березы гладит. Явился для укрепления «Мосфильма». Шукшин слышал эту реплику, но виду не подал – для него всегда важнее была работа, чем склоки и выяснение отношений. Да и понимал он, что от недоброжелателей никуда не деться: в киношном мире он перевидал их в огромном количестве.

Параллельно со съемками Шукшин продолжал заниматься проблемой постановки «Степана Разина», поскольку предварительная договоренность о запуске проекта у него была. Однако в ситуацию вмешалась политика. Летом **1973 года**, когда Брежнев съездил со своим первым официальным визитом в США, оппозиция внутри страны активизировала свои действия с явным расчетом сорвать планы советских властей по продвижению разрядки. Дело дошло до того, что в этом порыве, как мы помним, объединили свои силы два недавних оппонента: либерал-западник Андрей Сахаров и славянофил Александр Солженицын.

В этой обстановке в Москве прошел семинар, посвященный идеологической борьбе в исторической науке (**14–15 июня**). На нем рефреном звучала мысль, что противоборство с империалистическим миром все более обостряется. В ряде выступлений отмечалось, что отдельные советские историки играют на руку врагам, не только когда отрицают, что все этапы развития советского общества должны рассматриваться как положительные, но и когда слишком акцентируют свое внимание на отдельных жестокостях русской истории. Это акцентирование позволяет западным идеологам строить свои бредовые теории о варварской сущности русской цивилизации, о патологической жестокости русских.

Именно под эти обвинения и суждено было угодить сценарию «Степан Разин», который именно в подобной жестокости и уличили. Чтобы читателю было понятно, о чем идет речь, приведу отрывок из докладной в ЦК КПСС по поводу сценария, направленной зампредом Госкино В. Баскаковым **3 августа**:

«Сценарная редакционная коллегия Комитета по кинематографии с участием внештатных членов – режиссеров и критиков – рассмотрела сценарий. Он был признан интересным в тематическом отношении, содержащим отдельные яркие, талантливые сцены. Вместе с тем сценарная редколлегия указала на крупные недостатки сценария идейно-художественного порядка – нагнетание жестокостей, принижение образа Разина и т.п.

В своем отзыве на сценарий член редколлегии, критик Р. Юренев писал: «Первое, на что хотелось бы обратить внимание, — это чрезмерная жестокость многих сцен. Я понимаю, что и вольница, и ее преследователи, и каратели... но сцены расправы Разина с безоружными пленными в Астрахани, смачные удары топоров и сабель, надругательство над раненым Прозоровским... — кажутся мне чрезмерными. Их читать трудно, и видеть будет нестерпимо. Жестокость можно показывать и менее лобовыми средствами. Модное стремление молодых режиссеров к натуралистическому показу жестокостей, убийств, пыток, членовредительства испортило многие талантливые сцены в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев»...

Понимаю, что исторические события бывали подчас весьма суровы, что изображать их в идиллическом стиле нельзя, я все же хотел бы предостеречь Шукшина от излишнего любования жестокостями, ранами, смертями, кровью. Чрезмерное обилие всяких ужасов на экране может сделать фильм нестерпимым зрелищем и, что еще хуже, может создать извращенный образ народа. Русские бунтари, даже вольные разбойнички, не были чингисхановскими истребителями всего живого — они знали и великодушие и жалость. Смягчая жестокие сцены, я смягчил бы и язык. Уж слишком много матерщины, ерничества...»

В официальном отзыве сценарной редколлегии Комитета было отмечено, что сценарий может быть поставлен только

при условии, что он будет переработан и создан полнокровный образ народного героя. В заключении Комитета указывалось на недопустимость дегероизации Разина, педалирования жестокостей и т.д....

Госкино готово вернуться к рассмотрению вопроса о постановке фильма «Степан Разин» по сценарию В. Шукшина, если, разумеется, автор существенно переработает этот сценарий...

Вообще ситуация с постановкой в СССР исторических фильмов в те годы складывалась сложная. На нее свой оттенок накладывала та самая «игра в фигушки», которая стала любимым занятием советской творческой интеллигенции. Ведь под видом экскурсов в историческое прошлое своей страны (или любой другой) авторы подобных фильмов старались протащить критику советской действительности, проводили конкретные параллели с современностью. Поэтому внимание к подобным заявкам в Госкино было особенным. В итоге сквозь это цензурное сито прошмыгнуть удавалось не каждому, при этом система отбора была более чем странной.

Например, в **1973 году** Госкино запретило Глебу Панфилову снимать фильм о жизни Жанны д'Арк, что едва не привело к тяжелым последствиям – актриса и жена режиссера Инна Чурикова была на грани самоубийства. Судить об этом можно по письму, которое она направила в **июле** того же года председателю Госкино Ермашу. Прочитую из него лишь некоторые отрывки:

«Положение мое отчаянное. Четыре года напряженной работы над Жанной. Сколько книг прочитано! Сколько дум передумано! Сколько сил, времени, чувств отдано этой работе! Четыре года ожиданий, когда же, когда же?

Все эти годы я ради Жанны отказывалась от других предложений в кино, чтобы не разменивать себя, чтобы быть готовой к важной в моей жизни миссии – сыграть Жанну. Я отказывалась от возможности работать в театре, от возможности иметь детей, свято веря в то, что Жанна стоит всех мук и лишений, свято веря, что мои силы и способности нужны нашему кино...

У каждого человека, Филипп Тимофеевич, есть свой предел. Особенно у актера. И особенно у актрисы. Наш век короткий. Я начала стареть для Жанны. И сознание этого приводит меня в отчаяние. Я не могу больше ждать. Меня все чаще и чаще посещает сознание о ненужности моей жизни, об уходе из жизни. И эта мысль мне уже не кажется страшной. Поверьте мне! Услышьте меня, пока не поздно!..

Для нас Жанна д'Арк – не блажь, не лирика, не какая-то выгода. Слишком много за нее заплачено, слишком много, чтобы Вам так думать. Для нас снять этот фильм – единственная возможность жить и работать сейчас. И наша жизнь только в этом, в этой работе. У нас нет ничего другого, кроме этого.

Филипп Тимофеевич! Будьте, молим Вас, нашим защитником! Поймите все наше отчаянное положение. Взываю к

Вашему сердцу, к Вашей мудрости и уму. Не убивайте нас!...»

Руководство Госкино оказалось глухим к этим призывам – снимать фильм Панфилову не позволили. В итоге режиссер снял ленту о современной Жанне д'Арк – коммунистке Елизавете Уваровой (ее роль играла все та же Инна Чурикова), фанатично преданной своему делу (она возглавляла горисполком, была депутатом местного Совета). Фильм назывался «Прошу слова» (1976) и был тепло принят либеральной критикой, разглядевшей в нем попытку исследования весьма актуальной для того времени проблемы: идейного фанатизма на фоне всеобщего цинизма. Однако самому Панфилову за обращение к этой теме не поздоровилось: ленинградское руководство во главе с первым секретарем обкома и членом Политбюро Григорием Романовым вынудило режиссера уволиться с «Ленфильма» и переехать в Москву.

Между тем другому режиссеру с того же «Ленфильма» – Владимиру Мотылю – те же власти разрешили обратиться к исторической теме: снять фильм о декабристах «Звезда пленительного счастья». И это при том, что в Ленинграде ежегодно диссидентствующая молодежь отмечала манифестациями день начала декабристского восстания, что наглядно демонстрировало властям «скользкость» этой темы. Эта «скользкость» присутствовала и в сценарии фильма, где многие места рождали параллели с советской действительностью.

Взять, к примеру, эпизод разговора царя с князем Вол-

конским. Когда государь предлагает князю прощение, тот в ответ заявляет: «Я хотел бы, чтобы в России действовали законы и судьбы людей не решались бы по монаршим прихотям и милостям». Царь в ответ приказывает заковать князя в кандалы. По законам пресловутой «игры в фигурки» эта сцена читалась как прямой намек на пресловутое «телефонное право», которое было весьма распространено в СССР. Однако фильм Мотыля был разрешен к производству и благополучно добрался до экрана (его зрительские сборы составили 22 миллиона человек).

Однако вернемся к Шукшину.

В конце **августа 1973 года** были завершены съемки «Калины красной». Затем в течение почти трех месяцев шел монтаж, который стоил Шукшину еще большей крови, чем сами съемки. Цензоры со студии и из Госкино буквально замучили его всевозможными придирками. Так, **19 ноября** фильм смотрела генеральная дирекция «Мосфильма». После просмотра все присутствующие переместились из директорского зала в зал заседаний для обсуждения увиденного. Левую сторону стола заняли официальные лица во главе с гендиректором студии Сизовым, справа сели Шукшин, редактор фильма И. Сергиевская, съемочные работники.

Дискуссия получилась жаркая. С критикой фильма выступили многие коллеги Шукшина, в том числе, например, такие режиссеры– державники, как Юрий Озеров, Алексей Салтыков. Даже Сергей Бондарчук, который всегда благово-

лил к Шукшину, многие вещи в фильме не принял и заявил следующее: «Есть правда жизни и правда искусства. Правда жизни в материале набрана, а вот есть ли искусство, надо еще разобраться». При этих словах у Шукшина задрожали руки, из глаз брызнули слезы. Такого поворота событий он явно не ожидал. Да и другие тоже, поскольку после слов Бондарчука в кабинете повисла долгая пауза. Все посмотрели на Сизова, а тот знай себе дымит сигаретой и молчит. Тогда слово взял заместитель главного редактора студии Леонид Нехорошев, который позволил себе... оспорить мнение Бондарчука. Нехорошев сказал, что лично он нашел в фильме и правду жизни, и правду искусства. Это мнение поддержали еще несколько человек. Подвел черту под этим разговором Сизов. Он тоже похвалил материал, сделал по нему всего лишь несколько замечаний и предложил высказаться Шукшину.

Вспоминает оператор А. Заболоцкий: «Шукшин страстно бросился отстаивать образ Прокудина, обращаясь как будто к единственному, от кого зависит судьба фильма, Сергею Федоровичу, и так проникновенно говорил, что повлажнили глаза Бондарчука. Когда закончилось обсуждение, уже на ходу Сизов поздравил Шукшина, бросив ему: «На днях попробуем показать картину руководству. Поедешь со мной. Я думаю, нас поддержат. А ты с таким же задрогом, как с Сергеем сейчас, поговоришь там». В директорской прихожей Шукшина обнял и отвел в нишу Бондарчук, и они наперебой объяснялись. Вася поманил меня и представил Сергею

Федоровичу и говорил ему, что будет со мной «Разина» снимать, просил помощи... Сергей Федорович кивал и смотрел сквозь меня. Они долго еще возбужденно говорили между собой...»

На следующий день «Калина красная» была отправлена в Главную сценарно-редакционную коллегию Госкино. Там претензий к фильму было высказано гораздо больше, чем на студии. Что вполне понятно: чиновники на то и были поставлены, чтобы выявлять даже намек на любую идеологическую крамолу (в противном случае они рисковали собственной карьерой). А в фильме таковой было предостаточно. Ведь взяв в качестве главного героя рецидивиста, Шукшин отобразил его жизнь со всеми подробностями, включая пребывание в воровской «малине», а также сопутствующие этой жизни атрибуты, вроде сцены «массового разврата». Конечно, снято это было вполне целомудренно, но сам факт присутствия подобных сцен в фильме вызывал у цензоров сильнейшие нарекания. До этого в советском кинематографе не принято было столь детально отображать реалии преступного мира, поэтому именно эти эпизоды вызвали главные претензии цензоров.

Отметим, что среди последних были разные люди. Одни из них принадлежали к обычным перестраховщикам, которых главным образом смущал пессимистический финал ленты. По нему выходило, что вор-рецидивист Прокудин, навсегда порвав со своим преступным прошлым, мечтал вой-

ти в нормальную советскую жизнь, однако бывшие дружки его за это убивали. То есть никаким «хеппи-эндом» дело и не пахло.

Другую часть критиков составляли откровенные русофобы, ненавидевшие Шукшина за его почвенность и чутко уловившие в «Калине красной» воспевание оной. Для них подобного рода кино было как нож в спину, поскольку в нем они видели тот самый пример истинно русского, народного кинематографа, который имеет все шансы дойти почти до каждого зрительского сердца и ума, пробуждая в них чувства, которые и составляют основу национального самосознания. Именно этим Василий Шукшин и был всегда опасен людям того психотипа, который обычно именуют наднациональным. Вот почему большую часть творческих стычек Шукшина можно было смело отнести к подобного рода противостояниям.

Например, в киношных кругах ходили слухи, что именно за ярко выраженное русофильство Шукшина в свое время не взял на «Мосфильм» его учитель – Михаил Ромм. С их курса он принял туда только троих, из которых двое были его соплеменниками – евреями: Александра Митту (Рабиновича), Александра Гордона и Андрея Тарковского (отметим, что Гордон был тогда женат на сестре последнего). Шукшина же выпустили из ВГИКа с «волчьим билетом», и он какое-то время мыкался по Москве как горемыка, кочуя по общежитиям и съемным квартирам. И только чуть позже его при-

грела у себя Киностудия имени Горького. Как будет вспоминать позднее писатель Василий Белов, близко знавший Шукшина, тот ему как-то признался: «Когда-нибудь напишу всю правду о Ромме...» Однако внезапная смерть помешала ему это сделать. Кстати, на «Мосфильм» Шукшина взяли только после того, как Ромм ушел из жизни.

Но вернемся к «Калине красной».

От Шукшина потребовали внести в картину около полтора десятка различных правок. Когда тот прочитал список этих исправлений, практически губивших на корню его картину, ему стало плохо. От свалившихся на него переживаний у Шукшина обострилась его застарелая болезнь – язва желудка, и он в очередной раз слег в больницу, в клинику пропедевтики 1-го мединститута имени Сеченова на улице Правдинской. Однако в **декабре** он сбежал оттуда и взялся за внесение правок в картину.

8 января 1974 года новый вариант «Калины красной» ушел в Госкино. Шукшин внес минимальные правки: сцену «разврата» оставил, подсократив только несколько мелких деталей; изъял упоминание про пенсию матери в 17 рублей; сократил песню «Это многих славный путь...» вдвое; внес правки в эпизод «в малине» и т.д. В ГСРК вновь было поднялась буча – мол, Шукшин над нами издевается, – но тут в дело вмешалось сразу несколько обстоятельств. Во-первых, зная о том, при каких обстоятельствах Шукшин сбежал из больницы (после скандала с вахтершей, которая от-

казалась пропустить к нему жену и детей), в Госкино испугались, что режиссер может просто умереть от пережитых треволнений, и решили дать ему «зеленую улицу». Во-вторых, в те дни торжественно отмечалось 50-летие киностудии «Мосфильм» (торжество проходило в Кремлевском Дворце съездов) и один из влиятельнейших членов Политбюро Николай Подгорный лично прикрепил орден Октябрьской революции на знамя киностудии. Кроме этого, в своей приветственной речи Подгорный заявил следующее:

«Следуя принципам социалистического реализма, советские кинематографисты призваны правдиво, глубоко и ярко отразить нашу жизнь во всем ее многообразии, со всеми ее сложностями, острым взглядом художника увидеть в ней черты коммунистического завтра и страстно утверждать их могучей силой искусства.

Что это значит конкретно, если говорить о главном?..

Это значит – смело вскрывать недостатки и отрицательные явления в нашей жизни, решительно бороться против всего того, что мешает движению советского общества вперед, уводит в сторону от коренных задач строительства коммунизма.

Наше время необычайно интересно для художника. Поистине неисчерпаемы возможности, которые открывает оно перед писателем, режиссером, актером, каждым творческим работником, искренне стремящимся помогать партии и обществу в формировании человека коммунистической мысли

и дела, высокой нравственной красоты и благородства, интернационалиста, осознающего себя хозяином своей страны, ее настоящего и будущего.

Широчайший простор для творческого новаторства, для проявления самобытности дарований и талантов открывает метод социалистического реализма. Он обязательно предполагает постоянный поиск новых выразительных средств, отвечающих духу времени, нашей революционной эпохе. Справедливость этого подтверждают наиболее значительные произведения киноискусства, в том числе созданные и на вашей студии...»

В итоге **17 января** ГСРК вынуждена была принять «Калину красную» с теми поправками, которые внес Шукшин. Спустя месяц фильму дали высшую категорию – первую. Кажется, что теперь картину ждет исключительно благожелательный прием в киношном мире. Но не тут-то было.

В **апреле** на Всесоюзном кинофестивале в Баку «Калина красная» демонстрировалась в конкурсном показе и однозначно претендовала на главный приз. Однако некоторые члены жюри, настроенные против Шукшина, решили его «прокатить». В качестве фильма-конкурента была выбрана превосходная военная драма Леонида Быкова «В бой идут одни «старики». Украинской делегации открытым текстом было предложено: если вы не против, ваш фильм возьмет главный приз. Те ответили: мол, не можем обсуждать этот вопрос без режиссера «Стариков» Быкова. «Тогда пойдемте

к нему», — последовал ответ.

И вот в два часа ночи в гостиничный номер Быкова пришли его коллеги и передали предложение членов жюри. На что Быков, прекрасно понимавший, кто именно пытается «зажать» картину его соплеменника (а они с Шукшиным были представителями одного рода— племени — славянского), ответил: «В списке, где Василий Шукшин на первом месте, я почту за честь быть хоть сотым. Ведь моя картина — это рядовой фильм о войне, а его — это настоящий прорыв в запретную зону, прорыв в сферу, о чем раньше и думать-то не позволялось. Так и передайте мои слова руководителям фестиваля».

Таким образом, несмотря на все старания недругов, «Калина красная» взяла Главный приз фестиваля. А за месяц до этого фильм выпустили в широкий прокат. Официальная критика встретила его в целом благожелательно. Писали, что лента жизненно правдива, в ней много настоящих актерских находок. Еще лучше она была встречена рядовым зрителем: ее посмотрели 62 миллиона 500 тысяч человек, обеспечив творению Шукшина 1-е место в прокате. Помимо приза на бакинском фестивале, фильм собрал еще несколько призов на самых различных киносмотрках: на «Варшавской сирене» (приз польских критиков), в Западном Берлине-75 (вне конкурса), ФЕСТе-75.

Несколько иначе встретили ленту представители... криминального мира страны. По адресу Шукшина пришло сра-

зу несколько писем от воров в законе, где они обвиняли режиссера... в отходе от жизненной правды. По мнению воров, реальность была такова, что за уход Егора Прокудина из воровской среды его никак не могла ждать смерть. «Мы отошедших смертью не караем, — писали воров. — Наш кодекс этого не позволяет».

Знал ли об этом кодексе Шукшин? Судя по всему, нет. Однако, даже если бы и знал, все равно бы убил Прокудина. Поскольку эта смерть была важна ему, как жирный восклицательный знак, должный заставить русских людей задуматься о главном: за все, что мы творим в этой жизни, нас ждет расплата. Тот же Прокудин, будучи незаурядным человеком с гордым и сильным характером, большую часть своей жизни отдал преступному промыслу — грабил людей. Потом одумался, решил жить по-честному с любимым человеком, но, оказалось, поздно. Прошлые грехи не дали начать жизнь с чистого листа. И Шукшин как бы напоминал миллионам своих соотечественников: будьте ответственны за свои поступки, любите свою родину, своих близких так, как будто завтра можете все это потерять. Дословно это выглядело следующим образом:

«Я хотел сказать об ответственности человека перед землей, которая его взрастила. За все, что происходит сейчас на земле, придется отвечать всем нам, ныне живущим. И за хорошее и за плохое. За ложь, за бессовестность, за паразитический образ жизни, за трусость и за измену — за все при-

дется платить. Платить сполна. Еще и об этом «Калина красная».

Дошел ли до людей шукшинский призыв, покажет уже недалекое будущее. Всего 15 лет пройдет с момента выхода на экраны советских кинотеатров «Калины красной», а великая страна вступит в полосу такого кризиса, который в итоге поставит на ней крест. Предатель-генсек (кстати, русский по рождению) со своей камарильей сдаст страну Западу за понюшку табака, а народ будет безучастно на это взирать, как кролик на удава. Застань это Шукшин, у него бы сердце разорвалось от позора за происходящее. А мы все это проглотили и даже не поперхнулись. Более того, возвели на трон еще одного предателя – Бориса Николаевича, который с еще большим остервенением принялся выкорчевывать из России ее русские корни, по сути отдав на поругание космополитам и иноземцам. О шукшинском предостережении тогда уже никто не вспоминал. То есть «Калину красную» периодически крутили по российскому ТВ, но смысл ее либеральные критики свели к одному: как тяжело было советскому зэку порвать со своим прошлым. Мол, его и власть долбила, и бывшие дружки покоя не давали. О завете Шукшина – ни слова.

Но вернемся в 70-е годы.

Раз уж речь зашла о зрительской реакции на фильм Шукшина, стоит хотя бы вкратце упомянуть о других лидерах кинопроката **1974 года**. На 2-м месте с небольшим отста-

ванием оказалась еще одна драма, но социально-бытовая – «Мачеха» Олега Бондарева, снятая на том же «Мосфильме» (59 миллионов 400 тысяч зрителей). Далее шли: первая (и последняя) эксцентрическая комедия Эльдара Рязанова «Невероятные приключения итальянцев в России» (49 миллионов 200 тысяч); уже упоминавшаяся военная драма Леонида Быкова «В бой идут одни «старики» (44 миллиона 300 тысяч); мелодрама Алексея Салтыкова «Возврата нет» (43 миллиона 600 тысяч); военная драма Анатолия Вехотко и Натальи Троценко «О тех, кого помню и люблю» (31 миллион 300 тысяч); комедия Вилена Азарова «Неисправимый лгун» (27 миллионов 800 тысяч); киноповесть Юрия Вышинского «Океан» (27 миллионов 600 тысяч); комедия Сергея Сплошнова «Теща» (27 миллионов 400 тысяч); детектив Суламифи Цыбульник «Будни уголовного розыска» (27 миллионов 300 тысяч); шпионский боевик Василия Журавлева «Человек в штатском» (26 миллионов 300 тысяч); детектив Алоиза Бренча «Шах королеве бриллиантов» (24 миллиона 400 тысяч); комедия Игоря Усова «А вы любили когда-нибудь?» (22 миллиона 300 тысяч); истерн Олега Ленциуса «Черный капитан» (21 миллион 900 тысяч); мелодрама Федора Филиппова «Это сильнее меня» (21 миллион 900 тысяч).

Пятерка фаворитов собрала общую аудиторию в 259 миллионов зрителей, что было лучше прошлогоднего показателя всего на 6 миллионов.

Хит-лист киностудий опять возглавлял «Мосфильм»: из перечисленных картин за ним значились 8. Зато на 2-м месте впервые расположилась украинская Киностудия имени Довженко – 3 фильма. Эта киностудия в киношном мире считалась «отстойной», нечто вроде Одесской, где снимались средние с художественной точки зрения фильмы, не могущие претендовать на звание интеллектуальных шедевров. Однако широкая аудитория считала иначе и весьма охотно смотрела продукцию «довженковцев». На что кинематографисты с центральных киностудий обычно реагировали фразой: «У наших зрителей испорченный вкус».

Остальные места в хит-листе распределились следующим образом: «Ленфильм» – 2 ленты, Киностудия имени Горького, Рижская и «Беларусьфильм» – по одной.

Однако вернемся к Василию Шукшину.

Сняв «Калину красную», которая принесла ему всенародную любовь, Шукшин одновременно написал пьесу-сказку, где выступил как блистательный сатирик, радетель за русскую нацию. Название пьесы было весьма характерным – «Ванька, смотри!» (то есть не дай себя облапошить). Писатель В. Белов отозвался о ней следующим образом:

«В своем Иване, poslanном за справкой, что он не дурак, Макарыч с горечью отразил судьбу миллионов русских, бесстрашно содрал с русского человека ярлык дурака и антисемита, терпимый нами только страха ради иудейска. После Гоголя и Достоевского не так уж многие осмеливались на та-

кой шаг!...»

Кстати, сразу после этой сказки Шукшин намеревался написать еще одну пьесу, но уже современную – о так называемой «золотой молодежи», которая должна была вызвать не меньшую критику в стане либералов, чем «Ванька, смотри!» (Шукшин достаточно насмотрелся на подобную молодежь еще во время учебы во ВГИКе, да и потом тоже). Но этим планам Шукшина не суждено было осуществиться.

После торжеств по случаю 50-летия «Мосфильма» руководство студии было готово разрешить Шукшину запуститься со «Степаном Разиным». Процесс должен был начаться осенью, а пока Шукшин принял предложение Сергея Бондарчука сняться у него в роли Лопехина в фильме «Они сражались за Родину» по роману Михаила Шолохова. Причем Шукшина интересовала не столько сама роль (хотя она ему очень нравилась), как возможность поработать на площадке с Бондарчуком и понаблюдать за тем, как он ставит батальные сцены (Шукшину в «Разине» их тоже предстояло снимать). Съемки фильма шли все лето на Дону. В разгар их съемочная группа отправилась в Вешенскую, чтобы встретиться с самим автором произведения Михаилом Шолоховым.

Говорят, Шукшин давно хотел познакомиться с классиком, причем не ради праздного любопытства, а в силу схожести их помыслов – оба принадлежали к патриотическому лагерю. Однако поговорить по душам им так и не удалось. Во время застолья Шукшин поднялся со своего места и про-

изнес тост: мол, много говорим о русском характере, а народ наш вымирает, пора искать путь русского единства. Однако слова его никто не поддержал – испугались их резкости. В комнате повисла неловкая пауза, которую прервал сам хозяин дома. Шолохов произнес ответный тост: дескать, за собирателя земель русских Шукшина. Вот как об этом вспоминает оператор А. Заболоцкий:

«Макарыч мне рассказывал потом: «С тостом я там вылетел не застольным, о гибели русской. Шолохов смягчил, все поняв – не для той компании мои слезы; предложил тост за меня, а когда увидел, что я не выпил, подошел ко мне и тихо сказал: «Ну, Вася, приеду в Москву, у тебя и чаю не выпью». Жора (Бурков) при мне неотступно, поэтому с Михаилом Александровичем поговорить мне один на один не удалось, но с сыном его перемолвился...»

Когда пришла пора прощаться, Шукшин и Шолохов договорились встретиться еще – уже наедине, по словам Шукшина, «без собачьей свадьбы». Увы, не довелось. Спустя несколько месяцев, **2 октября**, Шукшин внезапно скончался: товарищи по съемкам обнаружили его мертвым в своей постели в каюте теплохода (часть актеров жила на нем во время съемок).

Официальная версия причины смерти Шукшина была похожа на кочетовскую: сердечная недостаточность. Было известно, что покойный много курил и чуть ли не банками «глушил» молотый кофе, поэтому эта версия у большинства

людей, знакомых с Шукшиным, не вызвала каких-либо сомнений. Однако нашлись и такие, кто в нее не поверил. Например, Сергей Бондарчук был уверен, что Шукшина убили инфарктным газом, который неизвестные запустили в его каюту (в частных разговорах Бондарчук говорил следующее: «Васю убили, и я даже знаю, кто это сделал»). Кто были эти, неизвестные, не называлось, но сведущие люди догадались, что ими вполне могли быть те же люди, что убрали и Кочетова: представители прозападной группировки из властных структур. Зачем им было убивать Шукшина, тоже вопросов не вызывало: всплеск творчества выводил его на новую вершину популярности, делал одним из ярких лидеров державного направления.

В то время как лидеры державников уходили из жизни при странных обстоятельствах, в противоположном стане наблюдались совершенно иные события. Там набирали силу и вес люди, которые до этого властями всячески затирались. Так, на поприще бардовской песни это был Владимир Высоцкий. Он стал популярен как социальный певец во второй половине 60-х одновременно с другим исполнителем – Александром Галичем. Однако, как мы помним, в начале 70-х Галича исключили из всех творческих союзов, в которых он состоял, а летом **1974 года** и вовсе заставили покинуть страну. Высоцкий же продолжал активно гастролировать по стране, а также получил беспрепятственную возможность выезжать и за рубеж (с **марта 1973 года**), где у него проживала супру-

га – член Французской компартии и заместитель председателя Общества франко-советской дружбы киноактриса Марина Влади. Когда же в аппарате Михаила Суслова внезапно созрело желание поступить с Высоцким точно так же, как и с Галичем (то есть выслать из страны), за барда лично заступился... председатель КГБ Юрий Андропов: он добился аудиенции у Брежнева и уговорил его не трогать Высоцкого.

Одновременно с этим шла популяризация и другого инакомыслящего из творческой среды – сатирика Аркадия Райкина. После почти десятилетнего игнорирования его на ТВ (речь идет не о показе миниатюр с его участием, которых всегда было в избытке, а о записи его программ) власти вдруг разрешили Райкину не только снять на Центральном телевидении четырехсерийный телефильм «Люди и манекены», где на протяжении более четырех часов были показаны все лучшие миниатюры сатирика (премьера т/ф была разбита на несколько этапов и проходила по мере завершения каждой серии: в **декабре 1974 года**, в **январе – марте и ноябре 1975 года**), но также заказали документалистам часовой фильм «Аркадий Райкин», который потом демонстрировался на том же ЦТ (в **июле 1975 года**). Все эти факты ясно указывали на то, что власть делает значительные уступки либералам, дабы с их помощью доказать Западу, что Советский Союз рассматривает разрядку как серьезный шаг на пути демократизации советского общества.

Его Величество Актер

Касаясь событий **1974 года**, нельзя оставить без внимания важное мероприятие, которое состоялось в самом начале того года. Речь идет о 5-м пленуме Союза кинематографистов СССР, который был посвящен такой важной проблеме, как роль, место и значение актера в кинематографе. В среде либеральных киноведов эту проблему до сих пор принято рисовать сплошной черной краской. Как пишет уже известный нам киновед В. Фомин: «В советском кино не ценили и не берегли самое ценное, что у него было. Нигде в мире так бездарно и беспощадно не разбрасывались уникальными актерскими талантами. И вину за десятки загубленных актерских дарований следовало бы возложить не только на треклятую советскую власть, но и на эгоизм и недальновидность режиссерского клана...»

Краски здесь намеренно сгущены, чтобы лишний раз пнуть «треклятую» советскую власть. Только так можно понять заявление киноведа о том, что «нигде в мире так бездарно и беспощадно не разбрасывались уникальными актерскими талантами». Во-первых, в первую очередь надо сказать огромное спасибо советской власти, что она сумела произвести на свет такое количество истинных талантов, численность которых не снилась ни одной стране в мире. Поэтому, учитывая это число, естественно, что определенное

число талантов этой властью было бездарно разбазарено, поскольку есть у русских такая особенность – неграмотность. Однако утверждать, что подобного нет нигде в мире и что именно советская власть в этом отношении особенно беспощадна, – это явная ложь и клевета.

Например, как тогда быть с хваленым Голливудом, где актеров эксплуатировали еще более беспощадно, чем у нас, а потом вышвыривали, как выжатый лимон? Причем началось это еще на заре «фабрики грез», о чем наглядно говорит судьба первой звезды Голливуда Флоренс Лоуренс, известной под псевдонимом «Девушка Байографа». Эта актриса сияла на небосклоне немого кино с **1910 по 1915 год**, после чего получила производственную травму (на студии случился пожар) и была выкинута из кинематографа. Спустя несколько лет она предприняла попытку вновь вернуться в кино, но это принесло ей одни разочарования, которые привели к трагедии: актриса покончила с собой.

О том, каких размеров достигала эксплуатация актеров в Голливуде, наглядно свидетельствуют воспоминания очевидцев. Например, рассказ Джуди Гарленд (матери Лайзы Минелли), которая начала сниматься в кино с 16 лет и уже в столь юном возрасте прошла через все круги голливудского ада. Цитирую:

«Мы с Микки Руни (еще одна малолетняя звезда Голливуда 40-х годов. – **Ф.Р.**) снимались день и ночь, работали на износ, нам давали какие-то пилули или вводили стимулято-

ры, и мы еще трое суток подряд не уходили с площадки. Затем нас везли в больницу при студии. Я до сих пор помню палату с двумя кроватями. На одну укладывали Микки, на другую – меня. Врачи давали нам сильнодействующее снотворное, и мы проваливались в глубокий сон. Через двадцать четыре часа нас будили, мы вновь принимали стимуляторы и приступали к очередной трехсуточной, без перерывов съемке. Это был сущий ад. Мы переставали что-либо соображать, находились в полной прострации. Но постепенно привыкли к этому. Наркотики стали частью моей жизни. Когда я доходила до предела, меня везли к психиатру, в больницу. Впрочем, мне это мало помогало. Так мы работали. И потихонечку сходили с ума...»

Этот ад продолжался многие годы, после чего Гарлэнд стала законченной наркоманкой и умерла в **1969 году**, спустя десять дней после своего 47-летия. Какая юная кинозвезда Советского Союза прошла подобные муки и унижения? Может быть, наш «пятнадцатилетний капитан» Всеволод Ларионов? Или Яков Сегель, сыгравший Роберта Гранта в «Детях капитана Гранта»? (Оба юных актера стали знамениты именно в те же 40-е, что и Джуди Гарлэнд.) Отнюдь, Ларионов стал известным актером театра и кино, а Сегель – не менее известным кинорежиссером. И оба дожили до весьма преклонных лет.

Конечно, было бы глупо идеализировать мир советского кинематографа, где случалось всякое. Однако и рисовать эту

среду исключительно черными красками, выдавая их за превалирующий цвет, несправедливо. Разные цвета там присутствовали, но доминирующим был все-таки не черный, а белый цвет.

В чем я согласен с В. Фоминым, так это в том, что во многих трагедиях, происходивших с советскими актерами, был виноват режиссерский клан. Но с этим ничего нельзя было поделать: в Голливуде главными всегда были продюсеры, в советском кино – режиссеры. И от того, какими человеческими качествами обладали эти люди, зависело и то, как сложится творческая судьба того или иного актера. Самый яркий пример – судьба талантливой актрисы Екатерины Савиновой. В этой судьбе со всей наглядностью отразились как достоинства, так и пороки советской кинематографической среды.

Савинова родилась в глухом алтайском селе и до 17 лет (а эту дату она отметила в **1943 году**) росла, как принято говорить, дремучей девушкой. Она никогда не пользовалась телефоном, не ездила на поезде, не видела ванной и других благ цивилизации. Но она была чрезвычайно талантлива: у нее был прекрасный голос, которым она могла брать ноты в три с половиной октавы. И вот эта «дремучая» девушка собирает свои нехитрые пожитки, садится в поезд и едет в Москву «делать карьеру артистки». Она подает документы во ВГИК и поступает туда с первого же захода, хотя за ее спиной не было ни именитых родителей, ни богатого любов-

ника. А был у нее несомненный талант, который опытные преподаватели сумели в ней разглядеть.

Именно в этом и заключалось величайшее завоевание советской власти, когда многие такие вот «дремучие», но талантливые девушки и парни имели возможность либо с первого, либо со второго захода, но все-таки поступить в тот вуз, который соответствовал их таланту. Сегодня это завоевание растоптано и пущено по ветру благодаря стараниям все тех же господ либералов, которые малюют советское прошлое сплошной черной краской. В итоге нынешняя молодежь ориентируется на что угодно, но только не на свою недавнюю историю.

В процессе работы над этой книгой автор этих строк увидел по ТВ передачу «Культурная революция», где проректор ВГИКа В. Огнев рассказал об одном случае, произошедшем с ним на экзаменах: там один из абитуриентов назвал в качестве прообраза пушкинского «Медного всадника»... Юрия Долгорукова. И Огнев констатировал ужасающий факт сегодняшних дней: если раньше во ВГИК шли люди пусть с небольшим, но все-таки чуть более высоким уровнем интеллекта, чем их сверстники, то сегодня этот уровень таков, что абитуриенты ВГИКа не знают, кто такой «Медный всадник». Возникает вопрос: каков же тогда уровень внизу, на уровне ПТУ? Вот и задумаешься после этого, чья же власть все-таки треклятая: советская, которая по уровню образования находилась в числе лидеров в мире (по данным ЮНЕСКО),

или нынешняя российская, которая отбросила нашу страну на сто какое-то там место?

Но вернемся к Екатерине Савиновой.

Закончив ВГИК в **1950 году**, она тут же вытянула счастливый билет: снялась в роли задорной девушки Любочки в блокбастере Ивана Пырьева «Кубанские казаки». Однако этот вроде бы счастливый билет в итоге обернулся форменным несчастьем. Иван Александрович Пырьев был, конечно, выдающимся режиссером и организатором кинопроизводства, о чем ранее уже говорилось. И его гражданская позиция тоже многим импонировала. Но вот в бытовом отношении он имел много недостатков: например, был груб, злопамятен, иной раз даже жесток. И еще имел слабость по части женского пола. Именно с последней стороной его натуры и пришлось столкнуться Савиновой.

Как гласит легенда, Пырьев сделал попытку ухаживать за ней, но провинциальная девушка оказалась не робкого десятка: залепила ему прилюдно пощечину. Этого поступка дебютантке режиссер простить не сумел. В итоге сделал все от него зависящее, чтобы карьера актрисы в кино не состоялась. А мог он, учитывая его имя и связи в высоких сферах, очень многое. С тех пор Савинова если и снималась, то в ролях второго плана либо в малюсеньких эпизодах. В **1955 году** произошел и вовсе вопиющий случай. Григорий Чухрай собрался было снимать Савинову в главной роли в фильме «Сорок первый», но едва об этом узнал Пырьев, как своим

волевым решением запретил это делать.

Кстати, так было не с одной Савиновой. Тогда же гнев Пырьева испытала на себе и другая молодая актриса – Клара Румянова. Пырьев пригласил ее в свой фильм «Испытание верности», но Румяновой не понравился сценарий, и она открытым текстом сказала об этом режиссеру. И тот пообещал ей, что она вообще забудет дорогу в большой кинематограф. И Румяновой пришлось сначала перебиваться крохотными ролями, а потом и вовсе уйти в дубляж. Однако незадолго до своей смерти Пырьев все-таки осознал свою вину и, позвонив Румяновой по телефону, попросил у нее прощения. Поступил ли он подобным же образом по отношению к Савиновой, история умалчивает.

Между тем, понимая, что при Пырьеве ее карьера в кино вряд ли сможет благополучно развиваться, Савинова решает попытать счастья на другом поприще – певческом (как мы помним, у нее был отменный голос). Она поступает в Гнесинское училище и с блеском его заканчивает. А в **1961** году она возвращается в большой кинематограф. Благодаря стараниям ее супруга, режиссера Евгения Ташкова, который работал вдали от Москвы – на Одесской киностудии, Савинова снимается в фильме «Приходите завтра», который делает ее по-настоящему знаменитой.

Между тем попадание Савиновой в картину собственного мужа тоже было нелегким. Несмотря на то что картина снималась не в Москве, однако худсовет, зная о нелюбви Пы-

рьева к этой актрисе, запретил ее снимать. И назначил на роль другую исполнительницу, недавно сыгравшую главную роль в фильме про любовь. Стараниями мужа— оператора эта актриса смотрелась на крупных планах свежее и ярче, чем Савинова (той к тому моменту уже было 35 лет, а играть она должна была недавнюю выпускницу школы — деревенскую девушку Фросю Бурлакову, приехавшую в Москву, чтобы поступать в музыкальное училище). Однако Ташков отказался работать с другой актрисой и после нескольких месяцев упорной борьбы сумел отстоять свое мнение. Главным аргументом в его устах было то, что роль писалась «на Савинову и только на нее». И многие биографические моменты судьбы Фроси Бурлаковой списаны именно с Савиновой (алтайское происхождение, уникальный голос, покорение Москвы и т.д.). В итоге с прежним оператором Ташков расстался, взяв вместо него другого — Радомира Василевского, дебютировавшего в кино прекрасной лентой «Весна на Заречной улице» (1956). Вместе с оператором покинула проект и его супруга, уступив законное место Савиновой.

Фильм «Приходите завтра» вышел на экраны страны в 1963 году и был тепло встречен публикой, собрав аудиторию в 15 миллионов 400 тысяч зрителей. Увы, но повторить этот успех Савинова уже не сможет из-за болезни, которая обнаружилась у нее во время съемок: тяжелый вирус поразил ее центральную нервную систему. Определить природу этого вируса врачи так и не сумели. Кто-то грешил на несвежие

продукты, купленные Савиновой на рынке в Крыму (якобы из-за этого у нее начался бруцеллез), кто-то намекал на давние переживания, связанные с трудностями актерской карьеры. В итоге в последующие годы Савинова если и снималась, то в небольших эпизодах (за **1965–1970 годы** она записала на свой счет шесть крохотных ролей). А потом Савинова... покончила с собой: весной **1970 года** бросилась под поезд в Новосибирске, куда приехала навестить свою сестру. Судя по всему, это было связано с ее болезнью. Так трагически завершилась жизнь талантливой актрисы.

Именно желание актрис избежать режиссерского произвола и счастливо устроить свою карьеру и толкало многих из них на путь брачного союза с режиссерами. Конечно, в основе подобных браков могла присутствовать и настоящая любовь, но чаще всего это, судя по всему, была производственная необходимость. Возникать же режиссерско-актерские браки начали еще на заре советского кинематографа: в 20–30-е годы. К таковым относились семейные союзы Бориса Барнета – Елены Кузьминой (в середине 30-х Кузьмина ушла к другому кинорежиссеру – Михаилу Ромму), Сергея Герасимова – Тамары Макаровой, Ивана Пырьева – Ады Войчик (в середине 30-х Пырьев женился на другой киноактрисе – Марине Ладыниной), Григория Александрова – Любови Орловой, Иосифа Хейфица – Янины Жеймо, Абрама Ромма – Ольги Жизневой, Александра Довженко – Юлии Солнцевой, Валентина Кадочникова – Нины Алисовой и т.д.

Естественно, режиссеры, женатые на актрисах, чаще всего снимали в своих фильмах собственные дражайшие половинки, что долгое время не возбранялось, поскольку это были союзы подлинно талантливых людей и, значит, произведения, создаваемые ими, имели высший знак качества. Лишь только однажды власть попыталась вмешаться в этот процесс, когда сразу после смерти Сталина количество выпускаемых в стране фильмов выросло в трехкратном размере и в искусство пришло новое актерское поколение. Среди них было много талантливых людей, которым требовалось себя реализовать, но этот процесс невольно сдерживался режиссерскими пристрастиями. Поэтому Кинокомитет тогда официально запретил режиссерам снимать своих жен в собственных картинах. Но этот запрет продержался недолго.

В последующие десятилетия число браков между кинорежиссерами и актрисами в советском кинематографе только увеличивалось. Назову лишь некоторые из них: Владимир Басов – Роза Макагонова (в конце 50-х Басов сменил ее на другую актрису – Наталью Фатееву, а в середине следующего десятилетия женился на другой молодой актрисе – Валентине Титовой, после чего уже она стала его Музой, снимаясь во всех его фильмах), Самсон Самсонов – Маргарита Володина, Владимир Наумов – Эльза Леждей (в начале 70-х режиссер женился на более молодой актрисе – Наталье Белохвостиковой), Сергей Бондарчук – Ирина Скобцева, Сергей Колосов – Людмила Касаткина, Георгий Данелия – Лю-

бовь Соколова, Леонид Гайдай – Нина Гребешкова, Василий Шукшин – Лидия Федосеева, Алексей Салтыков – Светлана Жгун (в 70-е режиссер женится на молодой актрисе Ольге Прохоровой), Виктор Ивченко – Нинель Мышкова, Андрей Кончаловский – Наталья Аринбасарова, Владимир Фетин – Людмила Чурсина, Павел Арсенов – Валентина Малявина, Глеб Панфилов – Инна Чурикова, Александр Сурин – Галина Польских, Леонид Менакер – Алла Чернова, Эдмонд Кеосаян – Лаура Кеосаян, Ролан Быков – Елена Санаева, Николай Губенко – Жанна Болотова, Александр Орлов – Алла Будницкая, Сергей Соловьев – Татьяна Друбич, Родион Нахапетов – Вера Глаголева, Эмиль Лотяну – Галина Беляева, Владимир Меньшов – Вера Алентова и т.д.

Еще больше было неофициальных союзов режиссеров и актрис, вроде таких, как Леонид Луков – Татьяна Пилецкая, Василий Ордынский – Людмила Гурченко, Иван Пырьев – Людмила Марченко, Сергей Герасимов – Любовь Виролайнен, Эмиль Лотяну – Светлана Тома, Андрей Кончаловский – Елена Коренева и т.д.

Много было браков между актрисами и операторами. Назову лишь некоторые: Зоя Федорова – Владимир Рапопорт, Лариса Лужина – Алексей Чердынин (чуть позже Лужина выйдет замуж еще за одного оператора – Валерия Шувалова), Светлана Дружинина – Анатолий Мукасей, Светлана Крючкова – Юрий Векслер, Валентина Титова – Георгий Рерберг и т.д.

Все эти браки и союзы, конечно, помогали актрисам устроить свою судьбу в непростом киношном мире, однако не всегда они заканчивалось благополучно. Например, после развода Марины Ладыниной с Иваном Пырьевым актриса вынуждена была навсегда уйти из кинематографа и последние сорок лет своей жизни больше нигде не снималась. Другая актриса – Галина Польских, выйдя замуж за сына бывшего директора «Мосфильма» режиссера Александра Сури-на, в течение нескольких лет жила вполне благополучно. Но стоило ей развестись с мужем, как приглашать в кино ее сразу перестали. И она в течение почти семи лет не сыграла ни одной большой роли.

А вот с известной киноактрисой – Зинаидой Кириенко – произошла другая история. В составе представительной советской делегации она как-то выехала за границу, на один из кинофестивалей, и там на нее «положил глаз» влиятельный советский киночиновник (член той же делегации). Вечером в гостинице он попытался добиться благосклонности от актрисы, но та немедленно пресекла эти поползновения. За что и поплатилась: когда она вернулась на родину, приглашения сниматься в новых фильмах немедленно прекратились. Этот запрет длился более шести лет – до тех пор, пока тот чиновник не слетел со своего поста.

Между тем Екатерина Савинова оказалась одной из тех звезд советского кинематографа, кто ушел из жизни в десятилетие до пленума в **1974 году** в сравнительно молодом

возрасте (на момент смерти актрисе было 43 года). Однако если Савинову подтолкнула к трагедии болезнь, то к большинству остальных ее коллег смерть пришла благодаря «зеленому змию».

Стоит отметить, что эта беда была присуща не только актерской среде – в Советском Союзе пьянство было чрезвычайно распространено в разных слоях общества. Критики советского строя, пользуясь этим, делают однозначный вывод: жизнь в СССР так плоха, оттого люди и пьют. Но это вопрос спорный. Например, такие страны, как Швеция и Финляндия, всегда считались благополучными, однако алкоголизм там был почти такой же, как и в СССР. А Швеция еще лидировала в Европе по количеству самоубийств (и до сих пор лидирует).

Между тем актерская среда чрезвычайно располагала к распространению пьянства. Ведь поводов для выпивки там всегда представлялась масса: то надо отметить первый съемочный день, то завершение съемочного процесса, то премьеру фильма, то вручение ему какой-нибудь премии и т.д. Если приплюсовать сюда и разного рода бытовые радости – вроде дней рождения участников съемочной группы, дней свадеб и просто всенародных праздников, – то картина получается впечатляющая. Поэтому любимыми местами времяпрепровождения советских актеров и режиссеров всегда считались питейные заведения: рестораны Дома кино, Всесоюзного театрального общества (ВТО), Дома литераторов и

т.д.

Правда, факт того, что через эти заведения прошло не одно поколение звезд советского кинематографа, совсем не свидетельствует о том, что все советские звезды кино были пьяницами. Однако процент их все равно был высоким, что для кино было сущим бедствием. Ведь какого-нибудь токаря-забулдыгу на заводе можно было заменить его коллегой-трезвенником, а в кино это дело выглядело совсем иначе. Если популярный актер, уже начавший сниматься в фильме, вдруг уходил в запой, то в цейтноте оказывался весь огромный съемочный коллектив. Можно было, конечно, снимать эпизоды с другими актерами, но это в том случае, если таковые были под рукой (ведь многие актеры играли еще и в театрах и приезжали на съемки в строго определенное для них время). Короче, пьянство одной звезды выходило боком не одному десятку людей.

Исходя из этого, киношные власти всячески боролись с этим позорным явлением, впрочем, как и вообще руководство страны, которое примерно раз в пятилетку выпускало в свет разного рода постановления, последнее из которых было принято в **1972 году**. Пьяниц наказывали рублем (лишали четверти зарплаты, премий), объявляли выговоры по партийной и комсомольской линиям, лишали путевок в дома отдыха и даже снимали с ролей. Если взяться перечислить имена всех звезд советского кино, кто в разные годы потерял роли из-за пьянства, то на это уйдет не одна страница. При-

чем среди этих ролей были и по-настоящему звездные, вроде красноармейца Сухова в «Белом солнце пустыни» (первоначально в этой роли должен был сниматься Георгий Юматов, но он накануне съемок не только напился, но и подрался, испортив себе лицо, из-за чего взяли другого исполнителя – Анатолия Кузнецова) или Остапа Бендера в «12 стульях» (в этой роли Леонид Гайдай хотел снимать Владимира Высоцкого, но «зеленый змий» нарушил эти планы).

Чтобы читателю было понятно, какие бури бушевали иной раз вокруг этой проблемы, приведу в качестве примера несколько случаев из разных времен. В первом из них в качестве главного героя выступал популярный актер Олег Стриженов, который в годы своей звездной молодости частенько позволял себе «расслабиться» в теплой компании.

В 1966 году Стриженов снимался в комедии ленинградского режиссера Ильи Олышвангера «Его звали Роберт», где играл сразу две роли – робота Роберта и его создателя, молодого ученого. Какое-то время съемки фильма шли вполне благополучно, после чего начались конфликты между Стриженовым и режиссером: сначала творческие, переросшие потом в личные. В итоге, когда до конца съемок оставались считанные недели, Стриженов сорвался. Вот как это было отражено в документах – в докладной записке директора «Ленфильма» И. Киселева руководству Госкино, датированной **январем 1967 года:**

«Прибыв в Ленинград на съемки **9–10 декабря**, Стриже-

нов, будучи в нетрезвом виде, отказался приехать на работу, грубо оскорбил приехавшего за ним в гостиницу старшего администратора. На телефонный вызов – непристойно оскорбил ассистента режиссера, а поехавшего за ним директора картины не впустил к себе в номер. **16 декабря** он явился на съемку объекта «квартира Геннадия» пьяным, а на вечернюю съемку инфраэкрана явиться отказался, несмотря на предварительную договоренность. **21 декабря** на вызов группы отказался приехать на съемки из Москвы, сославшись на заболевание, а на телеграмму директора студии с требованием сообщить сроки приезда и представить больничный лист Стриженов ничего не ответил и больничный лист не представил. **27 декабря**, прибыв на съемку объекта «туалетная комната», по телеграмме МХАТа после съемки в тот же день выехал в Москву на **28 декабря**, а на **29–30 декабря** приехать отказался, несмотря на договоренность дирекции студии с режиссерским управлением МХАТа.

Вновь согласованный с артистом Стриженовым план дальнейших съемок был сорван из-за отказа Стриженова приехать на съемки в согласованный срок. **18 января 1967 года** Стриженов прибыл в Ленинград для съемок последнего объекта «театр» с участием более 400 человек массовки и многих актеров, но до 15 часов в студию не явился и не звонил, после чего за ним был специально послан заместитель директора картины Гумберто О.В. На всевозможные уговоры и просьбы приехать на съемку Стриженов ответил грубой

бранью в адрес всей группы и дирекции, а также всяческими нецензурными словами оскорбил заместителя директора Гумберто и от съемок отказался. Студия была вынуждена трудовое соглашение с артистом Стриженовым расторгнуть».

В результате этого скандала Стриженова наказали по полной программе: объявили ему строгий выговор с предупреждением, удержали 1/3 его месячной зарплаты и полностью лишили постановочного вознаграждения. Кроме этого, актера сняли с учета актерского отдела киностудии «Ленфильм» и категорически запретили всем съемочным группам студии приглашать Стриженова для участия в съемках. Что касается фильма «Его звали Роберт», то Стриженова все-таки обязали доснять в нем, несмотря на то что он сильно этого не хотел. Однако и сопротивляться давлению Госкино было опасно: в таком случае актера вообще вышибли бы из профессии (такие случаи в советском кино редко, но случались: например, актера Владимира Трещалова, сыгравшего роль Лютого в «Неуловимых мстителях», за проступки, идентичные тем, что совершал Стриженов, выгнали с работы, и он в течение нескольких лет работал... водителем троллейбуса, ходившего по маршруту от киностудии «Мосфильм» до Киевского вокзала).

Кстати, фильм «Его звали Роберт» получился не таким уж и провальным, во всяком случае в прокате он пользовался большим успехом и собрал почти 20 миллионов зрителей.

Более того, он был отмечен призами на фестивалях в Триесте (1968) и Милане (1969). И, глядя на игру Стриженова в этом фильме, никто из зрителей даже не мог себе представить, каких мук стоило актеру участие в этой непритязательной комедии.

Два других случая произошли уже на главной студии страны «Мосфильме» буквально накануне пленума – осенью 1973 года – во время съемок фильма из жизни советской деревни 20-х годов «Два дня тревоги», который снимал сын бывшего директора главной студии Александр Сурин. Одну из главных ролей в нем играл еще один звездный отпрыск – сын Вячеслава Тихонова и Нонны Мордюковой, актер Владимир Тихонов, который, к сожалению, рано приобщился к выпивке: еще в юношеские годы, предоставленный самому себе (мать всегда была на съемках, а отец ушел из семьи еще в начале 60-х), он проводил время в подозрительных компаниях, где была не только выпивка, но и наркотики (об этом с горечью пишет сама Н. Мордюкова в мемуарах). В итоге с годами вредная привычка превратится в болезнь и приведет к ранней смерти актера – он умрет в 42 года. Но в 73-м об этом пока никто не догадывается, хотя печальный опыт многих советских актеров, ушедших из жизни в расцвете лет, казалось, должен был стать предупреждением Тихонову. Но, увы...

Итак, осенью 1973 года актер снимался в фильме «Два дня тревоги», причем вместе со своей матерью (это второй

подобный случай в их карьере: другой произошел за два года до этого, в фильме «Русское поле», где они играли мать и сына). Однако даже присутствие на съемочной площадке матери не уберегло сына от проступка. **3 сентября** должна была сниматься сцена в декорации «редакция» (главным героем в фильме выступал молодой сельский корреспондент), но работа так и не началась, поскольку Тихонов загулял и до места съемок добраться не сумел. За срыв работы большого коллектива, который обошелся студии в солидную копеечку (более 600 рублей, что было в четыре раза больше средней зарплаты по стране), Тихонову объявили выговор и лишили его постановочного награждения.

Самое удивительное, но этот случай не стал предостережением для других участников съемок. Более того, он ничему не научил самого режиссера фильма Александра Сурина, который спустя полтора месяца (!) тоже позволил себе «расслабиться». В документах студии это отображено следующим образом:

«...Режиссер фильма А. Сурин явился на павильонную досъемку с опозданием и в нетрезвом состоянии. Съемку перенесли на другой день. Но **26 октября** Сурин не явился в музыкальный отдел на приемку музыки по картине от композитора И. Катаева, и приемка состоялась без него. А. Сурина объявлен выговор, он лишен постановочного награждения...»

Загульная жизнь, которую вели многие советские актеры

и режиссеры, не была тайной за семью печатями для многомиллионной армии любителей кино. И хотя в газетах об этом почти ничего не писали (разве что иногда в прессе появлялись фельетоны об отдельных особо ретивых любителях «зеленого змия»), все про все знали благодаря слухам, которые распространялись по стране со скоростью пожара и были единственным источником информации. Другим источником были официальные некрологи – сообщения о внезапных смертях, которые настигали деятелей кинематографа в расцвете лет и таланта. После каждого такого некролога люди обычно с грустью констатировали: «Шибко пил покойный». Особенно активным этот процесс стал с середины 60-х, когда из жизни стали уходить представители довоенного и первого послевоенного поколения звезд отечественного кинематографа.

Открыл этот печальный список знаменитый актер Петр Алейников. Злоупотреблять алкоголем он начал еще в самом начале своей звездной карьеры (в середине 30-х), в результате чего уже спустя полтора десятилетия его из-за этого попросту перестали приглашать сниматься. Пагубная привычка подорвала и без того не богатырское здоровье актера (детство Алейникова выпало на тяжелые 20-е годы, причем ему несколько лет пришлось скитаться по детдомам), и в **июне 1965 года** он скончался на 51-м году жизни.

В **январе 1967 года** ушел из жизни представитель послевоенного актерского поколения – актер и певец Глеб Рома-

нов. Как и Алейников, он был учеником Сергея Герасимова и Тамары Макаровой, только закончил ВГИК после войны (пришел он туда сразу после фронта). В знаменитом блокбастере своего учителя «Молодая гвардия» Романов сыграл роль Ивана Туркенича (эту же роль он играл в дипломном спектакле ВГИКа). После этого Романов весьма удачно вписался в киношную среду и практически каждый год получал приглашение для участия в том или другом фильме (в эпоху малокартинья **1950–1953 годов** он снялся сразу в четырех лентах).

Между тем звездной ролью Романова стала роль веселого моряка в музыкальной комедии «Матрос с «Кометы» (**1957**), где молодой актер показал себя не только как талантливый драматический актер, но и как певец (Романов также много выступал на эстраде). Одна из песен, прозвучавшая в этой картине – «Тот, кто рожден был у моря» («Самое синее в мире Черное море мое»), – стала всесоюзным шлягером. Однако вместе со славой этот фильм принес актеру и беду, сыграв в его судьбе роль злого гения. На его съемках Романов простудился, и кто-то посоветовал ему лечиться... виноградным вином и коньяком. В итоге все вышло как в поговорке «Одно лечим, другое калечим». Так Романов пристрастился к алкоголю. В итоге уже спустя несколько лет эта пагубная привычка перечеркнула все то, что актер совершил в искусстве до этого, и из недавней звезды Романов превратился в изгоя. В **1965** году наступил финал: Романов в пьяном угаре

избил свою жену (кстати, дочь высокопоставленного генерала) и угодил за решетку. Причем этот скандал освещался в центральной прессе (там вышла статья под выразительным названием «Рецидив «звездной» болезни»).

Из трех отмеренных судом лет Романов отсидел только половину и был амнистирован. Однако вернуться на эстраду ему было уже не суждено – время тогда было другое. Романов с горя стал не только пить, но и колоться. Печальный финал наступил в Ленинграде в **январе 1967 года**. В тот день Романов в очередной раз напился, упал на улице и замерз. По другой версии, он страдал астмой и умер от ее приступа прямо на улице. Было ему всего 42 года.

Три года спустя из жизни добровольно ушла уже известная нам актриса Екатерина Савинова, а спустя 11 месяцев, в **марте 1971 года**, страна узнала о смерти еще одной недавней звезды – киноактрисы Изольды Извицкой. Она принадлежала к более молодому поколению советских актрис, будучи на шесть лет моложе Савиновой. И ее смерть тоже можно назвать самоубийством, учитывая, что алкоголизм среди врачей считается медленным суицидом.

Будучи одной из самых снимаемых актрис советского кинематографа второй половины 50-х (слава Извицкой началась в **1956 году** с роли Марютки в фильме «Сорок первый», после чего она снялась еще в 17 фильмах), в следующем десятилетии эта актриса стала чуть ли не персоной нон грата на съемочной площадке из-за пристрастия к выпивке. Звездная

слава вскружила актрисе голову, и она не заметила, как вредная привычка переросла в болезнь. А едва это случилось, как желающих снимать актрису резко убавилось. И за целое десятилетие Извицкая сыграла лишь две роли второго плана и несколько эпизодов. После чего в **марте 1971 года** умерла от алкоголизма в своей пустой квартире на улице, расположенной по соседству с киностудией «Мосфильм».

Следующим после Извицкой стал актер Леонид Пархоменко, который ушел из жизни спустя несколько месяцев после нее. Этот актер стал известен в середине 50-х (фильм «Вольница»), а знаменитым стал после роли Рогожина в пырьевской экранизации «Идиота» (**1958**). Однако в 60-е годы из-за проблем с алкоголем звезда этого талантливого актера закатилась: отныне его уделом стали исключительно эпизоды, да и сами роли были однотипные – сплошь одни бандиты (вроде рецидивиста Фролова в фильме «Ко мне, Мухтар!»). Последней работой Пархоменко стала роль хозяина харчевни в «Неуловимых мстителях» (**1967**). С тех пор он больше не снимался, и, когда умер, этого почти никто из его коллег, а также зрителей не заметил.

Следующим в списке безвременных потерь стал актер Вадим Бероев, известный широкому зрителю по роли майора Вихря в одноименном телесериале **1967 года**. Его тоже погубил алкоголь (он умер в **декабре 1972 года**), причем с Извицкой и Пархоменко он был почти одногодком: на момент смерти ему было 36 лет, в то время как Пархоменко ушел из

жизни в 37 лет, Извицкая – в 38.

На десять лет больше было кумиру миллионов Сергею Гурзо, который умрет в **сентябре 1974 года** от того же недуга, что Извицкая и Беров. Гурзо был самым снимаемым актером советского кино в начале 50-х, но загульная жизнь поставила крест на его звездной карьере. С 60-х годов он уже нигде не снимался, доживая свой век в Ленинграде в условиях, далеких от тех, которые он имел в годы своей феерической славы.

Наконец, в **ноябре 1974 года** покончил с собой сценарист и режиссер Геннадий Шпаликов. И вновь виной всему был алкоголь, который стал спутником Шпаликова чуть ли не на заре его киношной карьеры: с начала 60-х. Хотя в случае со Шпаликовым принято называть еще одну роковую причину: его сложные отношения с киношными властями, хотя пить он начал все-таки еще до того, как эти отношения переросли в откровенную неприязнь.

Между тем проблема пьянства в актерской среде была тесно связана с другой проблемой – незанятостью актеров. Несмотря на то что в стране в год снималось 130–140 художественных фильмов плюс около сотни телевизионных, однако очень много актеров оставались за бортом кинопроизводства, причем по разным причинам.

Например, многих звезд прошлых лет именитые режиссеры перестали приглашать в свои картины, считая, что век этих актеров закончился. Часть этих режиссеров стала про-

водниками так называемой «моды на некрасивых актеров и актрис» (считалось, что их внешний вид и игра ближе к реалиям жизни). В итоге это привело к появлению в советском кинематографе целой плеяды талантливых «некрасивых» звезд (Инна Чурикова, Евгений Евстигнеев, Ролан Быков, Савелий Крамаров и др.), но отсекло от кинопроцесса звезд из разряда красивых, которых перестали приглашать на главные роли. Среди актрис, например, это были: Алла Ларионова, Александра Завьялова, Ия Арепина, Людмила Гурченко, Татьяна Самойлова, Светлана Светличная, Зинаида Кириенко, Галина Польских, Наталья Кустинская, Светлана Савелова, Лионелла Пырьева и др. В итоге киношным властям пришлось идти на определенные меры, чтобы переломить ситуацию. Появились циркуляры, которые запрещали режиссерам активно снимать «некрасивых» актеров и актрис (чуть позже либеральные киноведы родят на свет легенду о том, что советская власть гнобила талантливых «некрасавцев», включив их в некие «черные списки неснимаемых исполнителей», хотя на самом деле речь шла только о наведении элементарного порядка в деле распространения моды на «некрасавцев»).

Между тем стоило победить одну проблему, как тут же на свет появилась новая. Вскоре в киношной среде начала доминировать другая мода, введенная режиссерами, – они бросились открывать новые лица, но слишком быстро к ним остывали. То есть режиссер находил какого-нибудь молодого

го актера или актрису, снимал их в главных ролях один или два раза, после чего забывал о них, предпочитая в следующей картине снимать новых «незамысленных» исполнителей. А прежних уже никто в свои фильмы не приглашал по причине именно их узнаваемости. Так появилась целая плеяда актеров и актрис, которые, едва вкусив славы, либо оказывались за бортом кинематографа, либо скатывались до разряда эпизодников, вроде Светланы Карпинской, Нины Гуляевой, Светланы Жгун, Игоря Пушкарева и др.

Чтобы решить проблему актерской занятости, кинематографическая власть стала открывать Театры киноактеров. Только в одном из них, в московском, по штату числилось почти 200 человек. Однако именно по причине большого штата охватить всех исполнителей работой не получалось (слишком мало там ставилось спектаклей), кроме этого большинство актеров и актрис без особого желания шли в эти спектакли, поскольку все-таки были киношными актерами, а не театральными (да и платили в кино значительно больше).

И все же, несмотря на множество проблем, царивших в актерском мире, профессия эта в обществе считалась одной из престижных (недаром поступить во ВГИК учиться на актера было делом довольно сложным – на одно место там претендовали 50 человек). Актеров кино и театра в СССР уважали, любили и буквально носили на руках. И власти всячески культивировали эту любовь, в том числе и посредством рекламы. Например, Бюро кинопропаганды на протя-

жении долгих десятилетий выпускало каждый год фотографии с изображениями звезд кинематографа. Учитывая, что коллекционирование подобных открыток в Советском Союзе напоминало нечто вроде эпидемии (к примеру, в подростковой среде их собирал каждый второй, особенно это касалось девчонок), это позволяло ощутить массовую любовь населения даже debutантам кинематографа, поскольку их фотографии Бюро кинопропаганды тоже тиражировало в большом количестве.

Особенно массовым этот процесс стал в начале 70-х, однако понравилось это далеко не всем. В итоге в центральной печати появилось несколько публикаций, критикующих это явление. Так, в **апреле 1972 года** в газете «Вечерняя Москва» была помещена заметка В. Полякова под названием «Талон на популярность». Приведу из нее небольшой отрывок:

«Понятно, когда выпускаются из печати и выходят в свет открытки с портретами выдающихся или даже просто талантливых киноактрис и киноактеров, снискавших любовь зрителей исполнением заглавных ролей в завоевавших успех фильмах. Это естественно. Зрители с удовольствием приобретают эти открытки, им приятно иметь их у себя дома.

Но когда выпускаются навалом открытки с портретами киноактеров, ничем не проявивших себя или сыгравших довольно посредственно в одном-двух проходных фильмах — это не нужно ни зрителям, ни этим актерам. Это по меньшей

мере не скромно.

И стоят покупатели у журнального киоска, рассматривают с недоумением портреты задумчивых или улыбающихся девиц и спрашивают у киоскерши:

– Скажите, пожалуйста, кто это?

– Это киноактриса Тюкина.

– А в какой картине она играла?

– Понятия не имею. Кажется, на обороте напечатано...

Вот: «Сухумские ночи» и «Моя турбина».

– А были такие картины?

– Раз напечатано, значит, были.

Неловко. Честное слово, неловко.

И, может быть, это очень хорошие девушки и способные актрисы, и очень даже вероятно (я желаю им этого!), что они в скором времени станут выдающимися звездами кинематографа. Но преждевременно торговать их портретами и устраивать вечера их воспоминаний. И творческие отчеты...»

Комплекс накопившихся в актерской среде проблем и стал поводом к тому, чтобы в **1974 году** собрать пленум Правления СК СССР, посвященный этому вопросу. На нем выступили многие известные актеры и режиссеры, которые с нескрываемым беспокойством говорили о сложившейся в их цеху ситуации. На пленуме были озвучены печальные цифры: за последние два года из 44 выпускников ВГИКа в возрасте до 30 лет более или менее регулярно снимаются только 15 человек. На Киностудии имени Горького из 18 молодых

актеров лишь 8 нашли применение своим способностям.

Однако в не менее сложной ситуации оказались и многие именитые актеры, которые совсем недавно ходили в кумирах миллионов. Теперь же они вынуждены были перебиваться ролями второго плана, эпизодами, причем в фильмах далеко не лучшего качества. Так, актер Владимир Ивашов, который, ярко дебютировав ролью Алеши Скворцова в ленте «Баллада о солдате» (1959), затем вынужден был в основном сниматься в проходных ролях, с горечью говорил на пленуме о том, как трудно киноактеру сохранить свою репутацию, отвергая предложения сниматься в плохих фильмах. В итоге наступает момент, когда актер бывает вынужден пойти на компромисс.

Весьма острую речь произнес киносценарист Алексей Каплер, которую я приведу с небольшими сокращениями:

«В определенных условиях актер превращается в достояние народа. Он становится не просто артистом, который играет лучше или хуже, он становится персонажем общественным. И зрителю совсем не безразлична его судьба. За ним следят, видят драмы, которые происходят с тем или другим актером, видят его успехи, неудачи, просчеты, иногда девальвацию.

Почему могут происходить такие вещи?

Как странно, что в нашем плановом хозяйстве есть область, где царит полнейший хаос. Эта область – актер. Его жизнь, его творчество, его положение.

Часто говорят о том, как мало ролей сыграли Раневская, Гурченко и многие другие актеры и актрисы, судьбы которых складываются случайно: что-то вышло, что-то не вышло.

Вспомним судьбу Нади Румянцевой. Вышла на экран талантливая молодая актриса, завоевала симпатии народа, ее полюбили.. Но сегодня Надя Румянцева выступает по путевкам бюро пропаганды на больших концертах. А где киноактриса Румянцева? А годы-то идут... Как же так можно?»

Здесь позволю себе небольшую ремарку. Актриса Надежда Румянцева стала популярна в конце 50-х и в течение целого десятилетия не сходила с экрана, снимаясь сразу в нескольких фильмах в год. Однако в **1967 году** она сыграла свою последнюю главную роль – в неудачной комедии про войну «Крепкий орешек», – после чего пропала из поля зрения своих почитателей. Однако это исчезновение объяснялось не происками режиссеров, разочаровавшихся в актрисе, а ее личными проблемами: Румянцева была замужем за дипломатом и, когда его распределили на работу за рубеж (сначала в Египет, потом в Малайзию), предпочла отправиться вместе с ним. Вернулась она на родину незадолго до этого пленума и практически с ходу попала на съемочную площадку: снялась в комедии «Ау-у!». Правда, роль у нее была небольшая. И Каплер в своих грустных размышлениях о судьбе этой талантливой актрисы окажется прав: звезда ее после пленума закатится.

Но продолжим знакомство с выступлением А. Каплера:

«Вот Алексей Баталов – огромных возможностей актер, колоссальных возможностей. Следит ли кто-нибудь за тем, чтобы у Баталова был материал для его развития как актера? Есть ли у него новые интересные роли? Нет. Выйдет, сложится репертуар – хорошо. Не сложится – ну что же... Не сложилось – и все...»

И вновь прерву речь драматурга для небольшой справки. Алексей Баталов принадлежит к числу тех советских актеров, кто весьма дотошно относится к предлагаемому ему материалу. К тому же в конце 50-х Баталов стал совмещать актерскую профессию с режиссерской (его дебютом стала экранизация гоголевской «Шинели» в **1958 году**), а в **1971 году** он еще взвалил на свои плечи и секретарство в Правлении Союза кинематографистов СССР. Поэтому снимался Баталов редко, но «метко»: например, сыграл Федю Протасова в «Живом труп» (**1969**), еще одну главную роль в «Беге» (**1971**), а в дни проведения пленума снимался в роли Трубецкого в фильме «Звезда пленительного счастья». Кроме этого, в **1971 году** он как режиссер экранизировал «Игрока» Ф. Достоевского.

И снова вернемся к речи А. Каплера:

«Талантливая актриса Татьяна Доронина чуть не погибла в глазах зрителей, потому что в фильме «Чудный характер» попала ей роль ниже ее возможностей. Слава богу, что появилась «Мачеха», снова зритель увидел на экране талантливую актрису, и восстановлено ее доброе имя (как мы

помним, мелодрама «Мачеха» стала одним из лидеров проката. – **Ф.Р.**).

Прекрасная молодая актриса Валя Теличкина мужественно отказалась от тринадцати предложенных ей ролей, потому что все они были повторением уже сыгранного, слабыми и неинтересными.

Совершенно своеобразный, очень мною любимый актер Юрий Никулин блистательно сыграл в фильме «Когда деревья были большими». Это было поразительное явление. Дальше начинаются просто роли – одна получше, другие похуже, что-то более смешно, что-то менее смешно. Наконец, доходит до того, что, когда надо сыграть какого-то «проходного» папу, для того чтобы зрителю было интереснее, приглашают Никулина.

Надо думать и о том, чтобы и у Никулина, и у Теличкиной – у всех был материал для того, чтобы развиваться, расти, не топтаться на месте.

Интерес зрителя к актеру – поразительное явление. Но этот интерес нужно уметь поддерживать».

В наши дни читать эти строчки без грусти невозможно. В сегодняшнем российском кинематографе никаких пленумов по актерским проблемам не проводится (на них только деньги и имущество делят), да и сами актеры в большинстве своем оставляют желать лучшего. Нет среди них талантов, равных Алексею Баталову, Юрию Никулину, Татьяне Дорониной или Надежде Румянцевой. Вот и попробуй убеди по-

сле этого людей, что капиталистический кинематограф лучше социалистического.

Зэки от кинематографа

Критики советской власти, желая уличить ее в бесчеловечности, в качестве примеров обычно любят ссылаться на судьбы двух известных деятелей советского кинематографа: режиссера Сергея Параджанова и актера Бориса Сичкина. Несмотря на явную несхожесть биографий этих людей, был у них один схожий момент: оба они оказались за решеткой, причем в одном и том же году – в **1973-м**. Однако правда такова, что на нары они отправились во многом по собственной инициативе. В чем же провинились режиссер и актер?

Борис Сичкин стал сниматься в кино в начале 60-х, однако всесоюзную славу приобрел только к концу десятилетия, когда снялся в двух фильмах про «неуловимых мстителей», сыграв в них задорного куплетиста Бубу Касторского. С этого момента иначе как Буба Сичкина никто уже не называл.

В 70-е годы слава актера продолжала успешно развиваться, и он сыграл еще в целом десятке различных картин, начиная от сказочных («Варвара-краса – длинная коса», **1970**; «Золотые рога», **1972**) и заканчивая современной мелодрамой («Последние дни Помпеи», **1972**). Однако отношение к Сичкину в киношном мире было неоднозначное. Например, его так и не приняли в Союз кинематографистов, хотя он трижды подавал туда заявление. Но каждый раз ему отвечали, что он еще мало сделал для развития советского кинема-

тографа. Советская власть тут, конечно, была ни при чем – это были чисто киношные разборки. Просто кто-то из высоких начальников либо не любил лично Сичкина, либо не любил евреев вообще, либо и в самом деле считал его плохим актером. А потом надобность в этом приеме и вовсе отпала, поскольку Сичкин оказался... в тюрьме.

Эта история произошла осенью **1973 года**. Сам Сичкин подробно описал ее в своих мемуарах, утверждая, что она высосана из пальца и что он абсолютно невиновен. В его изложении это выглядело следующим образом. В Тамбовской филармонии служил администратором и художественным руководителем ансамбля «Молодость» Эдуард Смольный. С ним работали ведущие артисты страны, в том числе и Сичкин, который, используя образ Бубы Касторского из «Неуловимых мстителей», весьма интенсивно разъезжал с гастрольями по стране. Так длилось в течение нескольких лет. Но вот однажды Смольного вызвали в Тамбовскую прокуратуру, и тамошние следователи стали у него вымогать взятку в размере 5 тысяч рублей, в противном случае обещая посадить. Администратор платить отказался, за что и пострадал: его арестовали и методом шантажа заставили давать показания на других артистов. Среди них оказался и Сичкин. Вот такая история. Однако в ней, судя по всему, не все гладко.

Например, как объяснить тот факт, что следователи стали вымогать у Смольного взятку в 5 тысяч рублей – сумму астрономическую по советским меркам (столько тогда стоил де-

фицитный автомобиль «Жигули»). Откуда она могла взяться у рядового администратора, получающего официальную зарплату в размере 150 рублей? Сичкин об этом умалчивает, поэтому выскажу свое личное предположение.

Не секрет, что в практике эстрадных администраторов и артистов были так называемые «левые» концерты – то есть неофициальные выступления, когда гонорар делился на три части: одна присваивалась администрацией заведения, где проходил концерт, другая – директором-устроителем и последняя – артистом. Государству с этого, естественно, ничего не перепало. Прекрасно зная об этой практике, ушлые следователи из Тамбовской прокуратуры и «наехали» на Смольного с требованием, чтобы он поделился с ними своими «левыми» доходами. Но он, видимо, посчитал, что этот «наезд» несерьезный, что его пронесет. Не пронесло. В итоге возникло громкое уголовное дело, на которое наложила свой отпечаток и большая политика.

Дело в том, что **6 октября 1973 года** резко осложнилась ситуация на Ближнем Востоке: Египет и Сирия начали войну против Израиля, пытаясь вынудить его уйти с оккупированных арабских территорий. Эта война вызвала ярое неприятие у советской еврейской диаспоры, что возмутило советские власти, которые были на стороне арабов. А поскольку главным центром бузы была творческая интеллигенция, большая часть которой всегда была настроена произраильски, было решено ее приструнить. В частности, было приня-

то решение перекрыть те денежные потоки, которые позволяли советским евреям зарабатывать большие суммы денег. Ведь уже два года как из Советского Союза начался великий исход евреев (была разрешена эмиграция), но только с **августа 1972 года** с «отъезжантов» начали брать деньги (за образование и т.д.). Эти суммы были довольно внушительными и исчислялись тысячами рублей, однако многие «отъезжанты» находили эти деньги, имея побочные заработки на стороне. В частности, у деятелей искусства это были те самые «левые» концерты.

Стоит отметить, что «левачило» большинство советских эстрадных исполнителей. Власти прекрасно об этом знали, но закрывали на это глаза, поскольку, во-первых, были гуманны, во-вторых – определенный куш с этих «леваков» перепадал и чиновникам от культуры. Однако периодически в стране проводились показательные «чистки», когда власти ловили за руку иных нечистоплотных исполнителей и наказывали их, правда, опять же не слишком сурово: их «песочили» в прессе и на какое-то время отлучали от гастролей. Так, в разное время были наказаны актеры Павел Кадочников (в **1961 году**), Леонид Харитонов (в **1962-м**), певец Муслим Магомаев (в **1966-м**) и др. Однако то, что произошло с Борисом Сичкиным в **1973 году**, не шло ни в какое сравнение со всеми перечисленными случаями, поскольку на нем отыгрались по полной программе – он год отсидел за решеткой. Этот беспрецедентный случай ясно указывает на то, что

в этом деле были какие-то побочные обстоятельства. Видимо, в лице Сичкина власти решили дать определенный сигнал остальным деятелям искусства (особенно евреям), что времена изменились.

«Дело Сичкина» завертелось **11 октября 1973 года**. В тот день артист снимался на «Мосфильме» в очередном фильме – комедии Вилена Азарова «Неисправимый лгун», где он играл одного из помощников влиятельного восточного вельможи. В эпизоде, который снимался в тот день, Сичкину предстояло исполнить зажигательный восточный танец, а также источать в кадре всяческое веселье. Между тем актеру было не до смеха, поскольку в кармане у него уже лежала повестка с вызовом в Тамбовскую прокуратуру. Правда, там значилось, что актер должен прибыть к следователю всего лишь как свидетель, однако на душе у него все равно было беспокойно.

Отснявшись, Сичкин сел в машину и отправился на вокзал, чтобы оттуда ближайшим поездом выехать в Тамбов. В планах Сичкина было уже на следующий день вновь объявиться на съемочной площадке. Но, увы...

Порог Тамбовской прокуратуры Сичкин переступил в 9 часов утра **12 октября**. Он был спокоен, собран и верил, что это дело займет у него минимум времени – час, в крайнем случае полтора. Но все обернулось гораздо хуже. Допросив артиста, его затем... арестовали и поместили в одиночную камеру. Причем майор, начальник КПЗ, не преминул отыг-

ратся на популярности Сичкина. Когда тот разделся донуга, майор сострил: «Как ты там в кино пел: «...я не плачу, я никогда не плачу»? Это ты, артист, там, в кино, не плакал, а тут в тюрьме заплачешь...»

Сичкину инкриминировали статью 93 «прим» – хищение в особо крупных размерах, – которая предусматривала уголовное наказание от восьми лет до расстрела. Следствие утверждало, что артист похитил у государства 30 тысяч рублей, когда выступал в **1969 году** в Тамбове с концертами. Концерты проходили на местном стадионе и были смешанными (то есть в них участвовали разные артисты). Однако Смольный записал их как театрализованные и выплатил Сичкину гонорар не только как исполнителю, но и как режиссеру представления. После подобного обвинения у актера было два пути: либо вернуть эту сумму государству и быть амнистированным, либо надолго отправиться в тюрьму. Однако Сичкин вину свою не признал и выплачивать названную сумму отказался, прекрасно понимая, что в таком случае он автоматически признает себя виновным. Стоит отметить, что друзья артиста такую сумму внести были готовы: в частности, это готовы были сделать актриса Людмила Гурченко и композитор Ян Френкель. Но Сичкин продолжал утверждать, что он невиновен. В итоге ему пришлось просидеть в тюрьме больше года.

Суд над Сичкиным и Смольным состоялся в **декабре 1974 года**. Защищал подсудимых известный адвокат Влади-

мир Швейский (он защищал таких видных советских диссидентов, как Владимир Буковский, Виктор Красин и др.). Кроме Сичкина и Смольного, на скамье подсудимых оказалось еще несколько человек из артистического мира, причем большинство из них были евреями: несколько концертных администраторов, певцов и т.д. Например, одному подсудимому инкриминировали следующее преступление: он был оформлен в ансамбль «Молодость» как администратор, а деньги получал как певец. Кроме этого, у него была любовница, которую он оформил как свою помощницу и выплачивал ей зарплату.

Между тем в отличие от некоторых подсудимых, которые свою вину признали, Сичкин и Смольный этого не сделали. Поэтому прокурор потребовал для них максимального наказания: Смольному 10 лет тюрьмы, Сичкину – 8. Но суд решил иначе: он отправил дело на следствие, найдя в нем массу нестыковок. То ли дело и в самом деле было шито белыми нитками, то ли из самой Москвы пришло распоряжение спустить его на тормозах. Причем опять в ситуацию могла вмешаться большая политика. Дело в том, что на дворе была «разрядка» и через полгода Брежнев собирался подписывать в Хельсинки договор о безопасности в Европе, где отдельной строкой был пункт о соблюдении прав человека. Поэтому ажиотаж вокруг «дела Сичкина» властям был не нужен. Короче, дело отправили на следствие, а потом и вовсе похерили. И **27 декабря** Сичкин и Смольный были вы-

пущены на свободу.

Сергей Параджанов угодил за решетку почти одновременно с Сичкиным: в **декабре 1973 года**. Правда, ему инкриминировали совсем другую статью. Однако расскажем обо всем по порядку.

Как мы помним, Параджанов был режиссером, работающим в жанре поэтического кинематографа, и именно на этой почве имел свои основные трения с киношным руководством. Его фильмами восторгался только узкий слой интеллектуалов, а в широком прокате они стабильно проваливались. Однако власть продолжала субсидировать его проекты, находя деньги на них в доходах от «кассовых» картин. Отметим, что сегодня, к примеру, такой режиссер, как Параджанов, вряд ли бы смог работать, поскольку наверняка бы не нашел такого мецената, каким было Советское государство. Какой сегодняшний продюсер стал бы выкладывать сотни тысяч долларов за тот же «Цвет граната», прекрасно зная, что фильм никогда не окупится? Ответ, думаю, очевиден. А при советской власти «Цвет граната» хоть и пролежал четыре года на полке, однако в **1973 году** все-таки вышел в прокат.

Правда, сам Параджанов не имел к этому делу никакого отношения. Обидевшись на власти, он отказался монтировать картину, и за него это сделал другой режиссер – Сергей Юткевич. Таким образом, на сегодняшний день существуют две версии фильма: авторская, которую почти никто не ви-

дел и которая находится в запасниках «Армен-фильма», и версия Юткевича, которая вышла в прокат. Однако и этот вариант чиновники выпустили тиражом в 143 копии, которые собрали в кинотеатрах... чуть больше миллиона зрителей.

Справедливости ради стоит отметить, что, отпечатай кинопрокат значительно больше копий, результат был бы нелучшим. В одной из тогдашних газет было опубликовано сердитое письмо некоего зрителя, которое хорошо передает ограниченные возможности массового зрительского восприятия подобного рода картин:

«На экранах нашего города долго шел фильм «Цвет граната». Что показал режиссер в этом фильме?.. Что-то среднее между балетом и балладой, актеры двигаются, словно заводные куклы, исполняя на сцене мифические пантомимы!.. В зрительном зале вспыхивал смех – до того неожиданной и глупой была очередная выходка актера...

Есть прекрасный фильм, поставленный на аналогичную тему, – «Алишер Навои» (узбекский фильм **1948 года**, снятый режиссером Камилем Ярматовым – классика многонационального советского кинематографа. – **Ф.Р.**). Вот откуда надо было брать опыт. Реализм, а не историческая фантазия – вот принцип нашего кино!..»

«Цвет граната» продержался в прокате всего лишь несколько месяцев, после чего был снят. Повод был серьезный – в **декабре 1973 года** Параджанова арестовали. За

что? Ему инкриминировали гомосексуализм. Имело ли это обвинение под собой какие-либо основания? Здесь мнения расходятся. Одни заявляют, что гомосексуализм имел место в жизни режиссера (при этом утверждалось, что режиссер был бисексуалом), другие категорически отрицают это.

В качестве веского аргумента приверженцы второй версии напирают обычно на то, что Параджанов по сути своей был провокатором, любителем эпатажа. В его доме всегда было много людей, к которым режиссер относился прежде всего как к аудитории. Причем это были совершенно разные люди. Среди них были его друзья, случайные знакомые и еще невесть кто. И каждый раз Параджанов устраивал перед ними маленький спектакль, во время которого зрители с трудом различали, где в его словах правда, а где вымысел. А говорил он вещи совсем небезобидные. Например, в одном случае он мог рассказать о том, как переспал с известной киноактрисой, а в другом – как он соблазнил известного художника. Люди искушенные могли «отфильтровать» рассказы Параджанова по степени их правдоподобности, но новички терялись и принимали все за чистую монету. А Параджанову это нравилось. Видя, как у людей округляются от удивления глаза, он заводился еще больше и продолжал нести такое...

Однажды его занесло слишком далеко. В интервью датской газете он заявил, что его благосклонности добивались аж два десятка... членов ЦК КПСС. Естественно, сказал это

в шутку, но его слова были напечатаны и растиражированы по всему миру. Когда об этом стало известно в Кремле, была дана команда Параджанова посадить. Тем более что зуб на него имели многие: и в Госкино, и в Министерстве культуры, и в самом ЦК.

Дело против Параджанова затевалось в спешке, поэтому статьи, которые ему инкриминировались, на ходу менялись. То это были валютные операции, то ограбление церквей (он собирал иконы), то взяточничество. Наконец остановились на гомосексуализме. Благо, нашелся человек, который заявил, что Параджанов его изнасиловал. Кстати, это был единственный свидетель, который согласился выступить против Параджанова. Другие отказались. А один из них – архитектор Михаил Сенин – после беседы в киевском КГБ перерезал себе вены. Коллеги с Киностудии Довженко, где теперь вновь работал Параджанов, на собрании обвинили режиссера в этой смерти. Мол, у человека не было другого выхода избежать позора, свалившегося на его голову.

Параджанову присудили пять лет и отправили сначала в одну из зон под Ворошиловградом, затем под Винницей.

Коллеги Параджанова, в общем-то, весьма спокойно отнеслись к его тюремной изоляции, поскольку большинство из них считали его и в самом деле сумасшедшим. Зато западная интеллигенция восприняла этот арест весьма критически. Во многом это было связано с политикой: суд над режиссером давал лишний повод уличить советские власти в бес-

человечности. Хотя тамошние нравы являли собой куда более жуткое явление, чем советские. Взять хотя бы убийство знаменитого кинорежиссера Пьера Паоло Пазолини, случившееся в **ноябре 1975 года**. Этот режиссер был гомосексуалистом и пострадал, по версии следствия, от своего случайного любовника: тот забил его до смерти. Параджанову повезло больше: он отсидел в тюрьме четыре года, после чего был выпущен на свободу по монаршему повелению (в его судьбу вмешается сам Брежнев) на год раньше назначенного судом срока.

Страсти по современности

Тем временем разрядка набирала обороты. В августе **1975 года** в Хельсинки произошло событие поистине эпохально-го значения: СССР принял участие в Совещании по безопасности и сотрудничеству в Европе (помимо Л. Брежнева, туда прибыли главы еще 32 европейских государств, а также США и Канады) и подписал целый ряд документов, которые провозглашали принципы суверенного равенства, взаимного уважения прав суверенных государств, образованных после Второй мировой войны, неприменения силы или угрозы силой, невмешательства во внутренние дела, уважения прав человека и основных свобод, включая свободу мысли, совести и убеждений.

Как писала западная пресса, СССР впервые после событий 68-го года (вторжения в Чехословакию) «проявил политическую мудрость, перейдя в споре двух систем с языка конфронтации на язык диалога». Советская пресса тоже писала примерно то же самое, убежденная, что Советский Союз больше выиграет от этого события, чем проиграет. Однако скорое будущее покажет, что это была пиррова победа. Подписи под документами «третьей корзины» (вопросы идеологии) приведут к тому, что приобщение советских людей к так называемым западным ценностям отныне пойдет семимильными шагами. По сути, это была игра в одни воро-

та – в советские. Взять, к примеру, США.

Там в **1974 году** один из инициаторов разрядки президент Ричард Никсон со скандалом был отправлен в отставку и его преемник Джеральд Форд тут же назвал разрядку ошибкой для Америки. В **декабре** того же года Конгресс США принял поправку сенаторов Джексона и Вэника, согласно которой Америка вводила торговое эмбарго для СССР, которое увязывалось с еврейской эмиграцией. Были и другие факты того, что новая американская администрация взяла курс на «замораживание» отношений с СССР. Как пишет политолог А. Уткин:

«События середины 70-х годов (распад португальской колониальной системы, участие левых сил в работе ряда западноевропейских правительств, невиданная активизация внешней политики развивающихся стран, сепаратизм главных партнеров США по блокам) способствовали ожесточению «холодной войны».

Демонстративные обсуждения военных планов, характерные для периода пребывания у власти президента Дж. Форда, нанесли удар по климату и идеям разрядки международной напряженности, подорвали возможность улучшения советско-американских отношений. Сторонники жесткого курса объективно отбрасывали мировое сообщество к периоду конфронтации двух лагерей...

В **июле 1975 года** (то есть за месяц до совещания в Хельсинки. – **Ф.Р.**) в обстановке активизации правых сил, вы-

званной реакцией на освобождение Южного Вьетнама, Дж. Шлесинджер (министр обороны США. – **Ф.Р.**) заявил, что США не исключают возможности применения стратегического ядерного оружия первыми. В **декабре 1975 года**, согласно единому интегрированному плану № 5, ядерные силы США и их союзников по НАТО были распределены для поражения 25 тысяч целей на территории СССР и его союзников по Варшавскому Договору».

Несмотря на то что советская пропаганда не скрывала от своих граждан агрессивных намерений американцев, однако почти половина населения СССР относилась к Америке с симпатией. Хотя в самих США ситуация с этим обстояла иначе. Так, если в **1974 году** был зарегистрирован наивысший процент американцев, благосклонно относящихся к русским, за все время «холодной войны» – 45 процентов, то в следующем году этот показатель снизился на 10 процентов, а еще через год достиг отметки в 30 процентов. Иная ситуация была в СССР: там симпатии к США испытывало больше половины населения, а молодежь и вовсе почти вся была проамериканской, буквально исходя слюной по американскому искусству и ширпотребу вроде джинсов, жвачки и кока-колы.

Подписав документы «третьей корзины» в Хельсинки, советское руководство допустило стратегическую ошибку, которая имела катастрофические последствия. Достаточно сказать, что сам госсекретарь США Генри Киссинджер, ко-

торый подписывал документы Хельсинкского совещания от своей страны, позднее удивлялся: дескать, мы никак не могли понять, почему СССР соглашается подписывать документы «третьей корзины», – ведь это сулило им серьезные проблемы в будущем. Так и вышло: после «Хельсинки-75» ситуация на фронте идеологического противостояния изменилась – Запад стал наступать еще более активнее, а СССР отошел в глухую оборону.

Между тем в **1975 году** впервые за долгие годы американцы отказались участвовать в работе IX Московского кинофестиваля, заявив, что русские мало покупают у них фильмов и мало платят. На самом деле это было не так. Например, в период **1966–1975 годов СССР** купил у США 58 фильмов, а те у нас – всего 22. И дело было совсем не в том, что советский кинематограф был плохой – просто американцы не хотели пропагандировать у себя советский образ жизни. Ведь тамошние СМИ всячески изощрялись, описывая жизнь в СССР как один сплошной ужас (диктат КПСС и КГБ, грязные улицы, мрачные лица и т.д.), а в наших фильмах показывалось другое – весьма привлекательная жизнь без всяких ужасов.

Агрессивная политика западных идеологических центров вынуждала советские власти строить все новые защитные бастионы, в том числе и в кинематографе. Однако толку от этих «крепостей» было мало, поскольку с началом разрядки либеральная интеллигенция получила новые возможности

для укрепления своих позиций и расширения своего влияния на все общество.

Между тем очередной идеологический киношный «бастион» был воздвигнут в Москве в **1973 году**. Им стал Научно-исследовательский институт теории и истории кино. В самом конце следующего года в нем была проведена Всесоюзная теоретическая конференция, которая носила характерное название – «Киноэкран и идеологическая борьба». С докладом «Критика буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений в киноискусстве» выступил сам директор института Владимир Баскаков. Как отмечал журнал «Советский экран»:

«Напомнив, что разрядка международной напряженности в мире происходит на фоне усиления борьбы в сфере идеологии, докладчик проанализировал основные процессы и тенденции западного кино, которое во многом аккумулирует явления, характерные для буржуазной идеологии в целом: и крайние формы антикоммунизма, и пропагандистские мифы о неисчерпаемых возможностях «свободного» общества, традиционные и новые философские идеалистические течения (экзистенциализм, фрейдизм, неопрейдизм), а также левоэкстремистские и маоистские веяния. Сегодня буржуазные пропагандисты и хозяева киносинематографии под воздействием тех изменений, которые произошли в мире, учитывая рост идейного влияния сил социализма и коммунизма на массы, вынуждены отказаться от старых шаблонов и штампов,

вынуждены применять сложный камуфляж, чтобы маскировать свои истинные цели воздействия на общественное сознание.

Фронт идеологической борьбы проходит не только через сами фильмы, но и касается коренных вопросов теории кино. Докладчик подробно остановился на важнейших задачах, стоящих перед вновь созданным институтом, призванным стать головной организацией в области киноведения, исследовать отдельные проблемы марксистско-ленинской эстетики и теории кино, разрабатывать вопросы партийности и народности киноискусства социалистического реализма, методологические основы кинокритики, вести активную, наступательную борьбу с буржуазными и ревизионистскими концепциями в киноискусстве...»

На конференции было зачитано 12 докладов, каждый из которых в той или иной степени касался вопросов идеологии. Например, кинокритик Р. Юренев выступил с докладом «Основные направления идеологической борьбы в киноискусстве», а выступление главного редактора журнала «Советский экран» Д. Писаревского называлось «Феномен «Чапаева» и проблемы идеологической борьбы». В зале присутствовало более сотни человек, причем не только из СССР, но и из всех союзных республик, а также гости из братских социалистических стран: Болгарии, Венгрии, ГДР, Демократической Республики Вьетнам, Польши, Монголии, Румынии, Чехословакии, Югославии.

Между тем, несмотря на царившее в зале единодушие и совпадение взглядов на обсуждаемые проблемы у большинства докладчиков, на самом деле зал был расколот именно по идеологическому принципу. Многие из присутствовавших весьма скептически относились к произносимым тезисам об усилении бдительности, о новых происках идеологических врагов. То есть люди, которые сами должны были разрабатывать методы отпора, должны были отбивать новые нападки со стороны идеологического противника... не верили в эффективность этих методов. И это не было случайностью. Большинство участников конференции представляли собой людей, которые, во-первых, уже не обладали ни классовым чутьем, ни жертвенностью своих предшественников, во-вторых, всерьез считали, что идеология их противника гораздо жизнеспособнее и эффективнее их собственной.

Эти настроения особенно усиленно стали культивироваться в СССР (а также во всем Восточном блоке) после **1968 года** и к середине 70-х охватили уже большую часть элиты. Эти настроения умело подогревались из-за рубежа – теми же еврокоммунистами, избравшими путь союза с буржуазией. Еврокоммунисты критиковали СССР за отсутствие демократических свобод и всячески поддерживали любого из советских деятелей литературы и искусства, кто пусть в малой степени, но исповедовал в своем творчестве так называемое «чистое искусство» (то есть бесклассовое, внепартийное).

Феномен «Чапаева», о котором говорил в своем докладе

на конференции Д. Писаревский, в новых условиях уже не мог быть повторен по определению. Тот феномен создавали люди жертвенные, бескорыстные и, главное, верящие в светлое завтра, а в 70-е годы бал правили уже другие – циничные, корыстолюбивые и разуверившиеся. Причем речь идет не только о старшем поколении, но и о той же молодежи, которая всерьез считала идеалы своих отцов ошибочными. В среде интеллигенции это явление приобрело самые катастрофические масштабы. Так, сразу после конференции в НИИ теории и истории кино (в **январе 1975 года**) в Москве прошел 6-й пленум правления Союза кинематографистов СССР, посвященный такой важной теме, как кинодраматургия. И председатель Правления Союза кинематографистов СССР Лев Кулиджанов отметил в своем докладе следующую ситуацию:

«Некоторые молодые сценаристы уже с первых шагов относятся к своей профессии с элементом цинизма. Пишут сценарии удобные, легко проходимые, в которых нет ни яркой мысли, ни открытия характера, ни самобытности форм...»

Докладчик явно занизил порог подобного рода сценаристов, произнеся слово «некоторые». На самом деле таковых в советской кинематографии было тогда большинство. Это были молодые люди, которые с презрением относились к любой форме выражения любви или преданности к советской власти, а также к гегемонам общества – рабочему классу и

крестьянству. Писать сценарии на подобные темы в их среде считалось «западло», но поскольку и не писать их было нельзя, вот они и изошрялись – писали их без всякого энтузиазма и полета мысли, о чем и говорил Кулиджанов. В итоге большинство фильмов о той же современности, которые выходили из-под пера подобных сценаристов, были скучны и назидательны. Новых шедевров о рабочем классе (вроде «Весны на Заречной улице», «Высоты») или крестьянстве (вроде «Простой истории», «Председателя») в 70-е годы создано не было. В результате эти неудачи попросту отпугнули массового зрителя от фильмов на подобные темы.

Кинорежиссер Сергей Герасимов в своем выступлении отметил следующее:

«Видишь, как по-новому созрело сознание зрителя, который представляет для нас главнейший интерес, насколько он готов к сложности и тонкости восприятия, насколько претят ему всякого рода инструктивные указания в наших сюжетах».

В этих словах мэтра отечественного кинематографа скрывался уже иной упрек – к идеологическим работникам, которые в своих попытках сгладить острые углы лишали деятелей искусства возможности касаться в своих произведениях некоторых жгучих проблем общества. Однако подобное поведение власти было хотя бы понятно – оно проистекало из реалий «холодной войны». Большая же часть интеллигенции эти реалии напрочь отвергала, считая их надуманными,

преувеличенными. В их сознании Запад представлял в образе цивилизованного джентльмена в смокинге и бабочке, а советская власть – в виде косматого варвара с дубинкой в руке. То, чего добивался в свое время основатель ЦРУ Аллен Даллес, состоялось: перекодировка сознания советского человека (будь то интеллигент или рабочий) давала свои плоды.

Именно о тревожной ситуации, сложившейся в кинодраматургии о современности, больше всего и говорилось на 6-м пленуме. Ведь за те три года, что минули после памятного Постановления ЦК КПСС о кинематографии, свет увидела почти сотня фильмов на современную тему, но лишь малая толика их собрала хорошую кассу в прокате, а также удовлетворила запросы высокого начальства. Например, в кинопрокате пяти последних лет (1970–1974) лидерами в основном становились фильмы о прошлом: о Великой Отечественной войне («Освобождение», «А зори здесь тихие...», частично «Офицеры») или о Диком Западе («Всадник без головы»). И только однажды победил фильм о современности – «Калина красная» Василия Шукшина (1974).

В общей массе фильмов, собравших самую большую кассу, ленты о современных буднях советских людей были большой редкостью. Например, в кинопрокате-73 таковых оказалось три: «Учитель пения» – 32 миллиона 700 тысяч зрителей; «Любить человека» – 32 миллиона 200 тысяч; «Сибирячка» – 23 миллиона 300 тысяч; в кинопрокате-74 тоже три: уже упомянутая «Калина красная» – 62 миллиона 500 тысяч;

«Мачеха» – 59 миллионов 400 тысяч и «Океан» – 27 миллионов 600. Причем большинство перечисленных фильмов были созданы мэтрами кинематографа: Василием Шукшиным («Калина красная»), Наумом Бирманом («Учитель пения»), Сергеем Герасимовым («Любить человека»), Алексеем Салтыковым («Сибирячка»). И только два из них – «Мачеха» и «Океан» – явились на свет в результате деятельности молодой поросли советской кинорежиссуры: Олега Бондарева и Юрия Вышинского.

Именно в целях улучшения ситуации с молодыми кадрами в советской кинематографии был задуман эксперимент: в **1973 году** было создано объединение «Дебют», которое должно было выявить талантливую молодежь и дать им дорогу в искусство. О том, к чему приведет этот эксперимент, мы узнаем чуть-чуть позже, а пока продолжим знакомство с кинематографическими событиями середины 70-х.

Конец эксперимента

В 1975 году закончило свое существование Экспериментальное творческое объединение (бывшая ЭТК) при «Мосфильме» под руководством Григория Чухрая и Владимира Познера. Как мы помним, она была создана ровно десять лет назад на волне экономической реформы, которую задумал осуществить председатель Совета Министров СССР Алексей Косыгин. Суть реформы – дать большую свободу советской экономике, введя в нее элементы рыночной (по-советски – хозрасчетной). Деятельность ЭТО строилась по принципу экономического стимулирования ее сотрудников: то есть что человек произвел – то и получил. Выпустил средний фильм, не принесший дохода – остался на бобах, то бишь при собственной зарплате, выпустил хит – получил премиальные в размере нескольких тысяч рублей. Г. Чухрай вспоминал :

«Начальный капитал мы одолжили у государства с обязательством возвратить его с налогом через два с половиной года. Основной капитал мы, как во всех кинематографических державах, брали у проката с условием: до тех пор, пока прокат не соберет сумму, полученную на фильм, плюс большой налог, мы не получаем никаких отчислений. Но за каждую тысячу зрителей (проданных билетов) сверх этих сумм мы получаем 4 рубля. Развитие кинематографа того времени

позволяло нам получать большие суммы отчислений...»

Чухрай прав: ЭТО быстро разбогатело, сумев в течение нескольких лет накопить на своих счетах гигантскую сумму в 2,5 миллиона рублей (прибыль государству оно принесло еще большую). Этот капитал стал возможен благодаря тому, что именно под эгидой ЭТО рискнули творить некоторые выдающиеся режиссеры вроде Леонида Гайдая. Именно там последний снял свои «нетленки»: «12 стульев» (1971) и «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). А Владимир Мотыль создал там же «Белое солнце пустыни» (1970), Никита Михалков – «Своего среди чужих...» (1974) и «Рабу любви» (1975).

Однако руководство Госкино с самого начала с недоверием взирало на этот эксперимент. И главная причина подобного отношения крылась в идеологии. Ведь с самого начала было понятно, что основную прибыль ЭТО будет приносить прежде всего коммерческое кино, где идеология будет играть ограниченную роль, а то и вовсе ее там не будет. И если распространять подобную практику на весь кинематограф, то это в итоге приведет к тому, что львиную долю его продукции будут составлять коммерческие фильмы вроде «Земли Санникова» (еще один хит ЭТО образца 1973 года – добротный приключенческий фильм с прекрасными актерами и музыкой, собравший 41 миллион 100 тысяч зрителей). В то же время фильм ЭТО про шахтеров «Антрацит» (1972) в прокате провалился, что заставило руководителей объеди-

нения с опаской относиться к подобного рода произведениям. Как честно признавался сам Г. Чухрай:

«Наша система существенно ослабляла вмешательство Госкино в творческий процесс. По нашему мнению, Госкино должно было заниматься кинематографией как отраслью. Ответственность за содержание фильма и его художественные качества брала на себя студия. А это их не устраивало...»

Кроме этого, в ЭТО поощрялись в основном те режиссеры, кто мог выдать «на-гора» добротное коммерческое кино. Те же, кто снимал фильмы иных направлений (например, классику), никакой особой прибыли (а значит, и интереса работать там) практически не имели. И вновь сошлюсь на слова Г. Чухрая, который рассказывает следующий эпизод:

«Ко мне пришел пожилой режиссер. Фамилию я его не называю из этических соображений.

– Григорий Наумович, я хотел бы работать на вашей студии.

– Очень приятно. Но вам это будет невыгодно.

– Почему? Я слышал, что ваши режиссеры получают большие суммы...

Достаю статистику, смотрю, сколько зрителей собирали фильмы этого режиссера.

– Для того чтобы у нас хорошо заработать, ваш фильм должен собрать в прокате больше семнадцати миллионов зрителей. Ваши фильмы никогда больше девяти миллионов

не собирали. А при таких сборах вы у нас ничего не получите, кроме зарплаты.

Выражение лица режиссера из заискивающего становится злым.

– Но мы же не табуретки выпускаем, а произведения искусства! – замечает он.

Я мог бы сказать ему, что его фильмы далеки от искусства, что он обыкновенный конъюнктурщик, что он работает на «Мосфильме» только потому, что числится в штате и его нельзя выгнать. Но не в моих правилах обижать людей.

– Но семнадцать миллионов – это же варварство! Кто сможет собрать такое количество?

– Собирают и по тридцать, и по пятьдесят...

– В таком случае ваша система – дерьмо!

– А по-моему, прекрасная система, потому что вам невыгодно у нас работать...»

На мой взгляд, прав был в этом споре безымянный режиссер. В советском кинематографе работали несколько сот режиссеров (во всех союзных республиках), однако только десятки из них снимали фильмы, которые собирали от 17 до 60 миллионов зрителей. Остальные довольствовались малым: собирали от 4 до 15 миллионов (в их число входили и такие «штучники», как Андрей Тарковский, Сергей Параджанов, Кира Муратова и др.). Спрашивается, если бы эксперимент ЭТО распространился на весь советский кинематограф, что стало бы с этими режиссерами? Их пришлось

бы либо выгонять из профессии, либо держать на одной зарплате, делая из них потенциальных бунтарей – ведь деятельность коллег-миллионеров из ЭТО постоянно колола бы им глаза.

Именно эти обстоятельства и стали определяющими для властей, когда они принимали решение закрыть ЭТО. А повод к этому был найден быстро. За фильм «Иван Васильевич меняет профессию» Леонид Гайдай получил в ЭТО гонорар в размере 18 тысяч рублей, что до крайности возмутило чиновников как в Совете Министров, так и в Госкино. Чухрая вызвали на ковер к Ермашу и объявили: эксперимент закрывается. Как вспоминает Чухрай, он воспринял эту новость спокойно. Что понятно: он понимал мотивы властей. Кроме этого, было очевидно, что экономическая реформа Косыгина сворачивается, поскольку властям легче было жить по старинке, чем осуществлять какие-то эксперименты. Тем более внешняя экономическая конъюнктура была на нашей стороне: в страну продолжали идти миллионы нефтедолларов.

Война в кадре и за кадром

В том же **1975** году страна отмечала славный юбилей – 30-летие Победы советского народа над фашизмом. По этому случаю деятели кинематографа выдали «на-гора» большое количество фильмов о войне – несколько десятков. Если приплюсовать к ним еще большее количество книг на эту тему, спектаклей, разных поэм и ораторий, то картина получится весьма масштабной, когда практически ни один деятель советского искусства и литературы не обошел своим вниманием эту важную тему.

Между тем по-настоящему выдающихся произведений в этом поистине «девятом вале» произведений о минувшей войне были единицы. Остальные представляли из себя вполне стандартную, по меркам тогдашнего советского искусства и литературы, продукцию, которая на нынешнем этапе развития советского общества уже не вызывала большого отклика у публики. Взять тот же кинематограф.

Например, каких-нибудь несколько лет назад фильмы на военную тему становились безусловными лидерами проката (так, в **1970** году первые два фильма эпопеи «Освобождение» собрали аудиторию в 56 миллионов человек; в **1971** году фильм «Офицеры» собрал 53 миллиона 400 тысяч зрителей, в **1972** году «А зори здесь тихие...» – 66 миллионов). В юбилейном же 75-м, несмотря на обилие военных фильмов,

ни одному из них не удалось не только перекрыть показатели упомянутых блокбастеров, но даже хотя бы сравняться с ними. Так, фильм Сергея Бондарчука «Они сражались за Родину» по одноименному роману М. Шолохова хоть и оказался по показателям сбора лучшим среди военных фильмов, однако так и не смог дотянуться до 50-миллионной отметки своих предшественников: его посмотрели 40 миллионов 600 тысяч зрителей.

Еще меньшей «кассы» удостоились другие заметные фильмы о войне: «Помни имя свое» Сергея Колосова – 35 миллионов 700 тысяч зрителей; «Блокада» (1-й и 2-й фильмы) Михаила Ершова – 27 миллионов 700 тысяч зрителей; «Фронт без флангов» Игоря Гостева – 27 миллионов 600 тысяч.

Это падение зрительского интереса к недавно любимому жанру должно было стать тревожным звонком для руководителей советского кинематографа. Ведь именно жанр военного кино являлся основным в деле патриотического воспитания подрастающего поколения. И если молодежь (а именно она составляла львиную долю зрителей, посещавших кинотеатры) голосовала рублем, игнорируя подобный кинематограф, то это сигнализировало о явном неблагополучии именно в деле патриотического воспитания.

Между тем все перечисленные фильмы проходили как госзаказ, поскольку все они (кто в большей мере, кто в меньшей) рассматривались их заказчиками и создателями сквозь

призму «холодной войны», которая продолжала бушевать в мире с не меньшей силой, чем раньше, даже несмотря на начавшуюся разрядку. Взять, к примеру, картину «Они сражались за Родину».

Это было второе обращение Сергея Бондарчука к прозе Михаила Шолохова. В первый раз это случилось в конце 50-х, когда он экранизировал рассказ «Судьба человека». Как мы помним, то обращение к прозе великого писателя тоже было продиктовано скорее запросами идеологического характера. Во-первых, оно поднимало на щит «русскую» тему, которая явно потерялась на фоне либеральной атаки на власть, ставящей целью сделать главными мучениками сталинского режима евреев, во-вторых – должно было поднять на щит имя самого Михаила Шолохова, против которого советские и западные либералы начали массированную атаку именно как на одного из признанных вождей державного направления. В итоге советская интеллигенция разделилась на две части: на сторонников Шолохова и его противников. Власть в итоге приняла сторону первых, что и стало поводом к мощной атаке державников на шолоховском направлении.

В том же кинематографе конца 50-х свет увидели сразу две выдающиеся экранизации произведений Шолохова: «Тихий Дон» (1957–1958) Сергея Герасимова (лидер проката в СССР – 1-е место; призы на кинофестивалях в Москве, Брюсселе, Карловых Варах, Мехико; диплом Гильдии режиссеров США как лучшему иностранному фильму 1958 го-

да) и «Судьба человека» (1959) Сергея Бондарчука (лидер проката в СССР – 5-е место; призы на кинофестивалях в Москве, Минске, Мельбурне, Сиднее, Канберре, Карловых Варах, Джорджтауне; Ленинская премия 1960 года). Оба эти фильма открыли шлюзы в советском кинематографе для многочисленных экранизаций шолоховской прозы. Только в первой половине 60-х на разных киностудиях страны были сняты сразу несколько великолепных фильмов по произведениям великого писателя: «Поднятая целина» (1960) Александра Иванова, «Нахаленок» (1962) Евгения Карелова, «Донская повесть» (1965) Владимира Фетина.

Тем временем по мере роста славы Шолохова – особенно после присуждения ему Нобелевской премии в **октябре 1965 года** – за рубежом ширились нападки как на него лично, так и на его творчество. Этим занимались идеологические центры западных спецслужб, которые продолжали вбрасывать своим гражданам мысль о том, что Шолохов – плагиатор. В Советском Союзе тоже находились люди, которые эту идею всячески поддерживали и старались распространить посредством провоза на территорию страны изданий, где пропагандировалась все та же мысль о «плагиаторстве» Шолохова.

Особенно эта кампания усилилась после того, как в начале **1966 года** Шолохов выступил на XXIII съезде КПСС и поддержал суровый приговор суда двум советским писателям еврейского происхождения – Андрею Синявскому и

Юлию Даниэлю (их осудили на несколько лет тюрьмы за то, что они тайком печатали свои антисоветские произведения на Западе). А сказал писатель следующее:

«Попадись эти молодчики с черной совестью в памятные 20-е годы, когда судили, не опираясь на строго разграниченные статьи Уголовного кодекса, а руководствуясь революционным правосознанием, ох не ту меру получили бы эти оборотни! А тут, видите ли, еще рассуждают о «суровости» приговора...»

После этого в кругах так называемых советских либералов ненависть к Шолохову достигла наивысшей точки. Она стала тем водоразделом, которая окончательно и бесповоротно разделила советских интеллигентов на два лагеря: на тех, кто почитал Шолохова (патриоты-державники), и тех, кто его ненавидел (либералы-западники).

Бондарчук относился к первым и прекрасно видел мимику многих своих коллег: когда они с высоких трибун произносили громкие слова о гениальности Шолохова, но в душе тайно его ненавидели. Бондарчук всем своим поведением доказывал обратное: он не только вслух говорил о величии Шолохова, но и в своем творчестве старался подтверждать правоту этих слов. В итоге в середине 70-х он вновь решил обратиться к его прозе. Хотя поначалу подобных планов у него не было.

Долгое время в планах Бондарчука была экранизация чеховской «Степи». Потом на него вышел сам министр обо-

роны СССР А. Гречко, который, напомнив режиссеру, что в **1975 году** страна собирается отмечать 30-летие Победы, предложил ему экранизировать свою мемуарную книгу «Битва за Кавказ». Однако Бондарчуку это произведение как материал для фильма не понравилось. А поскольку у него было правило не работать с материалом, который не ложился ему на сердце, ситуация складывалась патовая. И вдруг она разрешилась самым неожиданным образом.

В том же 75-м страна готовилась отмечать еще одну знаменательную дату – 70-летие М. Шолохова. Это событие не желали пропускать мимо своего внимания и недруги СССР, которые собирались отметить ее новой антишолоховской кампанией. И поведал Бондарчуку об этих планах недругов другой высокий чин – заместитель председателя КГБ СССР Семен Цвигун.

Этот человек не только симпатизировал державникам, но и имел непосредственное отношение к кинематографу: как мы помним, на основе его романов о партизанском движении в Великую Отечественную войну на главной киностудии страны «Мосфильме» в **1973 году** затеяли снимать (руками режиссера Игоря Гостева) трилогию о храбром чекисте майоре Млынском, который организовал в фашистском тылу партизанский отряд (о первом фильме этой трилогии – «Фронте без флангов» – речь уже шла выше).

Основываясь на докладах оперативных источников, Цвигун рассказал Бондарчуку о том, что в советских диссидент-

ских кругах готовятся к переправке на Запад несколько новых книг против Шолохова (среди этих книг будут: «Стреляя «Тихого Дона» И. Томашевской с предисловием и послесловием А. Солженицына и «Кто написал «Тихий Дон» Роя Медведева»). По мнению Цвигуна, эти книги должны были поднять новую антишолоховскую волну, которая ставила своей целью скомпрометировать писателя-патриота как за рубежом, так и у него на родине. В итоге Бондарчук решил взяться за постановку романа Шолохова «Они сражались за Родину», тем самым решая обе задачи: он не оставлял без внимания День Победы и поднимал голос в защиту своего друга и духовного наставника.

Таким образом, Бондарчук вновь оказался одним из тех, кто своим творчеством вступился за честное имя писателя. Фильм «Они сражались за Родину» явился достойным перенесением прозы великого Шолохова на широкий экран, одним из лучших советских фильмов о Великой Отечественной войне. Поэтому не случайно в этой ленте согласились играть большинство русско-советских актеров, кому тоже было не безразлично честное имя Шолохова: Василий Шукшин, Вячеслав Тихонов, Юрий Никулин, Нонна Мордюкова, Георгий Бурков, Иван Лапиков, Николай Губенко, Евгений Самойлов, Лидия Федосеева-Шукшина, Ирина Скобцева и сам Бондарчук, который, помимо режиссуры, сыграл в картине одну из главных ролей.

Фильм Бондарчука имел широкую рекламу не только у се-

бя на родине, но и за рубежом: его купили более 40 различных стран. Кроме этого, фильм был премирован на кинофестивалях в Панаме и Карловых Варах, а также удостоен Государственной премии РСФСР (1977). Успех ленты за пределами Отечества можно назвать вполне весомым как в финансовом плане, так и в идеологическом. Ведь на Западе именно с первой половины 70-х стали предприниматься новые попытки переписать историю Второй мировой войны в свою пользу. Там стали выходить произведения (фильмы, книги), где, по сути, обелялись фашисты. Критик С. Фрейлих отмечал в те годы :

«Переоценка фашизма стала сегодня важным звеном в системе буржуазной пропаганды. Вот только несколько фактов: в Англии издаются книги, авторы которых о Гитлере и его генералах пишут как о героях; во Франции предпринято переиздание газет и журналов периода оккупации; в ФРГ с **1974 года** выходит журнал «Дас дритте Райх» («Третий райх»), само название которого уже говорит о его политических намерениях; вслед за выставками произведений живописи и скульптуры, созданных под эгидой Геббельса, стали устраиваться и характерные кинофестивали. Так, на одном из них, посвященном Второй мировой войне, антифашистские картины показывались рядом с фашистскими, демонстрировался, в частности, фильм «Триумф воли» Лени Рифеншталь – главного гитлеровского идеолога в кино. (Уже в наши дни, в начале XXI века, имя этой женщины-режиссера в России

будет прославлено господами либералами во всех СМИ, начиная от газет и заканчивая телевидением. — **Ф.Р.)**

Этой «объективностью», всепрощением пронизаны и некоторые современные произведения киноискусства, как, например, игровой фильм итальянки Лилиан Кавани «Ночной портье», который не обойден вниманием нашей критики.

В подобных фильмах жертвы и палачи уравнены; конечно, такая позиция является предательской не только по отношению к памяти миллионов жертв нацизма, но и по отношению к сегодняшним борцам против различных форм неонацизма...»

А вот еще одно свидетельство тех лет, на этот раз исходящее непосредственно от немца — кинорежиссера Х. Мейнке. А рассказал он следующее:

«В ФРГ вы сейчас без труда можете купить пластинки фирмы «Эми-Электрола» с записью мюзикла под названием «Фюрер». А мемуары военных преступников, а дневники доктора от пропаганды Геббельса? А сам Гитлер — герой многочисленных книг? А диски с записями речей Гитлера и его сатрапов? И все это в продаже, все в открытую. Ныне подобную продукцию выпускают не только «правые» маленькие фирмы. Крупные концерны, среди которых Бертельсман, Хофман и Ко, Шпрингер, включились в доходный бизнес. В соответствии с мощностью концернов растут и тиражи, и расходы на рекламу. Несколько примеров: дневники

Геббельса – 75 тысяч экземпляров, биография Гитлера, написанная Иоахимом Фестом, – более 500 тысяч экземпляров; фильм о Гитлере по телевидению видело не менее 100 тысяч человек...»

Переоценка фашизма, которая происходила на Западе в 70-е годы, была не случайна. В ней прежде всего были заинтересованы идеологи «холодной войны», которые таким образом хотели убить сразу двух зайцев. Во-первых, нанесли удар по своим левым (тот же Х. Мейнеке рассказывает: «В стране велика безработица среди молодежи. Кто виноват? Подросткам втолковывают, что виноваты левые. При Гитлере, мол, безработицы не было, промышленность работала во всю мощь»). Во-вторых, били по СССР, используя неофашизм как очередной таран против социализма (в свое время Запад выпестовал Гитлера именно с целью, чтобы натравить его на СССР). Поэтому произведения искусства и литературы, где фашисты представляли в образе храбрых и даже обаятельных героев, не только продолжали появляться на Западе, но некоторым из них сопутствовала широко-масштабная реклама по всему миру. Так, к примеру, будет с фильмом известного американского режиссера Сэма Пекин-пы «Штайнер – Железный Крест» (1976; Великобритания – ФРГ), в котором повествование велось от лица фашистского сержанта – храброго вояки Штайнера.

Стоит отметить, что и в СССР в это же время стали появляться картины, где офицеры и солдаты вермахта и да-

же деятели СС представляли в образе умного врага: например, сериал Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973). Правда, в нем сотню умных эсэсовцев на протяжении 12 серий водил за нос один хитрый и умный русский – разведчик Исаев-Штирлиц. В «Штайнере» же русские представляли исключительно в образе мишеней для немецких вояк.

Совсем иной ситуация выглядела в случае с Андреем Тарковским и его фильмом «Зеркало» (1975). Там как раз проповедовался тот самый «всепрощенческий пацифизм», который получил большое распространение в годы разрядки в советской либеральной среде. По этому поводу сошлюсь на воспоминания тогдашнего зампреда Госкино Бориса Павленка:

«Один из эпизодов «Зеркала» я считал фальшивым. Речь идет о мальчишке-пацифисте, отказавшемся в школе на военных занятиях взять в руки оружие. Даже при всей условности некоторых ситуаций сюжета этот мотив был надуманным, притянутым из современности. Я отвоевался, едва выйдя из мальчишеского возраста, и хорошо знал ребячью психологию времен Отечественной войны. Пацана, который не захотел взять в руки винтовку, когда каждый мечтал убить фашиста, другие пацаны объявили бы фашистом, и его жизнь среди сверстников стала бы невыносимой. В глухом российском городишке могли и прибить. Мою претензию Тарковский отверг:

– Я так вижу своего героя...»

Тарковский своего добился – упомянутый эпизод в картине остался. Пацифисты торжествовали. Более того, спустя десять лет они приведут к власти своего ставленника – Михаила Горбачева, который разоружит страну, что называется, по полной программе. Причем в одностороннем порядке. А началось-то все вроде с пустяков – с «невинных шалостей» в кинематографе.

Но вернемся в середину 70-х.

Высшее советское руководство прекрасно понимало суть происходящих на Западе процессов, обеляющих фашизм, и не скрывало этого. Так, **12 февраля 1975 года** (то есть накануне празднования 30-летия Победы) в газете «Известия» была опубликована статья председателя Президиума Верховного Совета СССР Николая Подгорного, где он заявил следующее:

«Великая Отечественная война была, по сути дела, глобальным столкновением между двумя противоставными силами нашей эры: германским фашизмом, представителем наиболее реакционных и наиболее агрессивных кругов Старого Мира... и первым в мире социалистическим государством, Советским Союзом, оплотом всех прогрессивных и демократических сил планеты, основным препятствием авантюристических планов империалистической реакции. Исход этой борьбы определил судьбу человечества на многие десятилетия».

То есть Подгорный прямо заявил о том, что война велась не только с Германией, она велась с империалистической реакцией, которую олицетворяли (и продолжали олицетворять) реакционные круги ведущих западных стран. Именно от этих кругов в 70-е и исходил заказ деятелям литературы и искусства выдавать «на-гора» произведения, в которых фашизм подвергался переоценке в сторону его обеления. Фильм «Штайнер...» был одним из них, причем самым удачным. Во всем мире его посмотрели миллионы людей, привлеченные рекламой, в которую были вложены баснословные деньги.

Советский кинематограф пытался адекватно отвечать на подобные вызовы, создавая такие произведения о войне, которые могли бы конкурировать с западными на мировой арене. То есть параллельно с появлением пафосных картин, нацеленных прежде всего на внутренний рынок, на свет производились ленты из разряда нетрадиционных, где жестокая правда о войне подавалась без прикрас. И для создания таких картин специально привлекались режиссеры, у которых на Западе была репутация киношных диссидентов. К примеру, Лариса Шепитько и Алексей Герман.

Первая пришла в большой кинематограф в первой половине 60-х и прославилась фильмом «Крылья», где речь шла о нелегкой послевоенной судьбе бывшей фронтовички-летчика. Официальные власти встретили картину неласково, отпечатав всего лишь 534 ее копии (вместо положенных несколь-

ких тысяч). В итоге в прокате **1966 года** «Крылья» собрали всего 8 миллионов зрителей.

Через год Шепитько угодила в еще больший скандал: сняла новеллу «Родина электричества» по А. Платонову для киноальманаха «Начало неведомого века», которую киношное начальство посчитало идеологически вредной (как и две другие новеллы, снятые другими режиссерами: А. Смирновым и Г. Габаем) и положило весь альманах на полку (он увидит свет только в горбачевскую перестройку – в **1987 году**). Потом Шепитько сняла психологическую драму «Ты и я» (**1971**), которая тоже вызвала неприятие у киношного начальства. В этой ленте Шепитько показывала метания советского интеллигента, который ощущает себя лишним человеком в обществе. Фильм был сокращен цензурой и получил ограниченный прокат, собрав в итоге провальную кассу – 4,8 миллиона зрителей. Правда, в Венеции-72 он был отмечен призом, но во многом именно из-за своей нелегкой судьбы на родине (советская либеральная критика записала фильм в неудачи Шепитько, а критик В. Демин даже заявил, что «в фильме Шепитько не было бесстрашия», имея в виду бесстрашие в деле создания разного рода «фиг»).

После этого провала Шепитько молчала пять лет, пока не прочитала повесть Василя Быкова «Сотников». Это произведение настолько сильно захватило ее, что она решила во что бы то ни стало его экранизировать. В его сюжете она обнаружила явственные параллели с современностью, а имен-

но: утрату советским обществом людей высокодуховных (их олицетворял главный герой повести – лейтенант Красной армии Сотников) и массовое появление людей иного склада – таких, как партизан Рыбак и фашистский прихвостень Портнов. Рыбаки – это люди, которые в силу своей природной трусости готовы пойти на предательство, выдавая его за тактическую хитрость, портновы – предатели сознательные, которые убеждены, что все люди готовы поступить подобным же образом, поскольку каждым человеком в основном управляют лишь животные инстинкты. Хитрость-трусость Рыбака и просвещенный цинизм Портнова – две важные составляющие тех процессов, которые происходили в недрах партийной советской системы на рубеже 70-х. В повести размышления Рыбака выглядят следующим образом:

«Как в жизни, так и перед смертью у него (Сотникова) на первом месте твердолобое упрямство, какие-то принципы, а вообще все дело в характере. Но ведь кому неизвестно, что в игре, которая называется жизнью, куда с большим выигрышем оказывается тот, кто больше хитрит».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.