



Собеседник Клейман Наум Ихильевич

Ведущий

Голицына Екатерина Андреевна

Дата записи

Беседа записана 19 августа 2015 и опубликована 25 марта 2016.

Введение

В третьей беседе Наум Ихильевич Клейман вспоминает о знакомстве с вдовой Эйзенштейна – Перой Моисеевной Аташевой, которая посвятила свою жизнь разбору и публикации архива мастера. Мы узнаем об атмосфере в ее доме, который больше напоминал руины, чем жилье человека, о подругах вдовы, людях 1920-х, прошедших лагеря, но верящих в возможность справедливости. Киновед рассказывает, как можно помогать классикам и как официальная пропаганда создавала образ Эйзенштейна, что такое пейзаж в кино и музыкальная композиция фильма. Затрагивает рассказчик проблему нереализованности многих талантливых специалистов в СССР, вспоминает о том, как Симонов помог впервые выехать в капстрану, как итальянский критик защищал в Москве фильм Феллини «Восемь с половиной» и привез двухтомник Леонардо да Винчи вдове Эйзенштейна, а книга потом побывала в фильмах Кончаловского, Тарковского и Норштейна.

Наум Ихильевич Клейман: Во ВГИКе произошло, наверное, главное событие моей профессиональной жизни: я попал к вдове Эйзенштейна Пере Моисеевне Аташевой. Для меня это оказалось не просто судьбоносным событием, которое определило всю мою дальнейшую судьбу. В каком-то смысле эта втсреча стала определенным створом для взгляда на историю кино и наше кино в частности и даже, если хотите, на современность. Вдруг возник критерий того уровня, которого наше кино достигало и которого оно должно достигать и дальше, а может быть, когда-нибудь превзойдет. Так или иначе, стало понятно, что в той горной цепи, которая до сих пор была в «ландшафте» нашего кино, Эйзенштейн — одна из самых высоких вершин, по отношению к которой можно соизмерять другие вершины.

Вторая серия «Ивана Грозного»

Естественно, Эйзенштейна я видел до ВГИКа очень мало. Как все, я смотрел «Александра Невского», очень хорошо помню, как мы, еще совсем мальчишками, играли в эти игры: и в рыцарей, и в русские войска. Это, видимо, было в детском саду города Копейска Челябинской области, где в годы войны мы были с папой и мамой. Пожалуй, тогда я и увидел «Александра Невского», потому что я помню двор, в котором мы играли в битву на льду. А во ВГИКе, естественно, посмотрел «Потемкина». Не помню, видел ли я этот фильм до ВГИКа. Боюсь, что нет. Все это было, конечно, интересно, но не более, чем остальные фильмы.

На первом курсе я увлекся Вертовым. Для меня центральной фигурой в нашей истории авангардистского кино был Дзига Вертов, тогда еще неизданный, неосмысленный, неосвоенный. Меня поразили его фильмы и я написал курсовую работу о Вертове. В голову не пришло пойти к его вдове, которая была еще жива, ведь мы обычно работаем по впечатлениям от экрана, иногда от каких-то статей, а пойти на полевые исследования, как говорят историки искусства или археологи, — на это киноведов не хватало. И нам никто не сказал: знаете, вы могли бы пойти к Елизавете Свиловой, взять у нее интервью — расспросить о чем-то. Хорошо бы и самому догадаться, не могу обвинять только наших педагогов, но это было не принято — получать свидетельства из первых рук. Вот вам журналы, вот партийная оценка этих явлений, вот история кино.

А тут вдруг в 1958 году во ВГИК привезли вторую серию «Ивана Грозного». В тот день я лежал с ангиной и высокой температурой в общежитии. Весь ВГИК шумел, когда я, уже выздоровевший, пришел: «Какой фильм! Какая вторая серия, совсем не похожая на первую! Вот это да! Ну, Эйзенштейн дает!» Все были в эйфории. При этом толком-то я ничего не понял, кроме того, что — мне операторы сказали — там Москвин снимает динамическим цветом, что абсолютно невиданно и неслыханно было. Какой там цвет! Фильм был снят с полки благодаря стараниям Михаила Ильича Ромма, который много боролся за то, чтобы фильм «освободили из тюрьмы». «Своим» он показал вообще до ВГИКа, но в прокат фильм еще не выходил. Мне очень хотелось, но непонятно было, где и как его посмотреть. Когда я приехал на каникулы в Кишинев, в августе 1958 года, вдруг вижу: висит реклама, что в кинотеатре «Комсомолец» показывают фильм «Иван Грозный», вторую серию. Я днем — от нечего делать — пошел смотреть фильм и вышел не просто потрясенный — у меня все перевернулось в голове!

Во-первых, сама фигура Эйзенштейна! Я понял, что это не случайно запретили, представил себе человека, который говорит Сталину в глаза то, что не принято было даже думать. Во-вторых, я увидел фильм, который порвал со всеми канонами того, что такое кино: открытый театр, опера с балетными элементами, все искусственно, все таращат глаза, говорят неестественными интонациями, не то стихами, не то прозой. Всё выстроено до миллиметра, клубится свет космический! Я понимал, что это не должно быть слепком с жизни, но было понятно, что это полный разрыв со всем, что принято считать кинематографом.

Тогда ведь только-только кончилось очарование неореализма. 1958 год, позиции неореализма еще теоретически сильны, хотя уже начинается настоящий Феллини, начинается новый Висконти, уже понятно, что времена неореализма 1940-х годов прошли. Мы только что дорвались до правды жизни, только что вернули документальную фактуру, только что Вася Ордынский снял «Человек родился», и все радовались, как Москва похожа на Москву. Только что Марлен Хуциев снял «Заставу Ильича» Нет,

еще «Заставы» не было, пардон, он снял тогда «Весна на Заречной улице», и это было образцом реализма. Сегодня это такой «розовый» фильм, а тогда это был прорыв к документальной фактуре. И вдруг театральное действо, которое производит тем не менее ошеломляющее впечатление.



1959 год

После кинотеатра, я посидел в скверике, купил билет и посмотрел подряд второй сеанс, что бывает очень редко. По приезду в Москву, я пришел на кафедру и спросил, могу ли я написать курсовую работу об «Иване Грозном». В 1957 году в ЦДРИ была первая выставка рисунков Эйзенштейна, и там были эскизы к «Ивану Грозному». Я хотел понять, что Эйзенштейн запланировал, а где его повел талант, потому что Нея Зоркая, наш замечательный критик и властитель киноведческих дум, написала, что Эйзенштейн поневоле сделал кино-обличение: был заказан фильм-восславление, а он взялся делать апологию Сталину, но, как водится, талант преобразил [задачу]. Прямо по Ленину, «Лев Толстой как зеркало русской революции»: хотел проповедовать непротивление, а стал якобы предшественником революции. Было не очень похоже, что Эйзенштейн просто поддался импульсу. И мне стало интересно посмотреть эскизы. Я, конечно, не представлял себе, что Эйзенштейн нарисовал, но было ясно, что надо понять истоки — сколько там замышленного, а сколько пошло само по себе. Мне сказала тогда заведующая Кабинетом советского кино, Гецианова-Авербух, очень милая женщина, всех знавшая и все знавшая в нашем кино: «А почему тебе не сходить к Пере Аташевой?» Я думал, что пойду в архив, где лежит первая половина архива Эйзенштейна — точнее, я еще не знал, что первая, знал, что там архив. А заведущая говорит: «Пойди к вдове. У нее, во-первых, рисунки, и, во-вторых, она тебе все расскажет». Дала телефон, я позвонил Пере Моисеевне, она пригласила на вечер.

Знакомство с Перой Аташевой

Я пришел с оператором, моим другом Эдуардом Тимлиным, мол, если надо, позволит ли она переснять какие-то рисунки для курсовой. Мне уже приходилось не раз рассказывать об этом первом соприкосновении. Мы пришли на Гоголевский бульвар — угол Сивцева Вражка, доходный дом конца XIX — начала XX века, очень солидный. Прошли через арку во двор, увидели развалину: двухэтажный дом, вросший в землю, половина дома вообще разваленная. Чтобы попасть в квартиру, надо было спуститься на несколько ступенек, пройти маленьким коридорчиком мимо лестницы к первой двери — вниз, вверх вокруг всё обшарпанное. Мы позвонили, вошли в квартиру, по потолку и стенам — трещины, под ними маски китайские, остров Бали, библиотека со всеми этими книгами. Бриллиант в грязи, если можно так сказать, но грязь не бытовая, а, что называется, уличная. Я шокирован. Пери Моисеевна сказала: «Вот, приходится жить, не можем добиться другой квартиры». И вдруг оказалось, что перед нами не вдова великого человека. Мы ожидали, что это будет формальное общение, приготовились, купили цветочки мама велела: идешь в чужой дом, возьми цветы. Перед нами был совершенно нормальный, с юмором, как нам показалось, очень пожилой (в то время ей было 58 лет), очень больной человек: у нее был диабет и плохое зрение. Она сразу спросила: «Голодные, наверное?» Мы сказали: «Нет, что вы!» — «Неправда, студенты всегда голодные! Сейчас вам приготовят». У нее была подруга, которая помогла ей накрыть на стол. Мы рассказали, чего хотим. Она стала хохотать, а потом говорит: «Дело в том, что Эйзенштейн, бессознательно делающий обличение, — это все равно что сказать: Пушкин, который постарался написать стихи. Он не старался, он в этом жил». Она рассмеялась: «Знаете что, я не буду вам ничего навязывать, я вам сейчас достану. Вон там папка, пойдите сами».

Там был чулан, где лежали рисунки под клеенкой, потому что сверху, иногда, от соседей протекало, лилось прямо на рукописи и рисунки Эйзенштейна. Конечно, это было чудовищно, и вдова закрывала все это клеенкой. Она сказала: «Достаньте там зеленую папку, и мы с вами посмотрим эти рисуночки». Знаете, тот вечер не просто растопил наши отношения к Эйзенштейну как к монументу. Мы представляем себе классика, человека, который мыслит, задумывает, творит — все на недосягаемой высоте! Мы такие маленькие. Нас воспитывают так, что наши классики нам не собеседники. Во всяком случае, они предки, которых надо почитать. Есть культ предков, который идет с древнейших времен.



А тут вдруг открылась совершенно другая сторона дела: мы поняли, что классики — наши дети, которым надо помогать, надо продлевать их жизнь, надо заботиться о них, что называется, пеленать и выращивать. Потому что, во-первых, без нашего внимания, без нашего глаза, без нашей заботы они будут забыты или искажены. Во-вторых, когда мы увидели, сколько Эйзенштейна еще не издано!

И как раз, Пера Моисеевна, говорила, что они добиваются издания трудов. Вышел первый однотомничек, первая книжка на русском языке, а Эйзенштейн написал вот это, вот это! Горы! Я тогда впервые узнал, что есть книга «Неравнодушная природа», в которой он об «Иване Грозном» пишет. Пера Моисеевна сказала: «Я вам дам прочитать. Только я плохо вижу». Выяснилось, что Пера Моисеевна, которая разбирала его почерк как свой, видит только под определенным углом, с лупой. И с этой лупой она рассматривала буквы. (Показывает) Сначала, это была такая лупа, потом появилась вот такая лупа. Она только так могла разглядеть, что за буквы и какие слова написаны. Мы поняли сразу, что ей в помощь нужны молодые руки и глаза: ей и Эйзенштейну.



Образ Эйзенштейна создан официальной пропагандой в такой обойме: Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко — это мастера соцреализма, ещё до соцреализма подготовившие торжество «Чапаева», это была их главная функция. Естественно, что реальный Эйзенштейн — совершенно другой. Мы узнали еще из анекдотов, которые циркулировали во ВГИКе, что он был озорной, виртуозно пользовался ненормативной лексикой. Он был потрясающе прост и только с начальством конфликтовал.

Но его человеческие качества — совершенно другие, чем те, которые нам подчеркивали: революционный романтизм, рационализм. Вот Довженко — это романтический порыв, а Эйзенштейн — такой «расчисленный немец», который все поставил на теоретическую основу, — и душа-Пудовкин. Вот эти три богатыря у нас. Не очень понятно, кто Алеша Попович (*смеется*), а кто Илья Муромец. Тем не менее, Эйзенштейн был в этом ряду.

Мы увидели женщину, которая о нем говорит с юмором, без всякого подобострастия, но с теплотой и любовью. Она, я думаю, любила его всю жизнь. У них была не очень простая жизнь, тем не менее, она осталась ему верна. И не случайно, он назвал ее soldadera (*исп. – прим.ред.*), своей солдаткой, которая его сопровождала. Кроме того, она нам дала возможность ощутить в Эйзенштейне ребенка, который нуждается в нашей заботе. Я думаю, это относится не только к Эйзенштейну, но и к Пушкину, если хотите, потому что его надо не причесывать гладенько и одевать с бантиком, а внимательно прислушиваться, куда еще растет этот «младенец».



Потому что он с каждой эпохой растет в ту сторону, в какую ему надо, а не нам. Может, нам и надо следовать за ними. Вот такое свойство гениальных личностей. И мы вдруг это, главное, -почувствовал

Я не очень помню, какие рисунки она нам показала, это изгладилось, а интонацию помню очень хорошо. Конечно, я спросил, можем ли мы помочь ей. Она сказала: «Да, конечно. Если будет у вас время — приходите, потому что мы готовим сейчас план». Сначала предполагался двухтомник в дополнение к тому однотомнику. Постепенно это выкристаллизовалось в четырехтомник, потом стал шеститомник.

Начало работы по подготовке издания сочинений Эйзенштейна

Я, конечно, пришел в общежитие «овершенно распахнутый» и весь вечер говорил с друзьями. только о встрече с вдовой Эйзенштейна. В следующий раз мы пришли уже вчетвером, с нами пришел еще Миша Богин и Павел Арсенов — будущие режиссеры с рошалевского курса. Я во ВГИКе дружил очень с ними обоими, а с Пашкой мы в первый год жили в одной комнате. Они пришли не просто познакомиться с Перой Моисеевной, а помочь ей: приводили в порядок рукописи, подбирали, оборачивали их в специальные «обертки», которые мы нарезали из оберточной бумаги, потому что другой — по размеру А5 — не было, чтобы можно было А4 сложить. А4 — это чтобы все лежало в каком-то порядке. Пера Моисеевна после смерти Эйзенштейна сдала в архив только то, что было издано. Она поняла, что там это будет лежать мертвым грузом и взяла на себя труд перепечатывать, расшифровывать, комментировать и готовить к печати. А по мере издания — сдавать в архив — первая опись там. Ей нужно было этим всем заниматься на свою жалкую пенсию, очень маленькую.

Мы приходили сначала раз в неделю, а потом, иногда, два раза в неделю, и стали понимать, что у нас

появился не просто дом — она стала для всех нас как бы второй матерью. Кроме того, совершенно другие категории вошли в наше сознание. Пера Аташева была человеком 1920-х годов, пережившим эпоху освобождения, которая «рифмовалась» с нашей эпохой. Это очень важно понять.



Я думаю, есть «дети надежды». В 1920-е годы у них была надежда что наконец пришла справедливость на российскую землю. И они так и жили всю жизнь. При всех тех несправедливостях, которые потом воспоследовали, они знали, что есть категория справедливости, с которой можно соотносить всё происходящее.

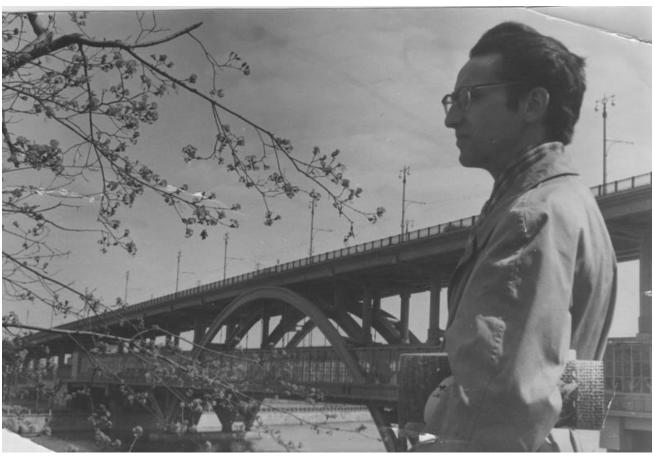
Кто погиб — тот погиб, кто остался — понимая трагизм ситуации, надеялся на возвращение того состояния. В каком-то смысле мы, пережившие XX съезд, были такими же детьми надежды. Мы хлебнули этого, потом, во время путча — сегодня годовщина этого путча — люди, пережившие освобождение от угрозы, которую нес путч, несмотря на все, что случилось потом, так и живут в надежде: это же должно кончиться, ведь есть моменты свободы и человеческого достоинства. Я думаю, для нас это было чрезвычайно важно: встретить этих людей и их категории, их отношение к жизни. Я там встретил несколько вдов, которые вернулись из лагерей. Вернулась после восемнадцати лет каторги и ссылки Ольга Викторовна Третьякова — вдова Сергея Михайловича Третьякова, соратника Эйзенштейна, его драматурга, она постоянно приходила к Пере Моисеевне, как и дочка Третьякова, Татьяна Сергеевна, которая жила в Москве все это время: она спаслась, будучи замужем, с другой фамилией. Вега Датовна Линде — вдова нашего посла в Дании, расстрелянного в 1937 году — провела в Сибири восемнадцать лет, вместе с Евгенией Гинзбург, кстати. Они сохранили абсолютный оптимизм в правильном смысле слова. Это не значит, что они лучились радостью жизни. Нет, они именно радовались жизни, которую им сохранила судьба.

Они были безумно любопытны. Ольга Викторовна Третьякова говорила: «Как это вы не были в "Современнике"? Вчера была премьера — вы не пробились? Мы бы пошли на прорыв! Вышла новая повесть в "Новом мире". Как это вы еще не читали? Да уже неделя прошла!» Вот такие люди. У них не было никакого уныния. Они выжили там, потому что не было уныния.

Этот ветер надежды, который дул в 1920-е годы, после революции, он их просто наполнял, и они продолжали плыть дальше и доплыли до нового времени. Эти женщины стали моральным уроком, если хотите, я не говорю сейчас о том, что они рассказывали и о 1920-х годах.

Ольга Викторовна говорит: «Володя мне испортил однажды…» Для нее «Володя» — это Маяковский, она была секретарем ЛЕФа. Вот он ей испортил однажды какую-то стенограмму, она, бедняга, должна потом была вспоминать… Когда при тебе Маяковского называют Володей, у тебя отношение к Маяковскому меняется, это уже не монумент, который стоит на площади своего имени.

Я вспоминаю атмосферу в этом доме. Приходили люди самого разного, я бы сказал, социального статуса. С одной стороны — вернувшиеся из ссылки. С другой — была очень благополучная одноклассница Перы Моисеевны, Тата ее звали, не помню фамилию, которая занималась благоустройством в Москве, она была мастером «зеленой архитектуры». Клумбы в Москве, палисадники — вот это она делала. Эта Тата представляла благополучную партийную бюрократию, которая в то время начала набирать новые силы. Это была уже не та придавленная Сталиным, боящаяся за любой излишек, а новая хрущевская бюрократия, которая потом, победив Хрущева, расцвела при Брежневе и дала импульс нынешним коррупционерам. Они поняли блага жизни, поняли, что такое не только партийный аскетизм, но и привилегии власти. Это было смешно в доме, где на пенсию одной Перы Моисеевны кормилась целая орава. Конечно, все приносили с собой, что могли, тем не менее, Пера Моисеевна держала открытый дом: все, что у нее было, она ставила на стол. И вдруг приходила эта милая Тата. Она хорошая женщина была, но с совершенно другими критериями.



Перед открытием метромоста, 1959

Вдруг, я увидел, что наш кинематограф так же расслаивается на глянцевый — тогда еще не глянцевый, а полуглянцевый, немножко матовый, — тем не менее уже начинался кинематограф, который вполне устраивал всех приходивших в это время к власти. Уже не лакированный 1940-х годов, но концы с концами сведены. И на тех, кто начал прорываться в другие сферы. Я увидел это разделение не со стороны моего поколения, а со стороны этих людей, которые, обсуждая новые фильмы, вдруг предъявляли им такой счет, который мы предъявить не могли. Я очень хорошо помню обсуждение фильма «Дом, в котором я живу» — наших тогдашних кумиров, Сегеля и Кулиджанова, хороших, милых людей, фильм нам очень понравился: И вдруг они начали предъявлять счет к тому, что такое была Москва предвоенная и военная: «Слушайте, это, конечно, можно выкадровывать так, чтобы оставить за пределами кадра...» Я говорю: «Да им не дали включить...» — «А не дали, так и не берись, не говори, что у тебя реалистическое произведение! Он же на это претендует своим стилем!» И ты начинаешь понимать, что поверхность этого стиля, правдоподобие внутри кадра, не означает еще реалистического образа действительности. То есть это была очень хорошая школа.

Выбор темы курсовой и дипломной работы

Я уж не говорю о том, что нам стало открываться в самом Эйзенштейне после «супермонтажной» концепции 1920-х годов со всеми его экстремистскими загибами и молодым задором, со всеми конструктивистскими слоганами того времени, которые он употреблял, наполовину играючи, наполовину по моде своего времени. Мы увидели совершенно другого Эйзенштейна, который говорит о полифонии Баха, о фресковой живописи Рублева или Джотто, о том, что такое музыкальная композиция фильма или что такое пейзаж в кино, и почему это музыка, кинематограф и пейзаж. Я начал читать

«Неравнодушную природу» и понял: это то, что мне интересно, у меня был в это время кризис второго курса, когда я начал понимать, что ВГИК мне не дает, и я не изучаю то, что хотел бы. А тут мне именно это пришло. Нужно сказать, что расхождение между программами, которые Эйзенштейн писал для ВГИКа в 1930-е годы, и реальностью, которая была в 1950-е годы, было очевидно. Мы не могли изменить программу преподавания во ВГИКе, но могли дополнить ее хотя бы тем, что читали за пределами программы.



Я сказал тогда на кафедре, что хотел бы писать диплом по Эйзенштейну — это после года работы с Перой Моисеевной. Тема: «Теория полифонического кинематографа Эйзенштейна». Мне сказали: «При чем тут музыка?»

Я говорю: «Это не про музыку, это про кино». — «Полифония — это музыка». Я говорю: «Полифония бывает не только музыкальная, она бывает аудиовизуальная» Тогда не было слова «аудиовизуальная», это уже современный перевод; тогда говорили «звукозрительная полифония Эйзенштейна». Они не хотели сначала: «Этого мы не изучаем...» Мне уже поставили тройку по операторскому мастерству, потому что я написал анализ мексиканского материала Эйзенштейна — это был 1958 год, — привезенного Джей Лейдой впервые на российскую землю. Он показал во ВГИКе свой учебный фильм по Мексике Эйзенштейна. Мы совершенно обалдели от этого всего. И я написал курсовую работу. А мне сказали: «Тройка, потому что мы вам об этом не говорили». Раз педагог об этом не говорил — значит, не по курсу. Мне, слава богу, помогла наша преподавательница Валентина Сергеевна Колодяжная, которая сказала: «Знаете что, приходите на кафедру и изложите нам то, что мы не читали. Вам-то хорошо, вы пришли к Аташевой и прочитали у нее. А мы этого не читали. Может, вы что-то такое прочитали, что имеет смысл». Я пришел на кафедру, пересказывал еще не изданную «Неравнодушную» и получил благословение это уже четвертый курс был — для дальнейшей работы. Должен сказать, это была очень важная акция кафедры. Они могли формально запретить. Но в каждом человеке, даже уже смирившемся, в конформисте, живет юноша, который хотел настоящего. И всегда надо рассчитывать на то, что этот юноша не умер окончательно, а дремлет где-то в глубине.

Я видел на лицах наших профессоров, то что им самим безумно хотелось бы это прочитать. Слава богу, это было издано в третьем томе и потом вошло в программу. Но в тот момент передо мной сидел наш бывший ректор или наш мастер Николай Алексеевич Лебедев, человек довольно прямолинейный, РАППовец, до этого был АРКовец, который окончил Институт красной профессуры, преподавал там. Мы знали про него шутку Эйзенштейна. Он говорил, что Лебедев похож на пыльную вокзальную пальму: вещь красивая, но бесполезная. Это типично эйзенштейновский укус. Но Лебедев был очень красив: строен, с седыми волосами, действительно похожий на вокзальную пальму. При этом он хотел как лучше: придумал слово «киноведение», это он ввел его в русский язык, пытался создать школу киноведения. Какая бы она ни была, он — первый. Лебедев взял наш курс уже как киноведческий, а не сценарноредакторский, как было раньше, там нашей целью было только редактировать, то есть проводить линию партии в сценарном деле. И он помнил свою восторженную рецензию о «Потемкине», первые годы работы с Эйзенштейном — до того как они разошлись в 1930-е, в 1920-е они были все-таки на одной стороне баррикад. Я видел, как зажегся у него глаз, было понятно, что никуда это не ушло.

Когда я сдавал ему диплом, он уже боялся — это был 1961 год. «Оттепель» шла вот такими зигзагами — непонятно, что будет. У меня тогда были смешные интермедии между главами написаны. Одна интермедия о Бахе, другая о том, что такое полифония. Интермедия о Рублеве, о том, каким образом полифония в живописи может проявиться. Потом — «Доктор Фаустус» Томаса Манна и трагедия полифонического сознания. Томас Манн, как раз в эйзенштейновские времена, параллельно с ним пишет роман «Доктор Фаустус».

Во вступлении я как раз писал о диалектике в античном смысле слова, о диалоге. Причем другой наш педагог, Михаил Степанович Григорьев, профессор-филолог, начинавший с Брюсовым, символист,

прочитал тему моего диплома, подошел ко мне и тихо сказал: «Вы такую книжку Бахтина "Проблемы поэтики Достоевского", наверное, не знаете?» Я говорю: «Нет, не знаю». — «Он про полифонию Достоевского пишет. Я вам дам эту книжку... Дайте слово, что вы ее вернете, не потеряете». И я в 1961 году прочитал Бахтина, которого вообще никто не упоминал в это время.

Когда я пришел к диалектике в античном смысле как диалоге двух противоречивых точек зрения, мне вдруг профессор красной профессуры Лебедев говорит: «Ну зачем вы это говорите? Я понимаю, что диалектика — в исторических процессах, в мироздании, в крупных вещах. Но в камне какая диалектика?» Я говорю: «Все-таки фильм — не камень». Он говорит: «Я говорю о размерах. Ну какая диалектика! Не будем такие категории употреблять». Поверьте, это прямая цитата моего научного руководителя. Что делать в таких случаях? Я говорю: «Вы, наверное, говорите о марксистско-ленинской диалектике, а я говорю о диалектике в античном смысле слова, как ее понимали греческие философы». Он, глядя на меня: «Это надо оговорить!» И я оговорил. Тем не менее на последнем этапе он сказал: все интермедии убрать, оставить только главные: первую, вторую, третью главы. Но это я к тому говорю, что разрыв между тем, что лежало у нас в архиве, было понято еще в 1930-е, 1940-е годы и не было издано, и тем, что нам преподавали, огромен. И вы можете себе представить ВГИКовца, который вдруг набрел на эту в прямом смысле слова золотую россыпь, на алмазную жилу.

Вторая жизнь Эйзенштейна

Кроме всего прочего, надо еще учесть такую странность: в это время началась вторая жизнь Эйзенштейна. Это случайно получилось, что я совпал. Видит бог, я не знал о том, что в Брюсселе, где впервые показали вторую серию «Ивана Грозного», критики выбрали «Потемкина» лучшим из двенадцати фильмов всех времен. И все опять заговорили: «Эйзенштейн, Эйзенштейн!» Это очень помогло утвердить тему «Ивана Грозного» во ВГИКе и дало новый импульс к переводам и к изданиям его книг. Пресса зашумела — это помогло Пере Моисеевне пробить сначала двухтомник, потом четырехтомник, потом шеститомник, вокруг Юткевича организовалась редколлегия. Юткевич, надо отдать ему должное, был тонким и точным политиком, он все сразу понял. Но он был другом Эйзенштейна и его сокурсником по Мейерхольду, человеком, который в сложные времена, в 1948 году, сделал первый фильм об Эйзенштейне — анонимно, не поставив свое имя, потому что оно тоже было космополитичным. Тем не менее, они с Перой Моисеевной сделали фильм «Памяти Эйзенштейна», двадцатиминутный, что в 1948 году было почти непредставимо! Юткевич был человеком интеллигентным, образованным, понимавшим.



С рукописями Эйзенштейна в доме П.М. Аташевой на Гоголевском бульваре, 1959–1960 гг.

Да, забыл сказать еще одну вещь. Кроме нас, ВГИКовцев, этой группы, которая приходила, у Перы Моисеевны был один молодой помощник, Леонид Константинович Козлов, филолог, который окончил МГУ и заинтересовался параллелями между Маяковским и Эйзенштейном — решил написать работу о Маяковском и Эйзенштейне «Кино и поэзия». Мы познакомились с Леонидом Константиновичем, поняли разницу между академическим, университетским образованием и нашим, ВГИКовским. Понятно, что это был принципиально иной уровень знания, систематики, умения писать, выражать свою мысль. Леня Козлов обладал теоретическим складом ума и был типичный комментатор. У него была фантастическая память, он помнил, на какой странице что написано, где какой пример. У нас произошло соприкосновение с новой группой филологов, которая в это время как бы пошла двумя путями: с одной стороны — Палиевский, Кожинов и все прочие, которые были на примете у ЦК и обосновывали партийную линию. А с другой — новая критика: Зоркая, Туровская, Ханютин, все те, к которым Леня Козлов примыкал, они были в Институте истории искусств и фактически вырабатывали новые критерии для нового кино. Тут мы соприкасаемся не просто со статьями в газетах, в "Литературке«,за которой мы тогда стояли в очереди, чтобы купить ради новой рецензии Майи Туровской, а с человеком, который прямо причастен к этой группировке. Для нас это было очень важно. И опять Эйзенштейн не воспринимался как явление прошлого, это было что-то, что принадлежит «оттепельному» времени.

Мы с Леней Козловым были представлены Юткевичу, потом редколлегии. Нас не ввели в редколлегию, но ввели в издательский коллектив, чтобы мы и другие наши киноведы комментировали. Дальше произошла еще одна поразительная вещь с этой второй жизнью Эйзенштейна. Лев Владимирович Кулешов, который был всего на год младше Эйзенштейна, отчитал свой курс режиссуры, что полагалось

знать киноведам, прочитал нам кусочек из своей книги. Тогда еще не было таких средостений между факультетами, я дружил с его учениками. В январе 1958 года была конференция, до того как я попал к Пере Моисеевне. Почему-то я должен был готовить доклад о «Потемкине», еще не занимаясь им. Кулешов говорит: «Ребята, давайте организуем эйзенштейновский кружок. По курсу у меня нет этого, я не могу вам рассказывать о наших поисках и экспериментах. Но мы можем делать это вечером». То есть появились факультативы, говоря институтским языком.

Ольга Игоревна Ильинская, наш преподаватель иностранной литературы, сделала факультатив по литературе XX века, с листа переводила нам с французского Ионеско, и мы узнали, кто такие Ионеско, Беккет, Джойс и так далее, потому что курс литературы кончался на Роже Мартен дю Гаре, после него никого не было. И так же Кулешов начал вдруг рассказывать не только об Эйзенштейне, потрясающе интересно и совершенно не формально, — о себе, о своей мастерской, о том, что они искали, как смотрели тогдашнее кино. У нас раз в неделю образовался эйзенштейновский кружок под эгидой Кулешова, который отчасти был учителем Эйзенштейна, а не только соратником. То есть одно с другим сомкнулось в силу того, что мне с киноведами было немножко скучновато. Грех говорить, были всегда хорошие ребята, талантливые, но почему-то — может, потому, что гораздо более творческая атмосфера была на других факультетах, — киноведческий факультет был немножко загончиком.

История с распределением

Соне я знал сценаристов, благодаря Гене Шпаликову, ребятам с курса Кулешова и Рошаля: Пашке Арсенову, Эмилю Лотяну, Мише Богину, я вошел в контекст других факультетов — режиссерского и операторского, потому что жил на этаже операторов. Я об этом рассказывал. Мне повезло в этом плане, потому что ребята искали точку опоры, им надо было от чего-то оттолкнуться. Никто не хотел имитировать 1920-е годы, но все поняли, что повествовательный псевдопсихологический кинематограф наших тогдашних «богов» типа Герасимова, который претендовал на то, что он через актера, через психологию открывает что-то, по меньшей мере, недостаточен. А тут еще били молодых. А как можно выразить солидарность? Я попросился к Алову и Наумову на практику. Нам полагалось сидеть на студии на так называемом «самотеке» и отбраковывать, писать ответы людям, которые присылали сценарии вне заказа. А я сказал, что мне хочется посмотреть, как снимается кино. Я попросился в ассистенты именно к Алову и Наумову, которых «били» из-за «Павла Корчагина».

Е.Г.: Вы немножко рассказывали.

Н.К.: Я почему про это сейчас вспоминаю, потому что это не противостояло занятиям историей. Эйзенштейн мгновенно влился в эту линию. Я защитил диплом по Эйзенштейну. Сначала предполагалось, что я останусь во ВГИКе в аспирантуре, потом получилось так, что для меня не было места в аспирантуре. И на меня прислали заявку из «Госфильмофонда». Мне вдруг говорят: «Нет, вы поедете в Казань на хронику редактором». Во-первых, в это время мы готовили второй том Эйзенштейна, я должен был подготовить рукописи и комментарии. Я себе не представлял, что буду делать на хронике, у меня здесь была жизнь. Я дошел до замминистра культуры, его фамилия была Кузнецов, который, глядя на заявку из «Госфильмофонда» и предписание отправиться в Казань, сказал:



«А что это вы хотите, что вам Эйзенштейн-то?» Я говорю: «Да я теоретик...» — «Ха, теории нас будут учить! Ты сначала горя хлебни, а потом теории нас учи!»

Это был последний удар. Я приехал в Казань, как мне велено было, предъявил предписание и сказал, что, честно говоря, меня ждут в «Госфильмофонде». «Я вам очень нужен?» Они сказали: «Нет, если вы не знаете татарского языка. Нам нужен человек, который знает татарский язык. Вы сможете его выучить, татарский язык?» Я сказал: «Не уверен». — «А у нас нет жилплощади для вас. Значит, вам придется из зарплаты

снимать комнату». Они были счастливы, что я от них ушел, потому что у них были какие-то свои кандидаты из университета, филологи. Я приехал в Москву, сказал: «От меня отказалась Казань, у них нет того-то и того-то. И я не знаю языка». — «Хорошо, тогда в Молдавию».

Я прилетел в Молдавию. Мама была счастлива, что я отправился в Молдавию. Я пришел к Мурсе, тогдашнему директору студии, и сказал: «Леонид Григорьевич, у меня есть приглашение в "Госфильмофонд". Напишите мне, пожалуйста, отказ». После четвертого курса я был у них на практике, и они, вообще-то, хотели меня. Они знали, во-первых, мне есть где жить, и, во-вторых, им нужен был ктонибудь из молодых редакторов, чтобы брал на себя технические обязанности. Я ему говорю: «Но меня "Госфильмофонд" ждет. И вот Эйзенштейн...» И так далее. Он глянул на меня и сказал: «Ну, если вам так лучше... — Потом спросил: — Что мама говорит и папа?» Я говорю: «Они, конечно, хотели бы, чтобы я был здесь». — «И я хочу!» Я говорю: «Поймите меня». — «Хорошо, если тебе лучше, я подпишу отказ. А как, чем мне мотивировать?» Я говорю: «Я не знаю молдавского языка. Меня татары отправили обратно из-за татарского». Он на меня глянул: «Молдавский хорошо бы выучить. Ты здесь родился?» Я говорю: «Да». — «Ну ладно». И подписал отказ. С этим-то я и пришел в Москве к этому начальнику: «Я выполнил указания, теперь у меня здесь есть заявка». — «Ладно, что-нибудь другое подберу». Было ясно, что он не хочет, чтобы я в «Госфильмофонд» шел из принципа. Выхожу — на мне лица не было. Бывают такие судьбоносные встречи: прямо на улице сталкиваюсь лицом к лицу с Ренитой Григорьевой. Я рассказывал, как мы с Васей Шукшиным ездили в Сибирь. Ренита Григорьева была там со своим фильмом «Венский лес», и мы помогали ей делать этот фильм. Она говорит: «Что с тобой случилось?» И я ей простодушно рассказываю, что произошло. «Ну-ка, поехали немедленно!» Она шла к кому-то в Минкульте, это было еще на улице Жданова, нынешней Варварке. И тут же меня везет к матери, которая председательствовала — тогда это был еще ВОКС, потом ССОД, Союз советских обществ дружбы с зарубежными странами. Ренита говорит: «Перескажи матери». Я говорю: «Нина Васильевна, вот такая история». Мне и в голову не могло прийти просить, чтобы она вмешалась. Но Рениту почему-то взбаламутила эта фраза, а я пересказал ей — «горя хлебните». Ренита знала про ссылку в Сибирь. Ренита все это выпаливает матери. В 1961 году это было. И Нина Васильевна, глядя на меня, берет трубку... В первый раз я увидел, как это делается. Должен вам сказать, она спасла меня. Она позвонила в Министерство культуры, сказала: «Соедините меня с Кузнецовым...», не помню как его звали. Она по справочнику нашла телефон секретарши, и буквально были такие слова: «Ты кому горя желаешь? Ты понимаешь, что человек свое детство в Сибири провел ни за что ни про что, а ты такие вещи говоришь! Я теперь понимаю! Ты ведь, наверное, захочешь куда-нибудь поехать?» — а она была ключевой фигурой культурных обменов.

«Госфильмофонд»

На следующий день я получил распределение в «Госфильмофонд». Знаете, это смешно. Я не рассказывал эту историю, только сейчас сообразил, что оказался «позвоночником». Я поступил во ВГИК без всяких звонков, безо всего, но в «Госфильмофонд»-то я попал по звонку. Не встреться я с Ренитой, загремел бы еще куда-нибудь. Это Грошев, с которым у нас были такие отношения. С самого начала он прекрасно понимал, что я с ним никогда не буду на одной позиции. Так или иначе, это странное, может быть, мистическое совпадение — наша встреча с Ренитой и звонок Нины Васильевны, они сыграли роль в том, что я оказался в «Госфильмофонде», где в это время была, наверное, самая интересная молодежь нашего поколения, потому что туда пришел Витя Демин.

Те, кто пришел в 1940-е годы, в это время как раз всей группой ушли, кто в журнал, кто в институт научный. И пришло новое поколение, поколение моих сверстников. И Витя Демин, который был, наверное, самым талантливым критиком из нас: так, как он писал, никто из нас писать не умел. Он загорелся идеей создать госфильмофондовскую, или белостолбовскую школу киноведения, которую он мыслил в виде серии книг, что мы должны были на вольном воздухе и вдали от суеты написать. Не так много книг вышло, хотя он сам написал парочку, и Мирон Черненко, который стал его близким другом, написал. Валя Михалкович написал, Дмитриев Владимир. Это все вышло, эти книжки, но он стал главным редактором «Советского

экрана», был научным редактором издательства «Искусство» и помог издать много хороших книг. И первая книжка — о Феллини, которого он обожал, и все сделал для того, чтобы Феллини реабилитировали. Самое удивительное, что эта белостолбовская школа начала многое из того, что потом развилось, например, кинотекстологию, восстановление старых фильмов. Мне дали восстановить фильм Эйзенштейна, я тогда занялся как раз «Потемкиным», потом «Генеральной линией», потом «Октябрем». Там уже сидела Вера Дмитриевна Ханжонкова. И снова прошло смыкание времен. Бабушка Ханжонкова, вдова того самого Ханжонкова, гораздо более молодая, чем он, которая фактически была работницей, помогавшей ему и его жене, покойной к тому времени, вышла, что называется, на поверхность. Она была сначала монтажницей в фирме Пате, и каким-то образом ее заметили, она стала помогать Ханжонковым. По-моему, она была с ними в эмиграции тоже. Потом умерла жена Ханжонкова, и она стала супругой и заботилась о старом Ханжонкове, как могла, сохраняла потом его память. Она не принадлежала к высокому обществу, была, по-моему, поповной — удивительным осколком раннего русского кинематографа со всеми наивностями и со всем очарованием этого периода, такое детство кино. Бабушка Ханжонкова стала нашим, что называется, оберегом. Здесь вы видите фотографию с ней: Витя Демин и бабушка Хонжонкова, на каком-то сборище.



Наум Клейман с журналисткой Галей Истоминой. Кемерово, 1963

Мы собирались постоянно, каждый вечер гуляли от нашего общежития до «бетонки» и обратно и обсуждали, что сегодня видели. Мы смогли пробить тогда то, что сотрудники отечественного отдела имели право смотреть зарубежные фильмы — прежде это было запрещено. Витя Демин все время разыгрывал всех, он человек был с необыкновенным чувством юмора. Из-за того, что проездил два месяца, получив распределение и право на отпуск — в конце августа уехал в Кишинев на отдых. Приезжаю в середине сентября 1961 года в «Иллюзион» и выясняю, что меня избрали комсоргом. Как? Вопервых, в мое отсутствие: «Как вы могли?» — «Витя Демин сказал, что ты общественник». Какой

общественник?! Тем не менее, они сделали такую штуку — заочно меня избрали, чего никогда не было. Что было делать? Мы добились клубного помещения для всех... Мы застали «Госфильмофонд» во вражде научных отделов и рабочего коллектива, там была классовая неприязнь друг к другу, и мы поставили задачу: подружить молодежь двух «крыльев» «Госфильмофонда». И, что удивительно — это удалось. Мы стали выпускать газету, которая называлась «Голос Госфильмофонда»... Я уже не помню, как она называлась, в общем, это была стенная газета, где мы делали интервью с нашими рабочими опытного производства. Постановлением комсомольской организации добились того, что наш директор поехал в Моссовет и добился кинотеатра, который и стал «Иллюзионом». Потом, когда я понял, что не могу ездить на все эти райкомовские совещания и прочее, я попросил: «Ради бога, переизберите меня!» Нашли хорошего парня в опытном производстве, и он стал комсоргом. Но за этот год мы успели пробить довольно многое. И эта, с одной стороны, текстологическая работа в «Госфильмофонде», когда кинотекстология как наука еще не существовала, а только у нас, в мире, были первые шаги. Восстановление немых фильмов было еще утопией. С другой стороны, вечерами я мотался в Москву, приходил к Пере Моисеевне, уезжал последней электричкой. Потом, когда уже дали квартиру...

Е.Г.: Когда ее дали?

H.К.: В 1962 году. Это отдельная история, как чудом пять лауреатов Ленинской премии написали... Слушайте, я разболтался...

Е.Г.: Хорошо, хорошо.

История создания Научно-мемориального кабинета Эйзенштейна

Н.К.: Там [на старой квартире] лилась вода. Один раз мы думали, все затопит. Ребята наши, Валера Квас и Эдик Тимлин, отсняли эти страшные трещины, приложили к заявлению пяти лауреатов Ленинской премии: Уланова, Рихтер, Штраух, Юткевич, Шостакович, написали в Моссовет, что вдова Эйзенштейна живет в чудовищных условиях. И ей дали эту квартиру. В 1962 году она переехала с Гоголевского бульвара. Тот дом снесли немедленно, потому что комиссия пришла в ужас от того, что люди живут в аварийном доме. Эту не хотели давать, потому что одному человеку полагалась одна комната. И когда она сказала: «У меня эйзенштейновская библиотека», — ей ответили: «А вы сдайте ее — и замечательно!» Но Пера сказала нет, она никуда сдавать не будет, и желательно было бы остаться в районе, где все ее друзья. В общем, дали вот эту.

Я приезжал из «Госфильмофонда», ребята, которые работали уже на студиях — и Миша Богин, и Паша Арсенов, добивались своих первых постановок, приезжали иногда днем, иногда вечером. Мы готовили шеститомник, к этому времени его уже «пробили». Я могу назвать эти годы, наверное, самыми счастливыми, потому что ощущение единства времен, оно не теоретическое и не только историческое.



Психологи говорят, что очень многие дети сейчас вырастают невротиками и неуправляемыми просто потому, что нет дедушек и бабушек, или живут только у дедушек и бабушек, и нет родителей.

В семье в доме должно быть, по меньшей мере, три поколения: бабушки, родители и дети. Тогда проще психологически старикам, проще детям... Чисто психологически — должна быть эта связь времен. Имя прадедушки и прабабушки — уже очень многое значит. Мне безумно жалко, что у нас генеалогия столь долгие годы была в загоне, человек должен знать свой род в самом точном смысле слова, должен знать свою причастность к определенной линии, что было до него, что должно быть после него, и должен передать эстафету. Без этого не бывает государства. Это действительно ячейка общества и государства. И когда Пушкин говорит про любовь к отеческим гробам, я очень хорошо понимаю, что это такое — два дивных чувства, действительно.



И то, что Пера Моисеевна для нас создала — это связь времен, она завязала «оттепель» на 1920-е годы.

И показала, что можно пройти сквозь все испытания. Эти 1930-е—1940-е, которые так иногда звучали в рассказах, нам казались страшными. При моем сибирском опыте, не очень страшном, в общем-то: не было опасности для жизни, была психологическая травма, не более. А тут люди, которые прошли через лагеря, у которых погибли мужья... Для нас это было не просто поучительно. Мы не говорили громких слов, но было понятно, что мы обязаны доделать то, что они не успели.

Пера Моисеевна умерла в 1965 году, совершенно неожиданно для нас всех, потому что ей было шестьдесят пять всего, она в 1900 году родилась. У нее оказалась язва аорты. Ее лечили от диабета, не очень внимательно смотря на то, что происходит с сосудами. И язва аорты мгновенно ее выбила. И тогда возник вопрос, что с этим будет. Мы, естественно, все, до последней бумажки, последнего рисунка отдали в РГАЛИ. Мы не знали, что будет с квартирой, как только она умерла, приехал очередник. Мы не успели еще похоронить Перу Моисеевну, уже позвонили: освобождайте квартиру через полгода, когда кончится срок подачи заявлений от наследников. А она все завещала государству для создания музея Эйзенштейна.



Для государства в это время Эйзенштейн не был никакой классик, хотя, повторяю, официально, идеологически: Эйзенштейн — Пудовкин — Довженко.

Но чтобы сделать музей Эйзенштейна... Я говорил об этом, нет? На Потылихе, когда стоял еще дом, никто не подозревал, что его снесут, в 1948 году она написала письмо Ворошилову, что готова все, что унаследовала, передать государству, если там будет организован Музей-квартира Эйзенштейна. Ворошилов был председателем [Президиума] Верховного Совета, и только ему полагалось писать. Она получила ответ, что Эйзенштейн не та фигура, каким делают музеи. Тогда она перевезла все с Потылихи, вынуждена была, потому что квартира трехкомнатная, даже четырехкомнатная фактически — там еще была комната домработницы. Естественно, что ее отобрали для главного бухгалтера «Мосфильма», и она все перевезла в этот жуткий дом на Гоголевском бульваре, где жили ее родители, раздав и выбросив все, что было ее, ради того чтобы максимально. поместить все эйзенштейновское. А потом надо было втискивать все сюда. Естественно, мы все это передали... Сразу после ее смерти из РГАЛИ приехали и все забрали, потом запечатали на полгода. И за это время удалось добиться, чтобы Моссовет это передал Союзу кинематографистов для сохранения наследия Эйзенштейна. Удалось это сделать, потому что у союза был так называемый лимит. Что это значит? Союз вносил в кассу Моссовета деньги для кинематографистов, которым надо было улучшить жилищные условия, или для тех, кто приезжал из провинции, сделал карьеру, снял партийно-важный фильм, переехал из города Алма-Ата в город Москву. Там было 400 квадратных метров лимита в запасе у союза, и 38 квадратных метров, которые были в этом помещении, вычли из лимита и передали союзу для создания, как тогда называли, Научно-мемориального кабинета, потому что здесь Эйзенштейн не жил, назвать музеем-квартирой нельзя. Я в то время еще был холост, у меня не было жилплощади, и в Столбах у меня была комната. Я единственный, кто мог перейти на работу в этот Научно-мемориальный кабинет, потому что Леня Козлов работал в институте, у него было все устроено, и так далее. Юткевич предложил мою кандидатуру в хранители. Тогда даже не было заведующего.



Я был все на свете: научный сотрудник, хранитель, уборщица, машинистка, текстолог — в общем, все функции в одном лице.

Я бегал полгода с бумагами в Моссовет, чтобы оформить квартиру, потом начал работать научный кабинет. Мы должны были закончить шеститомник, который застрял на середине: 3 тома вышло в 1964 году. Мы работали с Пери Моисеевной над четвертым томом — «Режиссурой», неизданной. Из-за всех этих перипетий она застряла и вышла только в 1968 году. Я продолжил работу над «Режиссурой», и сюда потянулись люди. Вторая жизнь Эйзенштейна сказалась в том, что по мере выхода томов аудитория Эйзенштейна расширялась не только в киношном кругу, но появились филологи, психологи, социологи, эстетики, которые стали читать и обнаруживать там, что им важно. То есть это стало институцией, научной и консультативной. Люди здесь читали книги и делали выписки. Здесь стал как бы центр изучения не только Эйзенштейна, но истории и теории кино, параллельный ВГИКу и Институту киноискусства. С Мариэттой Чудаковой мы провели здесь сессию памяти Тынянова, с Комой Ивановым по поводу Андрея Белого и по поводу структурализма, Эйзенштейн как родоначальник структурализма в кино. Стали появляться иностранцы. Больше того, стали появляться выставки Эйзенштейна. Страны начали запрашивать рисунки. Меня, когда я был в «Госфильмофонде», не выпускали даже в Болгарию, которая вообще была самой легкой страной, — и в ГДР, и в Польшу. Я закончил «Бежин луг» его мы начинали еще при жизни Перы Моисеевны в «Госфильмофонде», а закончили в 1967 году. Он был показан на фестивале, «заофициален». Мы по срезочкам восстановили и реабилитировали уничтоженный фильм, и знаете, что поразительно?

Как Симонов поручился за незнакомого ему человека

Видимо, тот же механизм юношеского романтизма работал и в Константине Михайловиче Симонове, когда он, не зная меня — он меня вообще не видел, но ему понравилась история воскрешения фильма, — дал за меня честное слово выездной комиссии ЦК: меня пригласили на фестиваль в Оберхаузен. «Ну как можно! Он не проверен на соцстранах, а его сразу в капстрану выпускать!» Но Симонов дал слово, и Юткевич поддержал мой выезд. И тут еще смешная вещь помогла: то, что «Совэкспортфильм» не выполнил план по валюте. Есть план, по которому нужно столько-то валюты привезти, а в 1967 году что-то не очень шло, и все потому, что фильмы, которые могли быть [востребованы], были запрещены: «Рублев» лежал на полке, «Застава Ильича» была запрещена к экспорту. А тут Эйзенштейн, который тут же запросили разные страны. А участие в фестивале немедленно повышает цену на фильм. Три фактора совпали. Меня пригласили в Госкино, спросили: как вы относитесь к тому, чтобы съездить в ФРГ на фестиваль. Я вытаращил глаза. Это конец 1967 года. Фильм был показан на Московском фестивале, на закрытом просмотре. Куча народу посмотрела, откуда и пошли заявки. Я говорю: «А я в Болгарии еще не был». — «Знаем, — говорит, — ничего, вы напишите нам текст вашего доклада, где вы говорите о замысле Эйзенштейна. Судьбу, пожалуй, трогать не надо, вы нам про замысел Эйзенштейна напишите. Вот этот текст вы прочитаете там перед фильмом».



Госфильмофонд. И.Н. Янушевская, Р. Маланичев, В. Демин, Н. Клейман, В.Свешников, В.Д. Ханжонкова, неизвестная

Я написал про замысел фильма. Они внесли какие-то исправления, я действительно старался не трогать историю запрета, но мой друг Ульрих Грегор, который был здесь на фестивале и который, собственно, сыграл главную роль в моем приглашении, сказал: «Это я возьму на себя. Все, что касается судьбы, — рассказываю я, а ты говоришь о замысле». Я приехал в Оберхаузен в команде Константина Михайловича Симонова, мы показали «Бежин луг». Это был еще один после второй серии «Ивана Грозного» «новый» Эйзенштейн, так сказать.

Стали переводить его труды, мемуары Эйзенштейна были немедленно переведены на итальянский, немецкий, испанский. Завертелся маховик второй жизни Эйзенштейна, пошли выставки. Я уже побывал в ФГР, меня немедленно ГДР пригласила. А после ГДР и ФРГ — в двух Германиях побывал, ничего антисоветского не сказал, не диссидентствовал, говорил свои занудные киноведческие вещи, — меня стали выпускать за границу с выставками Эйзенштейна, которые, конечно. отнимали кучу времени. Нужно было для каждой страны новые какие-то концепции придумывать, и так повернуть, и так повернуть.

Вдруг передо мной распахнулся мир, который был фактически заперт для большинства моих сверстников. Надо сказать, я чувствовал себя не очень комфортно, потому что такого рода привилегии делают тебя невольно виноватым. Тем более что появились подозрения, не погоны ли у меня на майке. Кто его знает, почему еврей, беспартийный — а его выпускают. Я говорил: «Простите, меня Эйзенштейн возит, я при нем слуга». Фактически я был единственным здесь сотрудником материально ответственным, поэтому, когда везли вещи, книги и прочее, я от РГАЛИ получил доверенность на экспонирование рисунков и был

ответственным за каждый! Речи ездили произносить наши «боги»: Юренев, Фрейлих и другие. Они доктора, партийные, они произносили речи, давали интервью. Я отвечал за монтаж выставки, за сохранность каждого экспоната, за возвращение в Москву. Меня посылали на монтаж, как только кончалась неделя монтажа — обратно в Москву. Месяц, два идет выставка, и я лечу на три дня...

Все эти годы, можно сказать, привилегия быть слугой Эйзенштейна, в прямом смысле слова, меня отнюдь не травмировала. Наоборот. Много лет спустя, когда я впервые прочитал «Игру в бисер», обратил внимание, что главного героя зовут Кнехт, по-немецки «Knecht» — «слуга». Это, конечно, не случайность. Понимаете, если мы не ощущаем себя, ну, если хотите, слугами, в самом точном смысле слова, не услужливыми, да, приживалами, а в прямом смысле слова — слугами наших предков и наших классиков, недорого стоит все, что ты делаешь. На самом деле, это, в общем-то, достойная позиция, и, я думаю, что Сергей Михайлович никогда при жизни не имел слуг, у него была только тетя Паша, которая была домоправительницей и им командовала больше, чем он ею, но на самом деле ему нужен был всегда вот такой какой-то... какие-то ассистенты... И то, что вся наша молодежь фактически выполняла и сейчас тоже ребята очень хорошие есть, — это не зазорно.

Е.Г.: Еще бы!

H.K.: Нет, меня упрекают иногда: «А-а-а, чего ты?.. записался ради...» Даже однажды сказала одна дама, что я ради того, чтобы ездить заграницу... Знаете, ну, это... Я сказал: «Неужели вы думаете, что я Эйзенштейном занимался потому, что он меня возил заграницу?» Одно от другого... Для меня, вообще, это было продолжение все того же... Они сюда приезжали, люди — и что с того? «С иностранцами общался» — какая радость, какое привилегированное положение. (*Усмехается*). Не в том, что я с иностранцами общаюсь, а что замечательные люди приезжали. Это действительно привилегия.



Латвия. Киноклуб в Раквере, 1968

Ну, ладно. Как бы то ни было, вот эта жизнь, до 85-го года, пока я не стал заниматься большим Музеем

кино... она вот здесь и сейчас продолжается и сейчас находится под угрозой, потому что если это все свернут, то практически убьют место, где можно служить по-честному, не требуя никаких привилегий. Есть эта опасность.

Параллельно что происходило у нас в... Надо сказать, ужасно страшно думать о том, что смерть Перы Моисеевны совпала с концом оттепели, что в 64-м году как бы сменили Хрущева... ну, 65-й еще по инерции был таким... полуоттепельным. Потом, значит, брежневская узда все больше чувствовалась... Можно сказать, что Эйзенштейн был отчасти поводом для укрытия, это был такой монастырь, да, своего рода, но монастырь очень вольный, никаких епитимий здесь не накладывалось, ничего такого не было, но, на самом деле это было убежище.

С другой стороны, идеи оттепели, они не исчезли, а трансформировались. Для меня чрезвычайно горько так сознавать, что очень короткое было время оттепели. Мои сокурсники осуществились, ну, может быть, на пятую часть, а то и меньше: вот тот же Паша Арсенов, который блистательно начинал и мог бы... Он делал хорошие фильмы, но тем не менее... Вот его первый фильм «Спасите утопающего», где замечательную музыку написал Таривердиев, такая квази-опера, задолго до того, как Климов снял «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен». А началось все Пашей Арсеновым. Он сделал потом элегантный «Король-олень». Все это замечательно, но он мог бы сделать больше. И Миша Богин сделал замечательные картины: «Двое» — его дипломный фильм, который был у нас сенсацией, и «Зося», которую запретили, не выпустили на экран: фильм о любви, который один из лучших снятых у нас, вообще, лирических фильмов.



Ну, запретили ему снимать вообще, он уехал в Америку и работал таксистом.

Вообще, надо сказать, что вся группа ребят, которые пришли к Пере Моисеевне, осуществилась далеко не полностью. Эдик Тимлин стал блистательным оператором, лучшим оператором, наверное, украинской кинохроники, подружился там с Виктором Некрасовым, снимал... первым снял митинг у Бабьего Яра, был арестован КГБ. Эдику было запрещено выезжать куда бы то ни было из-за этого. А он спас часть материала. И если у нас есть сейчас съемки Виктора Некрасова и этого митинга... У него под кроватью пролежало все это время.

Вот те, кого я упоминал... фактически, никто почти на сто процентов не осуществился. И те, кто посещал эйзенштейновский кружок у Кулешова, вот если есть какие-то заметные фигуры, кроме Тарковского, который не приходил туда никогда, да, той генерации, вот, они почти все бывали на этих кружках. Тарковский — такой любопытный пример параллельной линии, не признававший свое родство с Эйзенштейном. На самом деле она тоже из этого корня. Я, помню, немножко говорил про Тарковского и Шукшина.

Е.Г.: Совсем немного.



На лекции в киноклубе, конец 60-х

H.K.: Да. Тарковский выпрастывался из-под Эйзенштейна, и это совершенно понятно. Так и должно быть — каждый гений должен бороться со своим учителем, а не только продолжать его. Пушкин опровергал Карамзина и Жуковского, Гоголь отталкивался от Пушкина. Это все абсолютно нормально. А Эйзенштейн преодолевал Мейерхольда очень много раз.

Но я расскажу одну историю, которая чрезвычайно показательна, про одну книгу в этом доме. По-моему, я не рассказывал про Леонардо да Винчи, нет?

Двухтомник Леонардо, зная, что Эйзенштейн называет Леонардо да Винчи кинематографом, Пере Моисеевне привез итальянский журналист: знаменитый Антонелло Тромбадори, главный редактор коммунистического журнала «Ринашита» (*итал. Rinascita — «Возрождение» – прим. ред.*) и воплощение так называемого еврокоммунизма, который противостоял догматизму советского толка.

Он примчался сюда в 63-м году, чтобы защищать Феллини, когда ему не хотели давать за «Восемь с половиной» главный приз фестиваля. Чухрай был тогда во главе жюри. На моих глазах официальный критик Юренев Ростислав Николаевич сказал, что он сделает все, чтобы фильма Феллини не было в конкурсе, потому что фильм этот формалистический, предающий идеи демократического неореализма, субъективистский, вообще, бог знает чего.

Мы случайно с Витей Деминым попали на отборочный сеанс, потому что нас предупредили, что будет великий фильм Феллини, и провели тайно в Союз кинематографистов, мы там тихо сидели за комиссией.

И выяснилось, что Юренев не хочет допускать, фильм как-то удалось пробить. А потом стало понятно, что все тащат советский фильм «Знакомьтесь, Балуев» на гран-при, при Феллини, при «Восьми с половиной».

Чухрай заявил, что он сложит с себя обязанности председателя жюри, он не будет подписывать протоколы, если будет «Балуев». А итальянцы прислали Тромбадори. Он несколько дней здесь бился в ЦК и доказывал, что это будет жуткий позор и конец Московского фестиваля: никто никогда ничего не пришлет, если будет такой выбор сделан. А мы были потрясены этой картиной тогда. Ну, вот, каждый день мы знали новости из ЦК, потому что Тромбадори приходил к Пере Моисеевне, отходил от тех баталий, она его поила чаем, а он рассказывал истории. Вот эта книжка, где написана рукой Тромбадори дарственная: «Пере Моисеевне в Дом второго Леонардо да Винчи».

Проходит энное число лет, звонит ассистентка Тарковского Маша Чугунова и говорит: «Наум, у вас там есть какое-то замечательное издание Леонардо да Винчи. Андрей Арсеньевич хочет снять в фильме "Белый день", так тогда называлось еще, снять картину Леонардо да Винчи. Можно, мы с вашей хорошей репродукции сделаем, чтобы было качественно, потому что мы не можем найти хороший альбом с качественными репродукциями Леонардо?» Я говорю: «Ну, конечно». Значит, приезжает Маша, берет этот двухтомник, увозит в группу «Зеркало».

Проходит некоторое время. Значит, это выглядит слишком современно. понятно, что во время войны дети не могут смотреть такого Леонардо да Винчи, и он берет вторую книгу, другую, там, Волынского, где другие... причем не нашу книгу Волынского, он нашел... Но Маша видела эту книгу, я сказал, вообще, что это такое современное глянцевое цветное... А там фототипия того времени. Он нашел издание Волынского и снял. В фильме там — Волынский, не эта книга, но тем не менее, книга эта полежала там.

Через какое-то время звонит Андрон Кончаловский, говорит: «Наум, ты Андрею давал какую-то книгу Леонардо да Винчи. Ты знаешь, мы делаем сейчас фильм "Сибириада", у нас там есть момент, где будет будущее Сибири, проекты архитекторов. Я считаю, что в будущем возьмут проект Леонардо да Винчи, дома в виде купола, действительно, Леонардо да Винчи придумал дом-купол, и вот мне хочется снять из этой книжки. Дай, пожалуйста, на съемки». Я не могу отказать, естественно, Кончаловскому, тем более, что... говорю: «Конечно, возьми».

Проходит какое-то время, довольно долго он не возвращал. Тогда я позвонил: «Андрей, имей совесть. Это не моя книга. Это книга Эйзенштейна» (Дома Эйзенштейна, на самом деле). Возвращает.

Проходит еще какое-то время. Заходит Юра Норштейн и говорит: «Знаешь, мне в "Сказке сказок" надо сделать штрих Леонардо, чтобы там вот в идеальном мире... это вот не то, что Франечка рисует, такую мягкую, да, живопись, а там штрих Леонардо должен быть. Дай эту книжку».

Вот эта книга из Дома Эйзенштейна побывала в «Зеркале», в «Сибириаде» и в «Сказке сказок» — не последние фильмы, да. Вот для меня, в каком-то смысле, причастность Эйзенштейна к этому современному процессу вот таким путем... Пусть ребятки не очень читали, а я знаю... Юра Норштейн прочитал всего Эйзенштейна и говорит: «Это моя школа». Андрей? Я не думаю, чтобы он читал. Но то, что для него сильнейший шок был именно кино Эйзенштейна, которого идеологически, как угодно, преодолевал... Он-то думал, что это такое кино большевистское, как он везде говорил. То же самое думал Отар Иоселиани, самый эйзенштейновский из всех режиссеров нашего кино, но он... пыхтит, пыхтит, только делает вид, что пыхтит, идеологически всякая предубежденность глупа. Когда он начинает делать и когда он вдруг говорит своим студентам, я вижу, что он находится в этой традиции. Когда я вижу эти его линии, которые он рисует, где изображение, где звук, где шаг, где... музыка входит в диалог, и он рисует такие... просто эйзенштейновский вертикальный монтаж, прямо взятый из его статей. Я ему сказал... Я, когда увидел его в Тбилиси, сказал: «Отар, что ты прикидываешься своими антиэйзенштейновскими... тирадами? Вот то, что ты делаешь — чем это не эйзенштейновские?..» — «Нет, Эйзенштейн все слишком механистически, я по-другому». Я: «Как тебе не стыдно? Он дал формулу. А ты наполняешь ее конкретным содержанием. Вот и всё! Вся разница.



Новосибирск. кино-клуб «Поиск», 1981

Так вот, мне повезло: меня Пера Моисеевна привадила не просто к наследию Эйзенштейна — я могу сказать, к генеральной линии кино, вот в самом точном, не партийном, а в художественном смысле слово. Я-то, дурак, думал, что вот кончу ВГИК, поработаю в Госфильмофонде, наберемся опыта: там можно смотреть старое кино, то, что во ВГИКе не показывали, новое кино — и пойду на производство. И Соня Давыдова меня приваживала к студии Чухрая, и у меня было искушение, вообще: пойти работать на живое кино, поработать редактором, поработать ассистентом. Вот Сергей Михайлович не пустил — и правильно. Во-первых, у меня никаких режиссерских способностей нету, просто, как у всех режиссеров, было искушение: может, и фильм удастся сделать. А вот то, что было абсолютно необходимо, вот надо было — что называется, обрезать пуповину, принять ребенка, вымыть, успокоить, положить, спеленать и так далее... Вот Сергей Михайлович, в его утробе были все эти книги и еще куча другого. И до сих пор лежат дневники, письма и так далее, в общем, я считаю, что роль повивальной бабки — совсем не худшая. Вот в этом смысле, конечно, Пера Моисеевна нас воспитала, вот, поэтому она, могу сказать, вторая мама, действительно. Моя мама родная это очень хорошо знала, она к этому относилась без всякой ревности, наоборот, очень была ей благодарна.

Потом уже, когда моя дочь родилась, да, мы как-то решили собрать здесь всех причастных к этому Дому. Вере было шесть месяцев, принесли сюда... Мне, конечно, в голову не могло прийти, что Вера потом всю жизнь будет тянуть эту лямку, делать описание всей библиотеки и... Когда я оказался уже в Музее кино, она фактически взяла на свои плечи весь этот Дом: и приемы людей, переводы и аннотирование самих книг, потому что есть масса маргиналий, на пяти языках. Это все надо было описать. Но, я думаю,

это всё опять Пера Моисеевна каким-то своим юмором сыграла роль, и мне радостно думать, что Сергей Михайлович, может быть, и поругивает меня за что, но, может быть, и не только поругивает.

Я думаю, хватит.

Е.Г.: Спасибо.

Фотографии из личного архива Н.И. Клеймана.