

О том, как приехать во ВГИК на поливальной машине, любить Пушкина, показать Эйзенштейна в Сибири, доказать немецкому критику, что Дзига Вертов – мертв

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1920>

17 июня 2015

Собеседник

Клейман Наум Ихильевич

Ведущий

Голицына Екатерина Андреевна

Дата записи

Беседа записана 17 июня 2015 и опубликована 18 марта 2016.

Введение

Во второй беседе Наум Ихильевич Клейман рассказывает о том, как приехал во ВГИК на поливальной машине и преодолел квоту «один еврей на курсе» благодаря любви к Пушкину и Бетховену. Киновед рассказывает о своих однокурсниках – Тарковском, Шукшине, дружбе с Геннадием Шпаликовым, его поэтическом взгляде на мир и гибели. Наум Ихильевич вспоминает, как «таскал» пленки и аккумуляторы и показывал вторую часть «Ивана Грозного» в Сибири – передвигаясь на дрезине начальника лагерей. Беседа заканчивается на том, как в 1957 году знание немецкого языка помогло рассказчику во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов познакомиться с Ульрихом Грегором и объяснить немецкому критику и будущему другу, что Дзига Вертов – мертв.

Наум Ихильевич Клейман: Когда состоялся семейный совет и было решено отпустить меня в Москву, выяснилось, что есть семья, которая едет в отпуск из Киргизии: папа, мама и двое детей. То ли они на море ехали через Москву, то ли еще куда-то — и было решено доверить меня этой семье. Из Киргизии до Москвы ехать четверо суток. В шесть утра прибыл поезд, и на одном из первых поездов метро я приехал с «Комсомольской» на «Проспект Мира», тогда эта станция называлась «Ботанический сад». Не было никакой ветки до ВДНХ, дальше надо было ехать на троллейбусе. Я пришел на киностудию, сказал, что еду. Мне сказали: «Ну и езжай». И объяснили, что надо доехать до станции «Ботанический сад», а потом на 2-м троллейбусе прямо до ВГИКа. Я приехал со своим картонным чемоданчиком, на котором были выдавлены олени. Необыкновенный чемодан, купленный по случаю, чтобы ехать в столицу не с тем деревянным чемоданом, с которым мы ехали из Сибири в Киргизию. Картонный, новый, фигурный. Дальше было анекдотически: вышел из метро — абсолютно пустынная улица, Москва для меня совершенно новая. Естественно, я понимал, что не все дома высотные, и необязательно ожидать, что вся Москва в сталинских высотках, тем не менее меня поразило количество разностильных домов. Было первое удивление, когда я увидел маленькие дома. Мне отчасти стало и легче на душе, потому что все те монументальные немножко пугали.

Я выхожу из метро, останавливаюсь, и рядом со мной останавливается поливальная машина. Оказывается, рядом со входом в метро была колонка и они там подключались и заправлялись, чтобы поливать улицы. Я стою, жду троллейбуса. Водитель подключился: «Тебе куда?» Я говорю: «Вот у меня адрес: Сельскохозяйственный проезд, ВГИК, ВДНХ». — «Сейчас заправлюсь, я тебя [подброшу], а то долго будешь ждать, еще неизвестно, когда приедет. Садись». И я приехал во ВГИК на поливальной машине. Он еще каким-то образом умудрился между собой и мной этот чемодан мой поставить.



При поступлении во ВГИК, 1956

История поступления во ВГИК

Приехал — пустая площадь перед ВГИК-ом. Он еще был частично расположен на студии Горького, а рядом. строилось новое здание. Я перед входом поставил чемоданчик и сел. Жду. Консультация, я прочитал, начинается в 10 утра. Куда идти — неизвестно, и я ничего не знаю. Думаю: посижу. У меня книжка с собой, сел, читаю. Подходит девушка, очень красивая. Говорит: «Что сидишь?» Я говорю: «Жду консультацию». — «На киноведческий?» Я говорю: «На киноведческий, да». — «И я тоже. Соня Давыдова». Следом за ней, около девяти, приходит еще одна девушка, Ира Шилова.

” У Сони Давыдовой родные работают в Большом театре, она знает всех и все. У Иры Шиловой мама работает в научно-популярной студии, она знает кино, знает киношный мир. Я сижу абсолютно придавленный. Две девушки, одна из которых еще и красавица — я тут же, конечно, втюрился в нее. Они между собой сыплют именами, названиями: они были в Доме кино, видели фильм, о котором я никогда не слышал, который не видел и не увижу, наверное, никогда.

Подходит парень. Его спрашивают: «А тебя как зовут?» Он говорит: «Наум». Соня говорит: «Не может быть!»

Два Наума?!» (Смеются.) Оказалось, второй тоже Наум — будущий поэт Наум Олев, который написал песню про БАМ. Мы были первой четверкой, которая собралась раньше времени на эту консультацию. К десяти пришли еще люди, а к одиннадцати уже все завершалось. Нам объяснили, как надо поступать. И стало понятно, что мне деться некуда. Мне сказали: «Нет-нет-нет, на общежитие можно претендовать, если вас допустят до экзаменов». Сказали, что должен быть предварительный конкурс — а я не знал, что допускают к экзаменам по предварительному конкурсу. Вдруг, говорит мне Ира Шилова: «Пойди к проректору, попросись, может, тебя в общежитие поселят ВГИКа, пока ты сможешь сдать на предварительный конкурс работы, на парочку дней». А там молодой проректор был по фамилии Вайфовский, он потом работал на студии Горького много лет. Я к нему пришел со своим чемоданом, говорю: «Я приехал поступать. У меня ни родных, ни знакомых в Москве нет, и надо писать какие-то сочинения для конкурса, а жить негде. Можно мне пожить в общежитии?» Он на меня глянул и сказал: «Вообще-то нельзя, но, ладно, сейчас узнаем, может, койка свободная есть». Позвонил коменданту общежития, выяснил, что художники третьего курса на практике, и есть парочка свободных коек. Говорит: «Все, пойдешь туда-то». Я устроился в общежитии, ребята меня очень хорошо приняли, надо сказать. До этого я зашел в Кабинет советского кино, спрашиваю: «А что надо писать и как писать?» Сидят две девушки, одна постарше, другая помоложе, и откровенно хохочут в ответ на мои вопросы, потому что человек собирается поступать на киноведческий факультет, и не представляет, как и что писать. «Вот что хочешь, то и пиши. Пойди, любой фильм посмотри». Я спрашиваю: «А какие фильмы надо?» — «А что хочешь, то и посмотришь, и на это напишешь».

Предварительный конкурс, экзамены и собеседование

Я пришел в общежитие, устроился, тут же поехал в город. Решил посмотреть как минимум два фильма: должно быть две рецензии.



Да, я еще спросил: «А как пишут рецензии?» Они смотрят на меня: «Как сочинения писал в школе, так и пиши».

Я уже сам над собой смеялся, тем не менее пошел в город и вижу — на одном кинотеатре написано: «Сын», режиссер Озеров. Я такого режиссера не знаю. Нарисован, правда, Леня Харитонов, который играет главную роль. А Леню Харитонova я знал по какому-то фильму, «Солдат Иван Бровкин», по-моему. Думаю: «Пойду, посмотрю, что это такое». Пошел, посмотрел — мне безумно понравилось! Мне понравилось то, что, во-первых, это про современную молодежь, производственная драма, мальчик вступает в жизнь, немножко бунтует против беспорядков на производстве. Неоднозначное кино такое. Озеров, равно как и Швейцер с «Чужой родней», был одним из первых, кто только прокладывал дорогу новому кино «Чужую родню» я посмотрел еще во Фрунзе, но почему-то о ней решил не писать. А тут под свежим впечатлением — Озеров. Приехал в общежитие, сел у тумбочки и написал очень позитивное сочинение про этот фильм. На следующее утро поехал снова в город. Приехал в кинотеатр «Метрополь», в центр. Нужно было ехать до Ярославского вокзала на электричке, а потом на метро. Приехал и вижу: написано «Отелло» Юткевича. Думаю: «О! Это то, что надо обязательно посмотреть!»

И мне это фильм ужасно не понравился, ужасно! Ужасно театральный, ужасно претенциозный, красоты какие-то. Я думаю: надо перечитать «Отелло». Я не знал, какие библиотеки существуют, пошел куда глаза глядят. От «Метрополя» дошел до Пушкинской площади, пошел вверх по Пушкинской и вижу, написано: «Театральная библиотека». Думаю, там-то «Отелло» должен быть обязательно. Поднимаюсь, говорю: «Я поступаю во ВГИК, мне надо написать. Можно ли у вас записаться и посмотреть „Отелло“?» Я сказал еще, что посмотрел фильм, и мне нужно сверить с трагедией Шекспира. Она говорит: «Да, пожалуй, это правильно, что вы к Шекспиру обращаетесь. Вам понравился фильм?» Я говорю: «Не очень». Она смотрит на меня с еще большим удивлением и говорит: «Вы знаете, мне тоже фильм не очень

понравился: сентиментальный Отелло!» Я помню это выражение: «сентиментальный Отелло».

Самое смешное, что потом уже, будучи во ВГИКе, я ходил в эту библиотеку регулярно, я как-то с ней сросся, и она была действительно интеллектуальным центром Москвы. Однажды я сижу с какой-то книгой, поднимаю глаза — и передо мной сидит Скобцева, красоты необыкновенной, Дездемона во плоти, в скромной кофточке белой. Она ведь театровед по образованию, и я уж не знаю, то ли по профессиональным надобностям, то ли просто пришла. И я вспомнил тот первый мой визит в библиотеку как раз по поводу «Отелло». Я посмотрел «Отелло», выписал себе цитаты, приехал в общежитие вечером, сел — и снова ничтоже сумняшеся за два часа, как положено в школе, написал сочинение разгромное.

Потом, когда Юткевич стал моим шефом по эйзенштейновской комиссии — он был председателем, а я секретарем комиссии по творческому наследию — я однажды робко, в виде анекдота, решил признаться ему, что, знаете, мне когда-то «Отелло» помог поступить во ВГИК. Я не знал, говорить ему или нет, что у меня была отрицательная рецензия. Я не рискнул сказать ему это, честно признаюсь. Во-первых, Юткевича жалко, у него было не все в это время хорошо, и в обществе его, бедного, шпыняли. Хотя он всегда был народный артист, он был очень [ранимым]... В это время начались сложности в Союзе кинематографистов, и мне не хотелось его огорчать.

Я принес эти две тетрадки, исписанные ручкой, — у меня не было авторучки, я с чернильницей писал. Девочки, которые принимали работы, спросили: «Ты что, даже не перепечатал?» Я говорю: «А у меня нет машинки». — «Ну давай. Подожди в коридоре, мы прочитаем». Я прихожу — они давятся от смеха. Говорят: «Ну, ты смелый мужик! Ты классика ругаешь, а никому не известного Озерова хвалишь! Давай, оставляй, мы тебе сообщим. Ты где будешь?» Я говорю: «Уезжаю к бабушке, — а бабушка в Риге, с теткой. — Здесь мне жить негде, я уеду туда». Оставил адрес, говорю: «Как мне узнать, как готовиться?» Отвечают: «Пойди еще раз на консультацию, узнаешь, что читать, что будет на собеседовании».

” И они сказали: «Знаешь что, будь осторожен с историком, потому что на истории ловят обычно, отсеивают ненужных».

А у меня золотая медаль, и мне историю не сдавать. Я вижу, у них облегчение в каком-то смысле. Им не столько понравились сами работы, сколько они думали о моей смелости — а я и не знал, что это смелость!

Я уехал в Ригу, читал все, что мне было велено. Перечитал Белинского, которого нам в школе еще давали читать, Стасова, был очень важный перечень. И, кстати говоря, книгу Грошева про образ советского человека на экране, которая стояла в списке обязательной литературы, прочитал, как было велено. Еще книжку Лебедева по истории кино в СССР. Сидел в библиотеке латвийской, готовился, но одновременно читал Хемингуэя, которого до этого не читал — его в Сибири не было, и в это время начался культ Хемингуэя. Получаю вдруг сообщение о том, что допущен к экзаменам. Мне недавно призналась на фестивале «Госфильмофонда» Клара Михайловна Исаева, преподаватель истории кино, которая тогда была аспирантом и только начинала преподавать, что она защитила мою кандидатуру. Мнение других членов отборочной комиссии было, что учиться в университете (я написал, что учусь в университете на первом курсе математического факультета, я же не был отчислен) — вот пусть и учится.

” А она говорит: «Да вы знаете, что он непосредственный, он пишет, что думает. Пусть поучится, там видно будет».

Для меня это была тайна за семью печатями, я ничего не знал. Так или иначе, меня допустили, что стало отдельным сюрпризом. Когда я приехал поступать, я написал довольно положительную рецензию на фильм Герасимова «Комсомольск», потому что мне очень актеры понравились, и я сделал акцент

на актерских работах. Я уже не очень хорошо помню, что написал. Потом было сочинение «Почему я решил стать киноведом». Потом собеседование. В тексте «Почему я решил стать киноведом» я написал о том, что меня огорчает, что у нас нет кинообразования и самое главное сейчас — дать людям понять, что такое хорошее кино, и что надо объяснять, приваживать зрителя к хорошему кино. Не важно, будет ли это печатное слово или выступления перед сеансами, но надо приваживать людей к хорошему кино. Спустя много-много лет одна сотрудница Кабинета советского кино, которая жила напротив, в этом доме, встретив меня на перекрестке, сказала: «Смотри-ка, ты обещал заниматься просветительством, а мы в музее сейчас этим занимаемся». Видит Бог, я забыл о том, что писал, но они на это обратили внимание, потому что большинство писали о любимых фильмах, любимых режиссерах... Это естественно, это нормально. Чего меня понесло в это просветительство? Я думаю, товарищ Стасов или Белинский меня настроили на это. Так или иначе, я получил одну четверку и одну пятерку, а потом — собеседование, на котором было самое страшное.



Я не знал еще в то время, что было негласное указание по ВГИКу, чтобы на курсе было не больше одного еврея. Это была квота, как в царские времена было пять процентов, так и здесь: не большего одного.

У меня был соперник, человек, с которым мы мгновенно подружились, Мирон Черненко. Он приехал из Харькова, окончил юридический факультет, был блестяще остроумен, знал кино, польский язык, польское кино, знал к этому времени уже и болгарское кино, и вообще весь восточноевропейский круг. Он был необыкновенно свободен, и я понимал, что у него больше шансов, и как-то даже относился к этому [спокойно]... Мы мгновенно подружились. Был еще один харьковчанин, Валя Ивченко, который поступал на режиссерский факультет. Самое удивительное, что его [Мирона] не взяли, а меня взяли.

А у нас было одинаковое число очков, как я понял потом: у меня 29, у него 28, но это был проходной бал. Почему его не взяли? Оказывается, когда ему задали вопрос о любимых композиторах и музыке, он сказал: «Я люблю джаз». И когда его спросили о любимых писателях, он сказал: «Пастернак». Я джаз не знал, Пастернака читал какие-то общеизвестные три-четыре стихотворения, которые были в общем употреблении. А я сказал «Пушкин», да, и это была чистая правда, это мой любимый был писатель, поэт. А про музыку я сказал — «Бетховен», я всегда очень любил Бетховена.

Я не знал, кто сидит в комиссии, — сидят и сидят. Меня спросили: «Какие вы книги современных киноведов читали?» Я говорю: «Я прочитал книгу Грошева „Образ советского человека в кино“ — «А что вы можете сказать про эту книгу?» — «Я могу сказать, что с большим интересом прочитал главу, которая касалась образа молодежи. Мне это было интересно, он там приводит в пример такие-то и такие-то фильмы». Я же не знал, что Грошев сидит в комиссии. Увидел, что сидит такой кот круглолицый. А набирала [курс] Елизавета Михайловна Смирнова, очень хорошая, в общем-то, женщина, критик, которая была много лет редактором, в том числе и книг под редакцией Эйзенштейна. И она явно [мне] симпатизировала. Это был 1956 год. Когда меня вдруг спросили: «Вот вы пишете, что родились в Кишиневе, а кончили школу в Сибири. В эвакуации там были?» Я говорю: «Нет, не в эвакуации. Семью сослали, и я был с семьей». И вижу: оторопь небольшая. У этого человека круглолицего сразу такое на лице — а она сказала: «Ну а сейчас вы реабилитированы?» Я говорю: «Ну конечно, я бы иначе не мог...» 1956 год. В 1955-м это было невозможно, а в 1957-м — боюсь, это уже играло бы против меня. Маме говорили забыть, что не было этого факта в вашей биографии. В автобиографии, которую я сдавал, я и не написал, потому что мама сказала: «Знаешь, не надо это писать в автобиографии». Я не написал и мне было как-то нехорошо на душе. А тут не мог сдержаться и сказал, даже не подумал, что будет. Я не мог не сказать. И потом, при обсуждении — я узнал тоже много лет спустя от Елизаветы Михайловны Смирновой, что этот человек, который оказался Грошевым, сказал: «Вот видите, какой он из себя!» Она говорит: «Ну и хорошо! Человека освободили, они оказались невиновны — все, простили!» И то, что у меня вкусы оказались вполне академическими, что Пушкин и Бетховен, а не джаз и Пастернак, сыграли в мою пользу, а бедный Мирон оказался за пределами киноведческого факультета.

Он поступил на следующий год на сценарный факультет. За этот год я еще оказался его доверенным, потому что он влюбился в девочку одну, москвичку, Риту.

Начало учебы во ВГИКе, сокурсники и друзья

Учеба началась в очень хорошей атмосфере. Должен сказать, что между маем и ноябрем 1956 года Россия была удивительной — Советский Союз, можно сказать, — страной, похожей немножко на Пражскую весну, которую мы знаем по более поздним временам, когда появилась надежда на то, что общество будет играть не меньшую роль, чем государство, что было очень важно. Песни Окуджавы появились чуть позже. Появилось ощущение молодой поэзии, появились поэты Рождественский, Евтушенко, Белла Ахмадулина, Вознесенский. Они только-только стали печататься в «Юности».

Меня поразила атмосфера в самом ВГИКе, потому что пришли другие педагоги, появилось другое здание, уже не то «скученное», которое мы еще застали — мы сами еще работали по расчистке этого нового здания, — вдруг открылись большие аудитории. У нас появился Кулешов, который преподавал режиссуру и у киноведов и набрал курс, Рошаль набрал курс. Старше нас был Ромм. Там учились, в общем, хорошие ребята. Довженковцы — все красавцы, все потрясающие, мы просто влюблены были в довженковцев. Это отдельная история, почему курс Довженко задавал очень важный тон, я бы сказал, такого нравственного романтизма. Довженко мало успел, он с ними только полтора года занимался, но он им задал очень высокую планку этическую. И они уже все потом: и Лариса Шепитько, и Отар Иоселиани, и Джемма Фирсова, Шенгелая, не Эльдар, а Георгий-младший. Это был поразительный курс! Там была Ирочка Поволоцкая. Был замечательный украинский поэт Микола Винграновский. Они задавали определенный тон во ВГИКе.

«Роммовцы» были, наоборот, — там с одной стороны Тарковский, с другой — Шукшин. Там еще был Саша Митта, который пришел в это время во ВГИК из архитектурного. Очень активный курс. Мы, конечно, были под большим влиянием старших. Над нами — киноведы, первый набор. Мы были первый киноведческий, а там был сценарно-редакторский. Их разделили на киноведов — и там были Виктор Демин, Армен Медведев, будущие светила. Замечательный был набор на художественный факультет. Должен сказать, что художники — один лучше другого. Валера Левенталь, который стал потом главным художником Большого театра. Они задавали совершенно другой обертон. Вдруг разрушились все средостения между факультетами. Мы стали дружить не по факультетам, а по набору, первокурсники образовали единую группу. Я уже не говорю о сценаристах, которые были самым близким нам факультетом. Мне, правда, предложили у них поселиться три режиссера: в общежитии было по четыре человека в комнате. Ко мне подошел Паша Арсенов и говорит: «Слушай, у нас есть койка. Хочешь у нас поселиться?» Я говорю: «А кто там еще?» Он говорит: «Латыш Ивар Скраулитис и Эмиль Лотяну. Он сказал мне, что ты из Кишинева, давай ты тоже будешь с нами, кишиневец». — «Хорошо». Таким образом я оказался у режиссеров и подружился с ними. Одновременно подружился с операторами, которые оказались замечательные ребята. Мы очень быстро поняли, что именно они знают, как надо снимать кино.

” И тогда, когда режиссер не очень уверен, оператор вытянет: и кадр поставит, и мизансцену сделает, и свет, и подыграет как надо.

В течение первого года я колебался между режиссерами и операторами, потом ушел на операторский этаж и жил в комнате, где были замечательные операторы, Митя Долинин, который потом снимал с Панфиловым его первые фильмы и сам стал режиссером, из семьи Долининых и Скозов. Замечательный оператор и человек. В той же комнате был армянин Алик Явурян, который потом снимал «Ашик-Кериб» с Параджановым, вообще снял много армянских фильмов, очень хороших. Валера Квас, который снял потом на Украине несколько замечательных фильмов. Его биография не очень сложилась, это уже другой вопрос, но первые его фильмы совершенно замечательные. У нас в комнате были трое замечательных

операторов, один из которых — Юра Марухин — стал потом главным белорусским оператором. Он снимал все фильмы Турова. Вообще была дружба народов действительная, не показная. В этом смысле ВГИК был замечательный. На нашем, студенческом уровне, было не просто ощущение дружбы, а братство в самом прямом смысле слова. У меня остались мои друзья из ВГИКа до сих пор. Был Юра Гаршнек из Эстонии, который утонул очень рано, документалист очень хороший. То есть мы жили единым коллективом. Я учился у них не меньше, а может быть, даже больше, чем на лекциях. Таскал за ними аккумуляторы, потому что им всегда нужны были ассистенты: камеры и аккумуляторы были тяжелые. Зато меня Митя Долинин повел утром в Москву — и я увидел рассветную старую Москву! Он питерский, он знал, что такое дворы-колодцы, и его потрясли открытые московские дворы. Он сам влюбился и меня влюбил в эту Москву: Замоскворечье, арбатские переулки.

Ходили на режимные съемки. Четыре часа утра, никакого транспорта нет, денег на такси тоже нет. В четыре мы вставали, в пять садились в электричку, приезжали на Ярославский вокзал. Я увидел, что такое рассветная Москва, без толп, без огромной суеты, которая всегда в Москве была, — еще не было той, которая сегодня, но тем не менее Москва была уже достаточно населенная.

Я тогда понял, что Москва — это совсем не те парадные здания, которые нам показывали — тогда еще телевизора не было, в «Хронике дня», перед большими фильмами всегда была кинохроника, — и не то, что печатал журнал «Огонек». А Москва вот эта!

Дружба с Геней Шпаликовым

На первую лекцию по сценарному мастерству я прибежал раньше времени, сидел чуть ли не единственный в аудитории. Входит парень, которого я не видел во время вступительных экзаменов, и говорит: «Рядом с тобой свободно?» Я говорю: «Свободно». А ведь все свободно! «Ну, я рядом сяду». Это был Гена Шпаликов. Вот так мы с ним просидели первые два года, пока у нас были общие занятия. Я о нем могу сказать так же, как Пушкин про Пущина, который говорил: «Мой первый друг, Мой друг бесценный...» Вот то, что Гена сделал, внедрив меня не просто в кино, а, я бы сказал, в определенный тип кино. Он очень рано сформировался как поэт, причем к своим стихам относился не то чтобы несерьезно — он знал им цену, но это для него было естественно: как он дышал, так стихи сочинял. У меня есть его автографы, которые он сочинял прямо на лекциях. У нас было военное дело, мы были военнообязанные, а он из Суворовского пришел, ему было это все неинтересно и скучно. Я тоже был не слишком «воинственный», честно говоря. У нас была история партии, была политэкономика. Переговариваться-то нельзя во время лекции, тем более аудитория маленькая, нас всего десять киноведов и десять сценаристов, все на виду.



Мы решили, что у нас будут «разговорные тетрадки»: мы как бы конспектируем то, что говорят, а на самом деле мы пишем друг другу, потом меняемся тетрадями.

У него были мои какие-то, и у меня — его записи. Должен сказать, что у Гены было удивительное сочетание в самом лучшем смысле слова романтизма без сентиментальности с очень высоким настроем души, он был в этом смысле человек многих нравственных ценностей, у него были абсолютные ценности. Потом, в «Заставе Ильича» он написал, к чему серьезно относится: к революции, к 1937 году, к войне. Это действительно были три абсолюта для него. Тогда очень много спорили по поводу XX съезда, о роли Сталина и прочего, в это время как бы под знаком восстановления ленинских норм, Ленин был антитезой Сталину. Ленин якобы был справедливый, а Сталин — тиран. Истинного облика Ленина тогда никто не понимал и не знал, тем не менее, сам этот слоган означал возвращение как бы к идеалам революции, ради чего революция делалась: против угнетения, неравенства, национальных всяких неравенств и ущемлений всякого рода; ради справедливости, «свободы, равенства, братства». Все эти позитивные

идеалы революции, как ни удивительно, соединились с Маяковским, которого не просто назвали, как Сталин, «лучшим, талантливейшим поэтом нашей эпохи», но открыли его юношескую поэзию, футуристические стихи, не «Стихи о советском паспорте», а первые романтические стихи. Для Гены это было абсолютное открытие, я знаю, как это для него было важно. Сейчас те, кто любит поэзию Шпаликова с его полушутливой интонацией, не могут поверить в то, что Маяковский — молодой Маяковский — был его самым любимым поэтом. Конечно, Гена знал поэзию не только Маяковского.

” И не случайно именно он подошел ко мне, когда умер Пастернак, и сказал: «Поехали на похороны!» Мы плюнули на занятия, поехали с ним в Переделкино. Нужно сказать, что мы видели, как нас снимает ГБ: ходили люди там со своими тогда еще невиданными камерами ручными, «Рефлексами», наверное, вдоль всех, кто стоял у дома Пастернака, и снимали наши лица.

Мы с Генкой переглянулись и повернулись к камере совершенно инстинктивно. Он сказал: «Ну и пусть, пусть знают!» Для него это был не просто жест почтения, думаю, в каком-то смысле это было обретение родословной в нашей культуре. Это было очень важно тогда — понять, кто же наши отцы, родные и крестные, кто, собственно, наши предки. В это время вдруг все старые иерархии пошатнулись. И были замечательные семинары по марксизму-ленинизму. Нас было двое заводил, которые задавали не очень удобные вопросы педагогу. А педагогом был такой Пудов, круглолицый, толстенький, с рыжим пухом вокруг головы. И была такая хохма во ВГИКе: эволюция ВГИКа — это от Пудовкина до Пудова. Этот Пудов был догматик, может быть, не зловердый, но ужасно боявшийся этих вопросов.

” Когда мы начинали спрашивать, как могло случиться, что революцию предали, как могло случиться, что расстреляли, где были те вожди, которые видели возвышение Сталина, почему они друг друга закладывали, — это все казалась бедным нашим педагогам недопустимым вольнодумством.

Начались венгерские события, и мы почувствовали, что стали завинчивать гайки. Первым сигналом к тому — арест двух ребят со сценарного факультета, с Генкиного курса: такой был Алик Гафаров, азербайджанец, и Златверов, не помню его имени, к сожалению. Они задавали самые неудобные вопросы, и их арестовали. Мы потом узнали, кто на них стукнул: был такой у нас сокурсник Кривцов Владимир, который выступал потом свидетелем на процессе об антисоветской деятельности двух этих ребят. Арестовали их таким образом: во время военного дела попросили зайти к ректору. Вошли в аудиторию, вызвали к ректору — и они не вернулись.

На перемене мы пошли спрашивать, что случилось — а их увез «воронок». Это мгновенно распространилось по всему ВГИКу. Естественно, немедленно была объявлена забастовка. Мы стали требовать чтобы ректор ответил, что с ребятами. Мы знали, что у него в кабинете их арестовали, а он говорит: они не арестованы, их повезли на допрос. Тем не менее, было понятно, что это так, и они не вернулись до конца учебного дня. Мы с Генкой решили пойти в общежитие. Он был москвич, я в общежитии жил. Мы пришли к комнате, где жили эти ребята, и увидели, что там все перевернуто. В первый раз мы увидели такое: тумбочка была выкинута, содержимое тумбочки, перевернуты матрацы. Как выяснилось потом, увезли дневники Гафарова, где были всякого рода рассуждения о том, что произошло в стране. Это было доказательством их виновности. Они потом попали в лагерь, и один погиб, а другой вернулся в Азербайджан, но уже во ВГИК не вернулся. Я не знаю, что с ним дальше стало. Но надо было видеть лицо Гены... Думаю, у меня тоже, наверное, лицо было не лучше, но Генкино лицо я помню очень хорошо: когда мы вошли в эту комнату, там уже стояли ребята, конечно, его лицо в прямом

смысле слова перевернулось, такие тени под глазами сразу выступили. Он сказал: «Пойдем, выпьем».

” И я в первый раз в жизни выпил полстакана водки и не опьянел — видимо, стресс был настолько силен.

Генка сказал: «Ладно, мы их не пустим». Потом было еще два дня, были митинги, во ВГИКе никто не ходил на занятия. Из ЦК комсомола приходил такой Лен Карпинский, который считался прогрессивным руководителем комсомола. Они обещали выяснить, что и как и вернуть ребят во ВГИК. Нам прислали из ЦК того самого Грошева, который стал ректором во ВГИКе.

” Начались венгерские события, а они произвели, конечно, очень сильное впечатление на всех нас. Мы не знали, что там происходит. Радио врало, что там контрреволюция, расстреливают коммунистов, распинают, сжигают живьем и так далее. Примерно то, что сейчас говорят про Украину, тогда говорили про Венгрию.

Однажды Генка не является на занятия. Целый день его нет, второй день его нет, на третий день он появляется. Я ему пишу: «Ген, ты где был? Про тебя спрашивали, мы ничего не знаем. Ты болел?» Он пишет: «Нет, я был в Венгрии». Я ему пишу: «Врешь!» Он говорит: «Не вру. Ты же не знаешь, у меня дядя генерал, он меня на своем самолете возил». Я говорю: «Что ты там видел?» Он дальше мне пишет: «Представляешь сцену: сидит парень в танке, а перед ним его сверстник, почти двойник, у него бутылка с зажигательной смесью... — мы еще не знали коктейля Молотова тогда, — и этот парень смотрит на него сквозь прорезь: стрелять — не стрелять, а тот смотрит и думает: бросать — не бросать». И я соображаю, что Генка не мог видеть этого парня, он все вообразил.

” Это была особенность Шпаликова: он сочинял так, что сам в это верил.

Мы недавно с Андреем Хржановским говорили, мог он попасть в Венгрию или нет? Я думаю, он не был в Венгрии, конечно. Он был где-нибудь на семейных посиделках. Может быть, там рассказывал кто-то, кто был в Венгрии. Но Гена придумал немедленно эту братоубийственную ситуацию... Это был уже кадр, может быть, завязь фильма. И мы не знали, Гена правду говорит или сочиняет, и я думаю, это не имеет значения, потому что это — психологическая реальность и, если хотите, поэтическая реальность, которая составляла существо шпаликовского кинематографа. Так же отец приходит к сыну, убитый отец — это ситуация, как Марлен Мартынович говорит, он это сам придумал, без Гены. Может быть! Сам придумал эту ситуацию, но Гена ее не просто подхватил — он ее овегествил, сделал реальной. Генка для меня в каком-то смысле остался камертоном этого лучшего времени во ВГИКе.

История с журналом «Первокурсник»

Мы придумали делать журнал «Первокурсник», который объединит все первые курсы, я говорю: «Ген, давай что-нибудь ты напишешь для журнала». Он говорит: «Зачем писать? Вот бери, если хочешь», — дает мне стихи, сразу, мгновенно. Потом мы пошли к режиссерам. Они говорят: «Ради бога!». Паша Арсенов, Миша Богин тут же говорят: «да, мы что-нибудь напишем». Потом пошли к художникам — ребята нарисовали. У нас почти был готов журнал, первый номер. Я написал что-то — не помню уже что, совершенно не помню. Так или иначе, тут же нас вызывает комсомольская организация: «Что это вы такое

затеяли?» А было время, надо сказать — еще одна примета ВГИКа, когда наши предшественники, за год до нашего поступления, не за год — примерно в мае 1956 года — начали делать стенгазету под названием «ВГИКовец». Если вы себе представляете студию Горького, полукруг, который в центре, и два флигеля. Мы учились в левом, который примыкает ко ВГИКу нынешнему, а ходили получать стипендию в бухгалтерию, которая была в этом полукруге. И вот вдоль всего полукруга внутренней стены выпускалась газета, которая не цензурировалась, стенная газета, где печаталось или иногда писалось от руки, каждый день обновлялись какие-то [материалы]. Называлось это «ВГИКовец». Как дацзыбао во время «культурной революции»: ребята приходили и приклеивали что-нибудь новое. Мы каждый раз бегали смотреть, что нового в этом «ВГИКовце» появилось. Это был прообраз интернета, абсолютно свободная территория, где были рецензии на какие-то фильмы. Я помню потрясающую рецензию на «Сорок первый» Чухрая, который нам показали. Но «ВГИКовец» издавали киноведа курсом старше. Там был Виктор Демин, будущий главный редактор «Советского экрана» и один из лучших критиков наших, и Армен Медведев, который потом стал председателем Госкино и главным редактором «Искусства кино» и так далее, но в то время он был одним из заводил. И вот Медведев и Демин с Таней Хлопьянкиной, которая была в «Литературной газете», издавали этого «ВГИКовца». Естественно, что «ВГИКовец» притягивал всех. И тут вдруг начали завинчивать гайки, «ВГИКовец» объявили закрытым, распустили редколлегию и завели многотиражку под названием «Путь к экрану», которая до сих пор издается, совершенно подцензурную и, естественно, с назначенным главным редактором, в общем, все, что надо, было пропечатано там. И тут мы. Как им стало известно, я не знаю. Говорят: «Какой такой „Первокурсник“? Что это вы придумали?» Это было перед Новым годом или сразу после каникул. Да, это было после зимних каникул. В общем, прикрыли журнальчик.

Е.Г.: Кто-то настучал.

Н.К.: Кто-то настучал, и я подозреваю, кто, но не могу утверждать, потому что если про Кривцова знаю точно, то это подозрения.

Фильмы Чухрая и Хуциева как знамение перемен

Еще одно впечатление от первых шагов во ВГИКе. Мы только-только поступили, еще сентябрь, ранняя осень. Привозят фильм «Сорок первый» Чухрая, только что снятый в Киеве, еще никто не видел. Чухрай решил показать в альма-матер свой первый фильм. Не могу сказать, как поместились люди в этом зале, не очень большом, самом большом на студии Горького, но недостаточном для ВГИКа. Как сельди в бочке — так мы стояли и смотрели фильм. Забыть не могу этот крик Извицкой: «Нет, нет, синеглазенький!» Как она бросается к убитому ею Говорухе-Отроку и падает перед ним на колени — это было опровержение всей той философии, что государственный интерес выше личного и личной судьбы, личного счастья, что идеалы революции выше любви. А тут вдруг: «Нет, нет, синеглазенький!» Такой финал! Я еще помню этот сияющий цвет Урусевского — мы такого цвета еще не видели в кино. Этот синий, желтый — это у меня до сих пор перед глазами. Чухрая вынесли из зала на руках в прямом смысле слова. Весь ВГИК на следующий день гудел об этом фильме.



ВГИК. С вьетнамским другом, сценаристом Ву Тхы Хиеном

Через некоторое время вдруг приезжает из Одессы Марлен Мартынович Хуциев, худенький, тощенький, привозит «Весну на Заречной улице». Снова просмотр, потом обсуждение. Чухрая не обсуждали, это было как-то стихийно, был такой энтузиазм, что даже обсуждения не было. А тут устроили прямо в аудитории, сказали: «Кто хочет обсуждать, идите в большую аудиторию». Мы все пришли, и встает какой-то молодой человек и начинает бедного Хуциева ругать, что все это ложь, что это вы показываете. Рабочий у вас чуть ли не с неба явившийся, и учительница такая, херувимчик! Как выяснилось потом, это был Андрей Тарковский.

Мы кинулись защищать Марлена Мартыновича, этот тип кинематографа. При том, что все понимали, что это, конечно, не вся правда про действительность, тем не менее сама по себе интонация фильма — человеческая. Это разрушение средостения между так называемой интеллигенцией и рабочим классом, что было характерно для эпохи, для того времени. Нам говорили, что песенку Макаров сочинил, оказалось — Тодоровский, оператор фильма. Это же интонация была изображения, самой картины. В общем, мы бросились защищать Марлена Мартыновича против Тарковского, которого еще никто тогда не знал, естественно. Для меня это очень характерно, потому что уже здесь было понятно, что не совпадают поколения. Среди прочих Марлена Мартыновича защищал оператор Княжинский, который буквально через два года напал на Чухрая за «Балладу о солдате» и который потом с Тарковским снимал «Сталкера». Это очень интересно, неоднозначно, не все так просто, как кажется: вот эти — сторонники поэтического кино, а эти — сторонники реалистического кино. На самом деле это трудно и медленно выкристаллизовывалось. Люди пытались понять и свой путь, и что происходит с кинематографией. Так или иначе, это был важный камертон: «Сорок первый» как начало нашей «новой

волны» совпал с нашей учебой.

Последняя встреча со Шпаликовым

Гена Шпаликова, конечно, был одним из самых ярких людей этого поколения. Сразу все это почувствовали. Не знаю, каким органом чувств это чувствуешь, но чувствуешь, что Шпаликов один из лидеров. Кроме того, необыкновенно обаятельная улыбка, и девчонки все, конечно, тут же повлюблялись. Он был очень увлекающийся человек, и, надо отдать ему должное, он очень ценил чувство, которое у него возникало. Его брак с Наташей Рязанцевой, потом с Инной Гулая, оба оказались не очень счастливыми для него, во многом еще и потому, что он внутри себя был полон тревоги. Не надо думать, что он был такой «звездный мальчик», который жил только романтическими идеалами. У него очень остро было ощущение тревоги, неустойчивости случившихся перемен, воспоминание о войне и боязни новой войны — все мы тогда жили под угрозой Третьей мировой.



Борьба за мир — это была официальная формула того, что на самом деле было боязнью новой войны.

У Гены было еще одно. Однажды он приходит и говорит: «Знаешь, наш преподаватель Туркин... (Валентин Константинович, сценарист еще дореволюционного кино, который написал „Закройщика из Торжка“ в 1920-е годы, он у нас преподавал) рекомендовал меня на студию Горького (это был первый его контакт с профессиональной студией), а там мне предложили сделать „Человек-амфибия“. И я придумал! Я, — говорит, — знаю, как надо сделать это кино!» Он действительно начал сочинять по роману Беляева интересный, на мой взгляд, сценарий, не тот, который вышел потом, облегченный вариант, такой Беляев-лайт для подростков, а фильм о человеке, принадлежавшем двум стихиям: морской и земной. И о невозможности любви, при том, что она неизбежна. Я однажды, глядя на Генку, подумал, что он сам Ихтиандр, тоже принадлежит двум стихиям: он, с одной стороны, был результатом в лучшем смысле советского воспитания, в частности, возвышенности идеалов революции, преданности друзьям, необыкновенной, я бы сказал, чистоты помыслов без всякой меркантильности, — ничего этого в нем не было. А с другой — ощущение жуткой тревоги и неустойчивости всего того, что видишь глазами. Эта его ихтиандрская натура, думаю, и привела потом к тому трагическому финалу. Когда он сделал свой первый фильм как режиссер, а не как сценарист, знаете, должен сказать, что, к стыду своему, я его не видел тогда. Не знаю, почему я не пошел. У нас с Генкой в какой-то момент дороги разошлись, потому что Гена стал попивать, и я с ним однажды поссорился на этой почве, сказал, что не желаю с ним разговаривать: он «под градусом». Гена был вовлечен в московскую великосветскую жизнь. Во ВГИКе всегда были москвичи и «общежитейские», две категории, не совсем сросшиеся. Гена приходил в общежитие, он не принадлежал целиком к московской великосветской, говоря современным языком, команде, но эта великосветская команда обладала деньгами: они ходили в рестораны, чего мы не могли себе никогда позволить, у них девочки, которые одевались в «Березке» — это все сразу понимали. У них были интересы, можно было поехать, например, в Сочи — кто из нас мог себе Сочи позволить! Они ездили в Сочи на каникулы. И у них всегда было спиртное. К сожалению, Гена оказался вовлечен в эту жизнь, хотя и не целиком. Но они пользовались его слабостью. Помню, что даже в период, когда мы не очень дружили, в последний год нашей учебы, Генка зашел однажды и говорит: «Слушай, пошли в Литинститут, там будут Беллу обратно принимать». Беллу Ахмадулину вместе с Евтушенко и еще с кем-то исключили из Литинститута и потом восстанавливали. Луконин очень боролся за них, и их снова принимали, но для исправления послали в рабочие районы, и они отправились. Белла была в моем родном Кузбассе, в горах, на металлургических предприятиях. И вот их принимали обратно. Генка вместе со мной пришел, а там учился Давид Маркиш. Давид Маркиш заказал на нас каким-то образом пропуск, чтобы мы могли пройти в институт, мы пришли в аудиторию, где их принимали. Помню, Белла стояла тоненькая, как струнка, и читала своим голосом: «Эти заводы, дымящие в небо...» (*Смеется.*) Это очень смешно, что кому-то было

нужно, чтобы она поняла, что такое красота коллективного труда. И Беллу взяли обратно. А у нее в это время был, между нами говоря, роман с Сашей Княжинским, с которым мы тоже дружили. И они, после того как приняли, все пошли в ресторан, а я не пошел из протеста, потому что боялся, что Генка опять напьется. Я ему сказал: «Не пей». Он говорит: «Одну выпью». Не знаю, что там было. Так или иначе, мы с ним разошлись в это время, на четвертом курсе, и встречались потом очень редко. И вдруг увиделись, когда открывали памятник Михаилу Ильичу Ромму, а Гена очень подружился с Роммом. Когда открывали памятник, я пришел с цветами. Смотрю, стоит Генка, прямо напротив меня, с мосфильмовским венком.

” Мы увидели друг друга, он поднял руку. И я поднял руку. А после того как кончился митинг, он исчез, я не мог понять, где он.

Я его искал, не увидел в толпе. Приехал домой, вдруг позвонил Андрей Хржановский, который тоже был в нашей компании ВГИКовской, и говорит, что Генка повесился в Доме творчества кинематографистов. И это был страшный удар, потому что он со мной прощался, а я понял это как приветствие. Поэтому у меня чувство вины перед Генкой не проходит... Он от многих отдалился, с кем во ВГИКе дружил, но подружился с Урусевским, с Михаилом Ильичом — людьми старше себя. Я думаю, он сам очень маялся и мучился оттого, что сошлось такое: ему не давали снимать, и многие сценарии его не пошли.

” Но главное — время не подтвердило его лучшие ожидания. А он ждал, я знаю, в юности он ждал, что страна станет той самой страной, которую обещала революция.

И этого не случилось. Думаю, его судьба в каком-то смысле — заострение судьбы всего нашего поколения, которое в какой-то момент поверило в социализм с человеческим лицом. То, что потом повторилось в Чехословакии, которая тоже считала, что может быть социализм с человеческим лицом. Очень многие сегодня считают, что это возможно.

Я не знаю, кто предпримет когда-нибудь анализ экономический, этический, философский и все прочие, чтобы понять, в чем была трагическая ошибка советского развития. Факт тот, что Гена остался для меня жертвой этого развития, как, по-своему, Шукшин и, по-своему, Тарковский.

Каждый из них троих, которые сейчас стоят как памятники возле ВГИКа, — как бы символы. Это правильно: они и есть символы всего нашего поколения, притом, что они все противоположны друг другу — три абсолютно разные тенденции. И Тарковский, наиболее признанный в мире, наиболее известный, я не думаю, что наиболее характерный для России. Так же, как Шукшин, который сейчас начинает быть более или менее известным за пределами России, который не менее существенен, чем Тарковский, потому что они как бы комплементарны друг другу, как город и деревня. И так же, как Вася, вчерашний крестьянин, ставший горожанином, и Тарковский, который фактически деревню игнорировал, не знал русской деревни, он ее в творчестве никак и не отразил и не мог отразить. У него понятие «дача» вместо деревни. Но для меня абсолютно не случайно, что он в конце жизни вдруг понял частичность того мифа, в котором жил. «Жертвоприношение» — для меня — это попытка искупить отчасти вину не перед Родиной — это не то слово, перед Человечеством, скажем так, частичность идеала, который он начал осознавать в конце жизни.

Первые впечатления о Шукшине

Надо сказать, что Васю Шукшина мы во ВГИКе очень не любили, потому что Вася ходил в кирзовых

сапогах, гимнастерке и телогрейке — специально, презирал всех этих... и Андрея, своего сокурсника. Были у нас комсомольские патрули, которые этих низкопоклонников-«узкобрючников», как их называли... У нас были во-от такие брюки, а эти ходили в «дудочках», «дудочки» надо было доставать за валюту, у нас таких вещей не было. Так вот, Вася на комсомольском собрании ВГИКа — что всех возмутило — сказал, что он бы бритвами резал всех этих узкобрючников, в том числе Андрея Тарковского. Мы были на втором курсе, думаю, в то время он для меня был воплощением совершенно темного сознания. Но Михаил Ильич был гораздо мудрее нас, он одновременно взял на курс двоих, Тарковского и Васю. Как я первый раз увидел Васю — тоже странная история. Я попросился на практику после третьего курса к Алову и Наумову. Они считались диссидентами, которые сделали неправильный фильм «Павел Корчагин». А тут они снимали фильм «Ветер», и мне было интересно, как они работают. Тем более что они откровенно сказали в 1958 году, в январе, что хотят соединить традицию Эйзенштейна с традициями Герасимова. Герасимов был общепризнанный, Эйзенштейн был классик, но с вопросами. Они сказали, что можно соединить яркую оптическую форму — якобы Эйзенштейна, — и герасимовскую работу с актером. Мне стало это любопытно. Нам полагалось быть на практике в сценарном отделе, читать «самотек» и писать отказ стандартными фразами. Я пришел на кафедру, говорю: «Пожалуйста, разрешите мне пойти на практику в группу, я хочу посмотреть, как делается кино. Я обещаю, что на зимние каникулы пойду в сценарный отдел и отслужу эту практику сценарную». И мне неожиданно разрешили. Я пришел в группу. Алов на меня посмотрел: «А ты что, киновед, умеешь делать?» Я говорю: «Я не знаю. Что прикажете, то буду делать». — «Ну, хорошо. Мы тебя возьмем ассистентом режиссера, у нас уже одна ассистентка есть, профессиональный режиссер, Лариса Шепитько (*смеется*), а ты будешь на втором плане». Я сказал: «Хорошо». Поехали в Одессу, в экспедицию, и я был на втором плане.

” На мне пробовали пленку, меня расстреливали, я падал спиной назад: белые — и я падал (*смеется*), боясь безумно, якобы в овраг, хотя там было подстелено и очень мягко.

Мы приехали в Одессу и встретили там Тамару Семину, нашу сокурсницу, которая снималась в фильме Марлена Хуциева «Два Федора», играла главную женскую роль. Я ей говорю: «Давайте я попрошусь, он отбирает сейчас дубли». Мы симпатизировали Хуциеву, естественно, после первого фильма, хотели второй фильм тоже глянуть. Мы с Сашей Демьяненко, который снимался в «Ветре» в главной роли, и с Тамарой Семиной пришли на студию. Марлен Мартынович, как всегда, был простужен и закутан. Его жена Ира готовила ему в термосе кофе с молоком, а он отбирал дубли. Он говорит: «Вам не скучно будет? Ну, идите, если хотите, посмотрите». Мы пришли. Зальчик маленький. Сели так: Саша Демьяненко, я и Тамара Семина. И вдруг на экране кадр, где Вася Шукшин — старший Федор — прощается с младшим Федором, подобранным на дороге... Вы видели фильм? Это хорошая картина, которая мало появляется, не совсем равновесная, но хорошая. Они ехали в поезде, мальчик говорит, что доехал якобы до нужного места. Вася курит и понимает, что он врет, мальчишка, что ему некуда идти, и нет у него родителей. Он в последний момент бежит за ним, хватает в охапку, заталкивает обратно в теплушку, и они едут дальше, и он его усыновляет. На переднем плане стоит Вася Шукшин, которого я с удивлением узнал, и курит папироску — а там идет один дубль за другим, дублей восемь, наверное. Марлен Мартынович взял «Прощание славянки» под это изображение и запустил по кольцу. Значит, там меняющиеся дубли, а во втором аппарате прокатывается фонограмма. И мы смотрим. Я чувствую, что у меня слезы текут, и Тома сидит рядом и тоже плачет.

” Раз прогнали эти восемь дублей, второй раз прогнали, потом раздается голос Марлена Мартыновича, он говорит: «Не могу выбрать дубль. Какой, вы считаете, лучше?» А мы ревим все, потому что я увидел в этом лице всю трагедию людей, прошедших через войну.

Это еще не то, что потом Тарковский откроет, как война калечит души на «Ивановом детстве», что война не только тем ужасна, что убивает людей, как Алешу Скворцова из «Баллады о солдате». Она ужасна тем, что калечит души. Но в этом лице Васином, бог знает, каким образом, вся трагедия войны, безотцовщины и бездетности, всего, что навалилось на это поколение — все в этот момент было, под марш «Прощание славянки». Надо сказать, это меня сильно повернуло.

Когда я вернулся во ВГИК, я Васю встретил — он вернулся со съемок, — подошел к нему и говорю: «Вась, я видел тебя». Он говорит: «Как ты видел, когда еще не смонтирован фильм!» Я говорю: «Я был на студии, когда Марлен Мартынович отбирал дубли. Здорово!» — «Ну спасибо!» — сказал он. Встретились на другой работе, где я тоже был на практике, та самая редакторская работа, где я должен был отслужить на студии, она повернулась совершенно другим боком.



Обсуждая сценарий «Венский лес». Ренита Григорьева, Зигфрид Кюн. 1960

История создания фильма «Венский лес»

Училась во ВГИКе Ренита Григорьева, дочка Нины Васильевны Поповой. Нина Васильевна Попова была главой Комитета советских женщин, а потом стала, фактически, министром в Комитете культурных связей с заграницей, ВОКСе, потом — Союз советских обществ дружбы с зарубежными странами, ССОД. Ренита училась у Герасимова, снимала фильм о Венском фестивале. Я пропустил фестиваль 1957 года, я к нему потом вернусь, это будет завершение всей ВГИКовской эпопеи. И она под влиянием Московского фестиваля, а потом Венского фестиваля, куда она поехала как мамина дочка и как режиссер, придумала сценарий «Венский лес», где встречается советская девушка Катя — ее играла Жанна Прохоренко, которая в «Балладе о солдате» — и немецкий режиссер, который сделал критический фильм о Московском кинофестивале. А это был реальный режиссер по имени Петер Шамони. Она с этим режиссером решила

открыто полемизировать, а потом они пошли в Венский лес, и выяснилось, что, мало того что папу Кати убили, (у Рениты отец погиб на войне, первый муж Нины Васильевны). Оказалось, что у Петера отец-режиссер был послан на Восточный фронт и там погиб. И у них возникает странное ощущение симпатии и даже, может быть, платонической любви, возможности любви, но они расстаются и на следующий день разъезжаются. Вот такой фильм «Венский лес» был написан ею сначала как заявка.

” Потом она сказала, что будет снимать только немца в роли немца, ей не нравится, когда у нас латыши или литовцы играют немцев. И добилась, пригласили.

И она хотела немецкого соавтора, чтобы все слова были написаны немцами. В качестве соавтора ей порекомендовали немецкого поэта Арно Рейнфранка, который жил в Лондоне, женатом на «левой» журналистке Эрике Рунге. Как все связано в жизни, как ничего не бывает случайного! А мне надо проходить практику редакторскую. Поскольку про меня знали, что я немецкий более-менее знаю — я помогал Зигфриду Кюну репетировать пьесу Брехта «Карьера Артуро Ui» с Губенко в главной роли — переводил этого немца, не очень хорошо знавшего русский язык, его актерам. Мне было безумно интересно, как они репетируют, был замечательный спектакль! Вот, и они пришли: «Кто знает немецкий, чтобы быть редактором?» И меня рекомендовали и я оказался на редакторской практике у Рениты Григорьевой. Она взяла для русских диалогов Васю Шукшина в соавторы. Приезжает Арно со своей Эрикой. Я вижу Эрику, говорю: «Эрика, я знаю откуда-то тебя, откуда?» Она говорит: «А я тебе скажу, я тебе сейчас покажу фотографию нашу совместную». В 1957 году во ВГИКе во время Фестиваля молодежи и студентов пробегавший мимо студент щелкнул нас двоих, я стоял и раздавал наушники — нас же всех мобилизовали во ВГИКе для проведения этих дискуссий. И у нее такой же нос. И два этих носа щелкнул оператор. Она говорит: «Ты знаешь, у меня эта фотография, я увидела тебя и сразу поняла, что это ты». И вот тут-то мы с Васей стали встречаться почти ежедневно. Мало того, что я увидел в Васе человека, очень глубоко чувствующего и страдающего по-настоящему за все, что происходит, я вдруг прочитал его рассказы, понял, что этот человек не просто талантлив литературно, а в каком-то смысле тот самый аутентичный голос. Наши «деревенщики» в это время были на подъеме, появились романы Троепольского, потом Тендрякова, который стоял в начале этого движения. Васю отличала от них какая-то игровая стихия... Это надо не экранизировать, это уже были записанные фильмы. У него, конечно, яркое актерское начало, он проигрывал все роли, и это чувствуется, это не столько описание, сколько сыгранное и изложенное на бумаге. Во ВГИКе еще мы не так подружились, хотя уже было ощущение большой симпатии, я бы сказал, взаимной, тем более что мы попали на дачу к Рените. Был конфуз: домработница накрывает на стол — мы поработали немножко, надо было идти ужинать, и она спрашивает:

” «Карбонат будете?» Мы переглядываемся, потому что ни он, ни я не знали, что такое карбонат. Для нас «карбонат» — это химическое вещество, которое мы изучали в школе, и карбонат не для еды. Она поняла, что мы не знали, что это, и говорит: «Все равно на всех не хватит, могу угостить».

Нам настругали то, что сейчас можно спокойно купить в магазине, — тогда это было привилегией. Мы попали в этот «благоустроенный концлагерь», на правительственную дачу, первый раз в жизни. И в последний раз в жизни, слава богу, я был в этом привилегированном раю за забором с колючей проволокой, с тремя охранниками. Я подумал: «Боже мой, вот это ж такой благоустроенный концлагерь сами себе устроили!» Так или иначе, это тоже был момент, когда нам с Васей в мгновение ока все было понятно.

поездка по Сибири

В 1963 году ЦК комсомола обратилось к ВГИКовцам с предложением поехать от Бюро пропаганды Союза кинематографистов на сибирские молодежные стройки. Вася хотел поехать, навестить родных, он еще только-только закончил свою дипломную работу «Из Лебяжьева сообщают»; Ренита — со своим «Венским лесом» и меня позвала, поскольку я был редактором. А нужно было представить все факультеты. Был Артур Макаров, племянник Тамары Федоровны Макаровой, начинающий писатель-сценарист, будущий приятель Тарковского. Киноведев представлял я: «Давайте, я повезу «Ивана Грозного», — я знал, что вторую серию не очень показывали в провинции. И действительно, оказалось, что люди никогда не видели вторую серию «Ивана Грозного». Вот у меня был такой путь через Сибирь...



Новосибирск, Академгородок, Кофейно-Кибернетический Клуб (Сигма), 1963

Е.Г.: Вы мне рассказали, Наум Ихильевич, о вашей встрече с «Иваном Грозным».

Н.К.: Да. Это я рассказал, а тут я его вез через Сибирь. В Академгородке был абсолютный успех. В Доме ученых меня потом пригласили в кофейно-кибернетический клуб, который потом стал знаменитой «Сигмой». И потом к академику Будкеру.

Вася Шукшин был, конечно, тоже при этом. И он мне вдруг буркнул: «Ну погоди, сейчас твоя интеллигенция здесь радуется. — Ему „Иван Грозный“ не слишком был близок по поэтике. — А вот посмотрим, что народ скажет в Сростках, посмотрим».



Сростки. Дом Шукшина. Рядом Артур Макаров

На следующий день я простудился, в Сростки мы приехали — у меня температура 38, жуткая ангина. Подъезжаем к Сросткам. Все подходы покрыты пельменями. *(Смеется.)* Потрясающе, подойти к избе невозможно, потому что все стояли, лепили пельмени, вся родня съехалась. На таких листах лежали эти мороженые пельмени, которые потом при нас варили. А вечером выступление в клубе. Вася Шукшин показывает свою короткометражку — естественно, аплодисменты, а потом «Ивана Грозного» полного показывать. И я своим сипатым голосом что-то такое говорю. Меня приводят в Васину избу, пока идет фильм, и Васина мама, Царство ей Небесное, замечательная женщина, приносит мне водку и горячие пельмени. «Ты, — говорит, — водку выпей и сразу пельменями заедай, и у тебя, — говорит, — горло лучше будет». *(Смеется.)* Что оправдалось, кстати. Мама-то была на сеансе, там, где Васин фильм показывали, естественно. Заканчивается фильм, они все вваливаются в избу. Я спрашиваю: «Марья Сергеевна, кино-то?..» Она говорит: «Ох! Не хотела бы я быть царем! Трудно быть царем, не хотела бы!» Я смотрю на Васю, он смотрит на меня. Я говорю: «Понял народ или нет?» Он — молчок. Потом мы с ним поговорили. Я говорю: «Вась, ты просто не через те очки смотришь на фильм, смотри по-другому». Он раз десять, наверное, слушал мои вступительные лекции, мы же все время были вместе. За время нашего путешествия мы не только сблизились. Я очень хотел попасть в те места, где мы были в ссылке. Приехать в Сибирь свободным! И встретиться, конечно, с моими школьными друзьями.



Сростки. Обед в доме Шукшина. 1963

В Новокузнецке отпросился, они поехали в Кемерово — они были где-то еще в шахтерском городе, в Прокопьевске, что ли. А я поехал в Гурьевск, встретился с моими друзьями, с учителями, была незабываемая встреча. А потом нагнал их в Кемерово. Приехал на автобусе, встречаю Васю, говорит: «Ну как?» Я говорю: «Вот, понимаешь, как хорошо, все вроде бы живы-здоровы, но хорошо приехать свободным в Сибирь». И вдруг мне Вася говорит: «А у меня ведь отца расстреляли». И у меня челюсть отвисла, потому что мы ничего не знали про Васину семью. Было легко предположить, что их раскулачивали. Но то, что отца его, за околицей, чуть ли не на его глазах расстреляли в 1933-м или 1934 году, я в тот момент узнал. Знаете, у меня упало сердце. Думаю, у него в каком-то смысле было ощущение сострадания, очень сильное, в принципе сострадания. Мы идем дальше по этой центральной улице, видим — огромная гора. Как раз была Пасха, которую, естественно, запрещено было праздновать. Мы видим огромное здание, на нем написано: «Вперед, к победе коммунизма!», перед ним огромная гора. А гуляния были — Проводы Зимы называлось. И бульдозер сносит сожженную бабу на той горе, прямо наступая на лозунг «Вперед, к победе коммунизма!». А у Васи глаз киношника! Я бы не увидел без него. У него глаза округляются, он говорит: «Смотри!» Я смотрю, он присел и снизу посмотрел, я увидел кадр, который он бы снял. И мы опять переглянулись. Знаете, такие моменты... Тут наступает это братство названное, над всеми этническими, идеологическими, социальными и прочими различиями. История, которую я когда-нибудь, может быть, напишу. Я задолжал историю Васину, как он в Братске потерял и нашел часы, подаренные Роммом, но сейчас расскажу другую, завершая эту вещь.



Кемерово, с журналисткой Галей Истоминой. 1963

Мы поехали на прииск «Артем», потому что к нам подошел человек какой-то из райкома и говорит: «Вот все до Братска добираются, а у нас есть Ленские прииски, в прошлом году был юбилей (в 1962 году было 50 лет ленских расстрелов) — понаехало артистов. В этом году юбилея нет, никто не поехал зимой. А там люди живут, им тоже что-то хочется увидеть. Может, поедете до прииска „Артем“?» А это нужно на узкоколейку и куда-то еще на север. Жутко, я в первый раз видел Якутию: эти одинаковые холмы, огромная Луна, красная, висящая над одинаковыми изуродованными холмами, потому что эти драги, которые вгрызаются в поисках алмазов и золота почву. Все лежит вывороченное, и эти огромные драги, которые вгрызаются в землю, — просто адский ландшафт, если снимать ад на Земле... И узкоколейка старой английской концессии, по которой надо добираться в прииск «Артем». Мы сказали: «Ну конечно, мы поедем». Поехали на прииск. Еле-еле двигалась эта узкоколейка. Мы рядом шли, садились обратно в открытые вагончики. Конец марта — начало апреля, но очень холодно. Пробежимся, опять сядем, едем. Тюх-тюх-тюх — узкоколеечка. Приезжаем, выступили, а наутро нас должны увезти обратно. Приходим в Дом колхозника, что ли, у нас с Васей две койки в комнате, а по радио вдруг читают стихи Пушкина, причем читает Яхонтов. Он начал: «Во глубине сибирских руд / Храните гордое терпенье...» Мы с Васькой сели и все это прослушали, причем я видел, что его пробирало. И меня пробрало. Я говорю: «Вась, Пушкин это для нас написал!» Он говорит: «Ага, — у него такое было [лицо], и желваки сразу забегали. — Где-нибудь использую». Он нигде не успел это использовать... На следующий день случилось то, что, может быть, и не дало ему это использовать, потому что было страшное. Началась метель, и узкоколейка не работала. Нам надо было на самолет, в Иркутск и обратно в Москву — это была последняя точка. Нам говорят: «Ладно, мы вам дадим дрезину, на дрезине доедете». А там метель такая, пушкинская, как в начале «Капитанской дочки». Нас сажают в дрезину, обитую красным бархатом! Ренита садится рядом с водителем, мы с Васей сзади. Очень яркий луч впереди, крутится снег в этом луче, и при этом

так заворачивает, и водитель вдруг говорит: «А вон там был Сиблаг, там женщины сидели. А вот отсюда мужики бежали, так всех посадили, половину заморозили на снегу, потом нашли выдолбленное дерево, залезли, их нашли. Но пока тех не нашли, этим не разрешили встать...» Мы с Васей сидим, переглядываемся, он говорит: «А ты это сам видел, что ли?» Он говорит: «Конечно! Я же водитель, эта дрезина начальнику лагерей принадлежала, а теперь нам ее отписали — обкому, райкому...» Можете представить себе наше состояние?



На Смоленской. 1969

Е.Г.: Еще бы!

Н.К.: Сидеть на ярко-красном, как спекшаяся кровь, бархате, и вот это! Как ни удивительно, этот эпизод у Васи остался, так же, как и у меня, как заноза. Уже в Иркутске, он ходил к Вампилову, по-моему, в гости, один. Пришел немножко навеселе, и я ему говорил: «Вот результат революции, не приведи Господь „увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный“». Я знал, что он хочет снимать «Разина», он мне об этом сказал в Братске. И вот после всего, что мы увидели, Вася говорит: «Что это такое ты говоришь?». Я отвечаю: «Это Пушкин, не я». Он говорит: «Он не мог так сказать». Я говорю: «Как не мог!» — «Ну не мог он это сказать!» Я говорю: «Прочитай „Капитанскую дочку“, если не веришь». Ладно, на этом закончили. Проходит какое-то время, много времени. Вдруг звонит: «Ты где?» Я говорю: «На Смоленской». — «А я тоже на Смоленской. Можно, к тебе зайду?» — «Можно, конечно». Я ему объяснил, как, тогда еще не было кода, все было открыто. Приходит с молодым человеком, говорит: «Знакомься, Ларин». Смотрю, сын Бухарина, который жил в этом доме, во флигеле, что выходит на реку. И Вася был у него в гостях. Он вошел, огляделся. «Что, неужели здесь Эйзенштейн жил?» Я говорю: «Нет, не здесь». Объяснил. Он вдруг видит тут Пушкина, говорит: «Я ведь нашел, Пушкин то сказал, что ты мне говорил». Признал. Я его поздравил с тем, что он сделал замечательную картину «Калина красная», а он мне говорит: «Что ты меня с ней

поздравляешь, мне не дали сделать конец, как я хотел. Ты меня лучше с „Печками-лавочками“ поздравь, вот я это действительно люблю». Я тогда узнал: он планировал, чтобы Егор Прокудин покончил с собой, а ему запретили сделать самоубийство, а сделали, что якобы его дружки бывшие убили. А главное было — невозможность встроиться в новую жизнь. Это было расплатой и наказанием за то, что он предал деревню, мать. Потом, когда я узнал про кончину Васи на съемках «Они сражались за Родину», я вспомнил: он мне сказал, что будет сниматься у Бондарчука, потому что Бондарчук обещал ему «пробить» съемки «Стеньки Разина». Замысел «Разина» все время менялся, Вася начал с того, что «Я пришел дать вам волю», а потом со временем открывал все больше и больше негативных сторон, которые не вписывались в образ романтического освободителя на белом коне, Вася сам хотел его сыграть. Мне потом оператор Заболоцкий рассказывал, что в Астрахани они были во время эпидемии холеры. Их заперли в карантин, и они по-черному пили, что их спасло, надо сказать, и читали архивы.

” Шукшин прочитал, что творил Разин с простым народом, а вовсе не с боярами. Помрачнел и почернел.

«Потом, — рассказывал Заболоцкий, — мы вверх по Волге плыли, приплыли в Углич, а там в храме на фреске грешники изображены, которые мучаются в аду. Видим портрет Разина: немецкая гравюра была, художник перерисовал с немецкой гравюры, туда грешника поместил. Я, говорит, вижу — на Васе лица нет! И я знаю, что он переписывал сценарий, когда сидел на съемках в этом пароходе — это уже мне рассказывал Коля Губенко, он заходил к Васе, они разговаривали на палубе накануне, перед смертью. Вася говорил, что должен переписать какие-то сцены, что будет работать. «А я, — говорит, — дурак, не сказал ему, чтобы он отдохнул, не надо после съемок-то писать сценарий. Мне очень хотелось, чтобы он снял „Разина“, а он вместо того чтобы пить кофе, принял валокордин, и у него сердце остановилось. Надо было, наоборот, себя подхлестывать — у него очень низко давление упало, и остановилось сердце».

” Знаете, я думаю, что Вася, помимо всего прочего, — последняя жертва Степана Разина.

Дай Бог, чтобы последняя, потому что Шукшин пытался примирить этот образ освободителя на белом коне, который ему мерещился, может быть, со времен гибели отца, с его детства, и он мечтал крестьян освободить, и то, что он узнал в реальности о Разине.

Для меня все трое: Андрей Тарковский, который искал своего бога и нашел бога России на Западе, что было для него отдельной трагедией. Надо серьезно об этом говорить и думать, потому что то, каким был реальный Тарковский, довольно далеко от иконописной фигуры, что пытаются сегодня нарисовать; и Гена Шпаликов, и Вася Шукшин — это в каком-то смысле символы нашего поколения и того, что случилось с «шестидесятниками» и с 1960-ми годами вообще.

1957-й. Всемирный фестиваль в Москве

Я обещал в конце рассказать про фестиваль 1957 года — после заморозков вдруг решили открыть «форточку». И 1957-й был годом фестиваля. Эти летние две недели фестиваля — время абсолютного счастья и свободы, что могла бы быть без всякой опасности, мне кажется, для социализма, который провозглашался тогдашними руководителями. Во-первых, мы увидели людей со всего мира. Москва вдруг стала петь-плясать на улицах, появилось то, что я однажды увидел в Италии, на итальянских улицах, отчасти в Париже. Свободное общение людей, незнакомых между собой, выражение симпатии. Вот когда интернационализм был не лозунгом, а реальностью. Мы вдруг увидели огромное количество людей, думающих иначе, но не враждебных, вот что было самое главное, хотя приехали в основном «левые».

Здесь ходил Петер Шамони, которого я тогда не знал, и снимал фильм о фестивале, довольно скептический. Был один день, когда нас, знающих более или менее иностранный язык, обязали дежурить в Кабинетах советского кино — операторского мастерства, сценарного мастерства: вдруг придут иностранцы, надо рассказать. Всем назначили по полдня дежурства. У нас была девочка, знавшая английский язык, Крылова Наташа, я со своим немецким языком, на втором курсе были «французенки», в общем, расписали, кто и когда дежурит. Мы ненавидели это время. Я точно знаю, что пропустил Цыбульского с его театром короткометражного, если можно так сказать, спектакля. В МГУ был очень хороший Театр миниатюр, и Цыбульский играл, еще не прославившись в «Пепле и алмазе», но уже все знали, что это великий актер. И в это время у меня дежурство. Я сижу. Пустой кабинет, никто, естественно, не приходит, читаю какие-то ненужные мне папки. Открывается дверь, входит длинный немец — я еще не понимаю, что немец — на английском языке спрашивает, может ли навести справку. Я ему по-немецки отвечаю, что, к сожалению, не знаю английского языка. «А, по-немецки еще лучше!» — говорит он, естественно, на немецком. — «Я хочу встретиться с Дзигой Вертовым». Я говорю: «Извините, Дзига Вертов умер в 1954 году». — «Нет, мне сказали, что его скрывают под Москвой на даче». Я говорю: «Слушайте, я вас не буду обманывать! Я писал курсовую про Вертова. Если хотите, я вам покажу некролог». Достая некролог, показываю: действительно, Вертов. Он читал русские буквы, в рамочке. Он говорит: «Ой, извините, меня обманули. Я даю вам подарок — журнал, мы начали выпускать только что в Мюнхене. Я кончил университет, мы создали журнал «Filmkritik». Вручает мне журнал и исчезает.

Приехала Эрика Рунге в связи с фильмом «Венский лес» и говорит, что у нее есть приятель, Ульрих Грегор, который организовал кинотеатр «Арсенал» в Западном Берлине, очень хороший критик, и если мне нужно что-нибудь, я могу просить его через нее, и он придет. Я говорю: «Грегор? Это не тот ли парень, который приезжал в 1957 году?» — потому что я, когда получил этот журнал, «Filmkritik» и посмотрел дома на обратной стороне: там был адрес и написано «Gregor». Она говорит: «Да, он был здесь в 1957 году». Я его описываю. Она говорит: «Да-да-да, высокий, блондинистый, тощий». Значит, это Ульрих Грегор. Я пишу, что мне было бы очень интересно, если можно, какие-нибудь интервью режиссеров на немецком языке. У нас же не было ни учебников, ничего. Я написал ему: Фриц Ланг, Мурнау — самых классиков. Она уезжает в Германию, приезжает через месяц и приносит мне книжечку «История немецкого кино» и книжечку потолще, которая называется «Ежегодник Filmkritik» /«Jahrbuch der Filmkritik» с посвящением Ульриха Грегора. А через два года открывается Московский фестиваль, Ульрих Грегор приезжает как корреспондент журнала «Filmkritik», мы с ним встречаемся как старые знакомые. И вот с 1965 года у нас дружба до сих пор. Наши дети растут параллельно. Приехал он в следующем году со своей женой, Эрикой Грегор, я потом женился, познакомил с моей женой. Потом наши дети, наши дочки... Могу сказать, что Ульрих Грегор стал для меня в каком-то смысле образцом современного просветителя: он делает все ради того, чтобы сблизить враждующие стороны.

” Его считали там слишком «левым». Он сын священника, внук священников, его деды все были в Латвии священниками много столетий.

Его деда сослали в Сибирь за то, что он защищал в 1905 году крестьян. Его отец — органист в церкви. В ГДР его считали чуть не ставленником цду/цсу: слишком религиозен. А те, наоборот, считали, что он слишком «левый», потому что первым показал ретроспективу наших фильмов, первым проводил там показы нашего молодого кино, первым показал фильмы Шукшина и Отара Иоселиани — это просто как пример. В каком-то смысле дух 1957 года остался в нас, эти две недели — они никуда не делись. Ульрих объяснил мне, что вовсе необязательно быть судьей и судить фильмы. Ты не судья, ты не прокурор — ты посредник!

Пойми, что ты должен быть тем, кто соединяет не только разные культуры разных стран, но и зрителя с создателями фильмов, и прошлое с настоящим. Ты посредник и не больше того, не мни себя ни прокурором, ни судьей. Если хотите, для меня это стало в каком-то смысле формулой.

Е.Г.: Прекрасная формула.

Н.К.: Ну все, я на этом хочу завершить.

Фотографии из личного архива Н.И. Клеймана.