

РАЗЗАКОВ

ФЕДОР

ИНДУСТРИЯ ПРЕДАТЕЛЬСТВА

но
та
ве
ве
про
все
от
сия
вер
ости
его
эф
и
аче
сов
об
е
197

хо
лены
етки
рво
На
каж
идить
сви
лик
и
ур
еж
то
р
ю
сле
во
ка

по
раву
сти
Ве
—
амму
кон
да
по
в
арт
и
и
на

пол
из
ейст
за
с
реа
с
овле
ства
и пе
р
сма
ю
ре
амму
прав
тель
ра
Баг
Ла
тиса,
сний
сста
в, об
их
уши
тата
крыл
те с

жения, совете, критическая замечания. Как лучше реализовать

.....

ИСТОРИЧЕСКИЕ **Сенсации**

.....

определенный срок партийный комитет вновь заслушал того же коммуниста и констатиро-

го коммунисты министерства. Большое внимание уделяется работе парторганизации в

ФЕДОР РАЗЗАКОВ

ИНДУСТРИЯ

ПРЕДАТЕЛЬСТВА



ИЛИ

КИНО, ВЗОРВАВШЕЕ

СССР

адреса сомнительной осторожности и выжидания. Правда, проблемы специализации, концентрации и кооперации обсуждались на двух собраниях коммунистов, но довольно поверхностно. И, что особенно удивляет, — ход выполнения директив партии по магистральному направлению сель-

варищ «в принципе... соблюдает Устав партии».

Как повышать у каждого коммуниста чувство ответст-

много хоро
по вопрос
экономики,
редового о
в республи
ми. Однак
специалист
нувшись в
ты, в так
ку, частаст
этих рекон
по старин
жение в
штаба от
отдачу пер
жет быть,
этот вопр
парторгани
ях?

В republ
овов, кото
ву продук
ют от сре
вы. По ин

вить перс
боты на д
печивающ
ход к са
просам.

«Каждо
ского а
видеть св
решения
злыствени
рил на
ЦК КПС
Брежнев.
ним оп
главные
ганизаци
ского хо



ФЁДОР РАЗЗАКОВ

**ИНДУСТРИЯ
ПРЕДАТЕЛЬСТВА,**

ИЛИ

**КИНО, ВЗОРВАВШЕЕ
СССР**

Москва
алгоритм
2013

УДК 82-94
ББК 84(2Рос-Рус)6-4
Р 17

Раззаков Ф. И.

Р 17 **Индустрия предательства, или Кино, взорвавшее СССР / Федор Раззаков. – М. : Алгоритм, 2013. – 416 с. – (Исторические сенсации).**

ISBN 978-5-4438-0307-4

В книге рассказано о неизвестных страницах горбачевской катастрофы, которая победила не в последнюю очередь с помощью кинематографических чернухи и порнухи, заполнивших экраны страны и умы зрителей по заказу перестройщиков из ЦК КПСС. Не случайно разрушители великой державы первым делом взялись за «важнейшее из всех искусств» – советское кино. Придя к власти на V съезде Союза кинематографистов СССР в мае 1986 года, либералы заполучили индустрию кино в свое безраздельное пользование, после чего переориентировали ее так, что она стала одним из мощнейших орудий в их разрушительных планах. Читатель узнает, как это было: в этой книге все названы поименно.

УДК 82-94
ББК 84(2Рос-Рус)6-4

ISBN 978-5-4438-0307-4

© Раззаков Ф.И., 2013
© ООО «Издательство «Алгоритм», 2013

ТРИУМФ И ТРАГЕДИЯ СЕРГЕЯ ГЕРАСИМОВА

10 марта 1985 года из жизни ушел пятый по счету Генеральный секретарь ЦК КПСС Константин Черненко, и на его место пришел самый молодой член тогдашнего Политбюро (2 марта он отметил свое 54-летие) Михаил Горбачев. Рекомендовал его на этот пост патриарх Политбюро, глава МИДа Андрей Громыко, что отвечало чаяниям большинства либералов в парт- и госэлите СССР. Державники предпочли бы увидеть на этом посту другого человека — технократа Григория Романова, но у того влиятельного покровителя не оказалось (симпатизировавший ему министр обороны СССР Дмитрий Устинов скоропостижно скончался буквально накануне эпохальных событий — в декабре 1984 года). В итоге уже спустя четыре месяца новый генсек избавится от опасного конкурента: Романов будет отправлен на пенсию в возрасте всего-то 62 лет. Отметим, что сия участь не коснулась более старых членов Политбюро вроде Андрея Громыко (75 лет) или Владимира Щербицкого (67 лет). Что объяснялось вполне просто: они реальной угрозой для Горбачева не представляли.

Отметим, что приход к власти молодого генсека большинством общества был воспринят с энтузиазмом, поскольку люди к тому времени не только изрядно устали от ежегодных похорон (за последние три года один за другим из жизни ушли сразу три Генеральных секретаря ЦК КПСС), но и от имитации движения вперед. С приходом молодого лидера многим показалось, что теперь-то страна двинется навстречу долгожданным реформам. И движение действительно началось: уже в мае ЦК КПСС выпустил постановление о борьбе с алкоголизмом. Однако то, какими методами

его претворяли в жизнь (вырубали виноградники, вырезали эпизоды с алкоголем из кинофильмов и т.д.), стало первым звоночком к тому, чтобы люди задумались: а тот ли человек руководит перестройкой? Однако эйфория от начавшихся перемен была настолько большой, что тогда этот звонок слышали лишь единицы.

Между тем антиалкогольная кампания, даже при всех ее плюсах, была первой широкомасштабной акцией... по развалу СССР, поскольку самым серьезным образом подорвала финансовую стабильность государства. Вот как это описывает историк И. Фроянов:

«Финансовые потери, понесенные государством в период антиалкогольной кампании (а они за три года составят не менее 67 миллиардов рублей!), приобрели чрезвычайную остроту в связи со значительным сокращением поступления в бюджет «нефтедолларов», вызванным падением цен на сырую нефть на мировом рынке (это падение цен явилось результатом тайного сговора США и Саудовской Аравии, который случился в 1985 году. — Ф.Р.), а также в связи с затратами на афганскую войну и помощью Польше, раскачиваемой проамериканской «Солидарностью». По оценкам экспертов (Б. Соколина), «война в Афганистане стоила СССР 3—4 миллиарда долларов в год, а помощь Польше — 1—2 миллиарда долларов в год... Если к этому добавить потери от снижения цен на нефть и срыва ввода 1-й очереди газопровода Западная Сибирь — Помары — Ужгород, то ежегодные потери СССР составляли в середине 80-х годов 18—20 миллиардов долларов». Сумма, как видим, колоссальная. К этому вскоре присоединился и Чернобыль (апрель 1986 года), который обошелся стране в 8 миллиардов долларов, что составило полтора процента национального дохода. Почему Горбачев не учитывал столь серьезнейшие финансовые обстоятельства и всеми силами цеплялся за продолжение антиалкогольной кампании, несмотря на то, что вред ее был уже очевиден? Неужели по неразумию? Вряд ли.

Н.И. Рыжков полагает, что антиалкогольная кампания нанесла «сильнейший удар по перестройке». Видимо, разговор тут должен быть более конкретный. Она, по нашему мнению, сильно ударила прежде всего по программе «уско-

рения», можно сказать, торпедировала ее, причем не только в финансовом плане, но и в психологическом, породив, как выразился министр Терех, «нездоровое настроение среди трудящихся». Невольно напрашивается мысль: не было ли это задумано изначально, по скрытому от непосвященных плану...

Горбачев не мог не знать об отрицательных результатах введения «сухого» закона в некоторых странах, в частности в США, ибо на это ему указывали. Он не мог не понимать, что сокращение государственного производства спиртных напитков создает благоприятные условия для обогащения теневых дельцов. Можно, конечно, сказать: не знал и не понимал. Однако мы все же лучше думаем об интеллектуальных способностях нашего героя и потому предполагаем с его стороны полное знание и понимание всех этих вещей. Тут мы имеем специальный расчет. «Удар, — говорит В.С. Павлов, — был рассчитан точно. Мировой опыт попыток ввести «сухой» закон учит, что запреты для прививки трезвости населению бесполезны, но зато исключительно благоприятны для создания мафиозных структур и их обогащения. Результаты кампании в СССР не заставили себя ждать в точном соответствии с мировым опытом. Горбачев и Яковлев не могли не знать об этом опыте, но решали другую задачу и за ее успешное решение готовы были, видимо, заплатить любую цену...»

От себя замечу, что продажа алкоголя была одной из самых прибыльных статей советского государственного бюджета. Однако не менее выгодными были и другие статьи: поступления от внешней торговли и кинематографа (последний давал почти 2 миллиарда рублей ежегодно). Так вот Горбачев сделал все возможное, чтобы нанести удары и по этим направлениям. Вскоре будет отменена монополия на внешнюю торговлю, а в кинематографе к власти придут деструктивные силы. Впрочем, не будем забегать вперед.

Тем временем в кинопрокате 1985 года опять победила комедия. Это была картина Геральда Бажанова «Самая обаятельная и привлекательная» — непритязательная история о том, как скромная советская служащая, не блещущая красотой, добивается феерического успеха в личной жизни. Глав-

ную роль в фильме исполнила актриса Ирина Муравьева, звезда которой на небосклоне советского кинематографа взошла пятилетие назад — после выхода ленты «Москва слезам не верит», где она сыграла одну из трех главных героинь. Только там она играла женщину деловую, пробивную, а в «Самой обаятельной...», наоборот, — скромную простушку. Фильм, хоть и стал лидером проката, однако собрал аудиторию почти в два раза меньшую, чем «Москва...», — 44 миллиона 900 тысяч человек. Впрочем, это была уже тенденция: после успеха гайдаевского «Спортлото-82», собравшего свыше 55 миллионов зрителей, последующие фавориты советского проката 50-миллионный рубеж не смогут преодолеть целое пятилетие.

Следом за комедией шел боевик: фильм Владимира Попкова «Груз без маркировки» (35 миллионов 900 тысяч), затем мелодрама — «Зимняя вишня» Игоря Масленникова (32 миллиона 100 тысяч), затем исторический боевик — «Черная стрела» Сергея Тарасова (29 миллионов 800 тысяч), а замыкала список пятерки фаворитов опять комедия — «Не ходите, девки, замуж», которая была режиссерским дебютом популярного актера Евгения Герасимова (29 миллионов 400 тысяч).

Общий итог сборов пятерки фаворитов составил 172 миллиона 100 тысяч, что было идентично прошлогоднему показателю (редчайший случай!). Однако, несмотря на подобный «статус-кво» на самом вершине кинопрокатного олимпа, внизу ситуация складывалась не самым лучшим образом: число кассовых, то есть прибыльных, картин отечественного производства оказалось меньше прошлогоднего показателя. И финансового краха не последовало благодаря зарубежным картинам, среди которых оказались даже блокбастеры 60-х, выпущенные в повторный прокат. Среди них были: «Кто вы, доктор Зорге?» (Франция—Италия—Япония; первый прокат в 1963 году), «Спартак» (США; первый прокат в 1967 году), «Верная Рука — друг индейцев» (ФРГ—СФРЮ; первый прокат в 1968 году), «Даки» (Румыния— Франция; первый прокат в 1969 году). Кроме этого, на советские экраны были выпущены два фильма «про Анжелику»: «Анжелика в гневе» и «Неукротимая маркиза».

Однако лидером среди зарубежных картин стал свежий американский боевик Сэма Пекинпа «Конвой», собравший столько же зрителей, сколько и советский лидер, — 35 миллионов 900 тысяч.

Между тем среди других фаворитов кинопроката-85 отечественного производства значились следующие фильмы: бенефис клипов Аллы Пугачевой «Пришла и говорю», снятый Наумом Ардашниковым (25 миллионов 700 тысяч); приключенческий фильм «Человек-невидимка» Александра Захарова (20 миллионов 700 тысяч).

Далее шли фильмы сразу трех признанных мэтров советского кинематографа. И все три ленты оказались значительно слабее предыдущих их работ, причем как в художественном отношении, так и в кассовом. Так, новая комедия Леонида Гайдая «Опасно для жизни» была настолько скучна (кстати, это был единственный нетрюковой фильм мэтра эксцентрики), что даже не верилось в то, что авторство принадлежит именно Гайдаю. В итоге лента привлекла в кинотеатры гораздо меньше зрителей, чем прежний фильм мастера «Спортлото-82»: 20 миллионов 500 тысяч против тогдашних 55 миллионов 200 тысяч.

Следом за Гайдаем шел Евгений Матвеев с фильмом «Победа». Как мы помним, это было кино из разряда гражданственно-патриотических, впрочем, как и большинство прежних работ этого режиссера. В основу фильма был положен одноименный роман А. Чаковского, посвященный сразу двум важнейшим политическим событиям: Потсдамской конференции глав трех держав 1945 года и Хельсинкскому совещанию европейских стран за мир и безопасность 1975 года. Матвеев взялся за эту постановку по собственному порыву души, видя, как Запад прилагает огромные усилия к тому, чтобы представить СССР перед мировым сообществом поджигателем новой мировой войны, «империей зла». И все же, несмотря на искренний порыв режиссера и его несомненный талант, лента получилась не столь пронзительной, как прежние работы Матвеева, например, его предыдущий фильм «Особо важное задание». Как итог: «Победа» собрала 20 миллионов 300 тысяч зрителей против 43 миллионов 300 тысяч «Особо важного...»

Всего чуть-чуть не хватило до 20-миллионного зрительского рубежа другому признанному советскому режиссеру — Станиславу Ростоцкому. Его историческая драма «И на камнях растут деревья...» привлекла в кинотеатры 19 миллионов 900 тысяч зрителей. Вообще в последние несколько лет Ростоцкий в своем творчестве ушел в глубину веков. После современного фильма о человеческой доброте и жестокости «Белый Бим Черное ухо» (1978) он затем снял ленту о временах войны 1812 года («Эскадрон гусар летучих», 1981; с Н. Хубовым), потом увлекся временами викингов и их походов на словенские земли («И на камнях растут деревья...»). Однако если два первых фильма сумели покорить 20-миллионную отметку («Белый Бим...» собрал 23 миллиона 100 тысяч, а «Эскадрон...» — 23 миллиона 600 тысяч зрителей), то последняя картина Ростоцкого рубежа в 20 миллионов преодолеть не сумела.

Буквально в затылок Ростоцкому дышал Элем Климов со своей многострадальной «Агонией». Как мы помним, этот фильм был закончен еще десять лет назад, однако на экраны страны так и не вышел по причине политической: власти разглядели в его сюжете прямую аналогию с тогдашней советской действительностью. Однако в 85-м у власти был уже другой генсек, Михаил Горбачев, в планах которого значилась критика брежневского правления. Поэтому, чтобы подготовить почву для подобной критики, и была дана отмашка Госкино выпустить на широкий экран «Агонию». Как ни странно, но опальный фильм зрительского обвала не вызвал: его сеансы посетили 18 миллионов 400 тысяч зрителей.

Отметим, что вместе с «Агонией» власти готовили широкомасштабную премьеру еще одного творения Климова — фильма «Иди и смотри», где речь шла о партизанском движении в Белоруссии. Это кино было из разряда шокирующих: таких откровенно жестоких сцен, как в нем, — вроде подробного показа поджога фашистами огромного амбара с находящимися внутри мирными жителями — в советском кинематографе еще не было.

Как мы помним, впервые к съемкам этой картины (тогда она носила название «Убейте Гитлера!») Климов приступил в 1977 году, однако картину вскоре закрыли именно по при-

чине натурализма и некоторых аналогий с советской действительностью. Однако при Черненко Госкино разрешило Климову вновь вернуться к этой идее, и фильм был снят уже без каких-нибудь проблем, поскольку это было пусть жестокое, но антивоенное кино. Вот как сам Э. Климов говорил об этом перед началом съемок в интервью журналу «Искусство кино» (№ 6, 1984):

«Сейчас это будет уже иной фильм, чем он задумывался шесть лет назад. Но, меняя взгляд на тему, на проблему, на структуру всего фильма, мы поняли, что наш замысел способен расти и развиваться во времени... Замысел становится еще более актуальным именно в контексте той глобальной опасности, которая грозит миру...

Вот я видел знаменитый фильм американского режиссера Коппола «Апокалипсис сегодня». Это гигантское произведение о вьетнамской войне, протестующее против войны, но это и некий «военный театр на природе». Шикарный театр на природе, где я вижу, что лично автор от войны не пострадал. Даже справедливо протестуя против войны, он не чувствует, что это такое, а значит, и невольно обманывает людей, искажает их представление о подлинном ужасе войны...

Я недавно побывал на двух западных кинофестивалях: один — в Западном Берлине, другой — в Мангейме. Кроме фестивальных фильмов, видел я и много типично коммерческих лент. Сейчас уже «нормальный» продюсер не запустит фильм без сцен жестокости. Иначе публика, думает продюсер, в кино не пойдет. Когда люди привыкают есть перченую пищу, то в следующий раз надо перчить все больше и больше, так как язык привыкает к острому. Количество крови, разлитой по всей земле, становится все больше, она затопила экраны кинотеатров. В нашем фильме тоже будут жестокие сцены. Но под другим знаком! Пафос этих эпизодов — разоблачительный. Например, хатынский эпизод, когда уничтожают деревню и ее жителей, когда потом наступают «праздник зла», «вакханалия зла». Когда уже мало убить людей, напиться, что называется, их крови, — надо и собак расстрелять, убивать воробьев, ворон, это уже особое качество психики человека на войне: если человек переступил черту, то дальше уже нет границ...»

Работа над фильмом была завершена в начале 1985 года. Отметим, что недоброжелателей у него в Госкино хватало, однако времена на дворе уже стремительно менялись. Даже Главную сценарно-редакционную коллегию Госкино возглавлял либерал — Армен Медведев (он пришел туда осенью 1984 года и за короткое время заслужил там характерное прозвище «Либеральный Босс»). Как он откровенно признается в своих мемуарах: «Когда я пришел в Госкино, то среди влиятельных народных артистов эпохи застоя прорабатывался вопрос: Медведев-то не еврей ли?..»

Касаюсь приемки фильма «Иди и смотри», Медведев пишет следующее:

«То, что мы увидели во время просмотра фильма в Госкино, вызвало ощущение шока. Так об Отечественной войне еще никто не снимал, такого народа-воина и мученика мы на экране до сей поры не видели.

После просмотра я извинился перед Алесем Адамовичем и Элемом Климовым за тех, кто не верил в картину, кто мешал ей. Зайдя позже к Ермашу, поздравил его с победой. Видно, подобная форма здесь не была принята, и он даже удивился: в чем, кого, зачем победил? «Будет блистательная картина «Иди и смотри». Ермаш искренне обрадовался. Но через два дня в моем присутствии высказался один из его замов (где он видел материал — не знаю): «Филипп Тимофеевич, не понимаю, как вы станете принимать фильм Климова. Никакой героики, никакого размаха партизанского движения. Одни страдания, одни мучения. Картина производит очень тяжелое впечатление». Я увидел, как напрягся Ермаш. Он-то понял, что этот многоопытный чиновник излагает не только свое мнение. Что и подтвердилось.

Как стало известно, аппарат Белорусского ЦК партии раскололся. Один из секретарей ЦК, сам бывший партизан, стоял за фильм. Недавний министр иностранных дел независимой Республики Беларусь, а в ту пору заведующий отделом ЦК КПБ И. Антонович был категорически против. Вот тут я оценил драматизм положения, в подобное которому много раз, видимо, попадал Ф. Т. Ермаш. В данном случае, вероятно, белорусские противники картины нашли под-

держку в Москве, и дальнейшая приемка фильма в Госкино проходила довольно сложно.

В председательском просмотром зале состоялись два или три показа (на одном помню С. А. Герасимова), сопровождающиеся долгими обсуждениями. Элем был напряжен, взъерошен, с трудом соглашался на правки. Правда, некоторые эпизоды «Иди и смотри» объективно вызвали отторжение. Я до сих пор искренне считаю, что нужно было убедить Элема сократить эпизод перехода героев через болото из убитой деревни на остров, где собрались оставшиеся в живых. Эти кадры, сопровождаемые хриплым дыханием, полуживотными всхлипами, рыданиями, трудно смотрелись по законам нормального психического восприятия. Но такова природа этой картины. Кстати, в благополучной Англии «Иди и смотри» запретили для показа детям до четырнадцати лет, полагая, что картина может травмировать психику подростка. Я потом размышлял, отчего Климов (и не он один) так колюче воспринимал все услышанное в Госкино. Думаю, он не верил в добрые намерения аппарата. Жизнь к тому приучила...»

Приход к власти Михаила Горбачева в марте 1985 года решил судьбу «Иди и смотри» в положительную сторону. Летом того же года фильм был включен в конкурсную программу Московского международного кинофестиваля. И произвел на нем фурор. Практически единогласно члены жюри проголосовали за то, чтобы «Иди и смотри» был удостоен Гран-при — «Золотого приза». Однако на экраны страны картина выйдет только в следующем году.

Но вернемся к кинопрокату-85.

Среди его фильмов было несколько проблемных лент о молодежи. Главными героями их были молодые люди из разряда трудных. Так, в картине «Оглянись» Аиды Манасаровой (19 миллионов 800 тысяч зрителей) это был парень, который легко втаптывает в грязь не только посторонних людей, но и собственную мать (кстати, первоначальное название сценария было «Негодяй»). В другом фильме — «Милый, дорогой, любимый, единственный...» Динары Асановой (12 миллионов 100 тысяч зрителей) — весь сюжет вращал-

ся вокруг молоденькой легкомысленной девушки, которая, пытаясь вернуть любовь своего взрослого ухажера, похищает чужого младенца и пытается выдать его перед любимым за плод их совместной любви. Еще в одной картине — «Время отдыха с субботы до понедельника» Игоря Таланкина — в центре сюжета были двое детей весьма преуспевающих родителей, которые по цинизму далеко превзошли своих далеко не безгрешных отца и мать. Даже в сериале «Следствие ведут Знаатоки» (Дело № 20 — «Бумеранг») речь шла о молодом парне, который, забросив карьеру ученого, становится главарем шайки грабителей, чем доводит свою мать, популярную эстрадную певицу, до гробовой доски.

Стараясь понять мотивы появления подобных картин, журнал «Советский экран» опубликовал письмо аспирантки ВНИИ киноискусства Госкино СССР Е. Коваленко. Приведу из него лишь небольшой отрывок:

«Вот круг проблем, которые затрагивают наши фильмы последнего времени, когда речь заходит о современной молодежи. Есть, конечно, и другие картины, но получилось так, что в общем потоке особенно заметными оказались те ленты, которые показывают молодых людей, живущих «на обочине жизни». Интерес к этой теме закономерен. Его вызывает тревога за тех, чьи взгляды и образ жизни решительно расходятся с нашими представлениями о нравственном облике человека, гражданина. Беспокойство художников обоснованно, их стремление прийти на помощь понятно.

Но хочется сказать вот о чем. Ведь, кроме обочины, есть сама дорога. По этой дороге движется народ, в том числе и молодые, те, кто хорошо работает, старательно учится, стремится к высоким жизненным целям. Наверное, они любят и одеться хорошо, и музыку послушать, но не перешагнут через мать, не положат финку в карман, не выйдут группкой навстречу одинокому защитнику девушки. И так далее — вспомним сюжеты многих фильмов...

Думаю, фильмы о молодых — не тех, что с «обочины», а тех, что идут прямой дорогой жизни, — создавать трудно. Они требуют точного, очень четкого знания современной молодежи — не только того, как она одевается, какую му-

зыку предпочитает, на каком жаргоне объясняется. М. Горький говорил: «Если в мире существует нечто поистине священное и великое, то это только непрерывно растущий человек». Молодость — пора роста, поиска. И кинематограф должен правдиво и ярко рассказывать о тех, кто завтра будет управлять страной, растить хлеб, стоять у станков, лечить, учить, строить».

Увы, пройдет всего лишь несколько лет, и этот призыв утратит свою актуальность. В советском кинематографе возобладает тенденция на создание фильмов, где главным героем сюжета станет именно молодой человек «с обочины». Этаким маргинал, плюющий на всех и вся — на родителей, друзей, государство — и живущий в свое удовольствие. И все призывы, ранее звучавшие со страниц того же «Советского экрана», окажутся напрочь забытыми. Даже мэтры кинематографа, к экранному слову которых ранее прислушивались миллионы людей, окажутся в глухом загоне. Взять, к примеру, Сергея Герасимова.

Его последней работой стала двухсерийная лента «Лев Толстой» (1985). Обращаясь к личности русского гения, режиссер ставил целью не только рассказать о его жизни, но также исследовать болевые точки советского бытия: предостеречь страну от возможного скатывания в бездуховность и голое потребительство. Впрочем, приведу слова самого С. Герасимова:

«Почему именно Толстой? Да потому, что он всегда представлял собой вершину, со всех точек зримую... Хочется сказать свое слово вопреки тем расхожим домыслам о гении русской литературы, какие рождаются там, где стремятся опорочить наш народ. Опорочить стремление лучших его сынов — и в том числе Л. Н. Толстого — возвысить человека, получившее столь очевидное продолжение во всех социальных наших завоеваниях, давших дополнительную силу в сфере нравственного совершенствования человека.

Современная молодежь больше знает Толстого как великого романиста. Но ведь в жизни он был еще человеком изысканного ума и огромной совести. Его стремление к переустройству современного ему мира на справедливой ос-

нове, несмотря ни на что, было прогрессивным явлением, оставившим глубокий след в истории человеческого духа. «...В его наследстве есть то, что не отошло в прошлое; что принадлежит будущему», — писал В. И. Ленин после смерти Толстого. И задача людей моего поколения, я уверен, — сохранить и передать потомкам то светлое и благородное, что завещал нам великий соотечественник.

Людям, живущим в эпоху зрелого социализма, многое дано. Но всегда ли мы сами бываем на уровне высоких требований, выдвинутых временем огромных социальных преобразований? Не слишком ли часто добры и снисходительны сами к себе, считая мелкими огрехами, пустяками случающиеся в быту и лень ума, и необязательность, и равнодушие к живущим рядом, и потребительство? К сожалению, не все понимают необходимость труда души. Есть и среди молодежи немало тех, кто довольствуется бездумным, я бы даже сказал, «растительным» существованием. Считают, что все вопросы нравственного воспитания личности решаются сами собой или уже решены. Эту глубочайшую ошибку надо вскрывать, и не в последнюю очередь средствами искусства. А ведь каждый из нас уже в детские годы способен различать добро и зло, знает: если ты совершил поступок, идущий вразрез с нормами морали, то надо найти силы не только самому себе признаться в этом, решить, что больше так никогда не поступишь, но и выполнить решение. Именно так делал Лев Толстой, который, постепенно борясь с собственными страстями, находил силу ума, масштаб натуры, чтобы подавлять в себе раба своих несовершенств... Каждый человек исторически призван вступить в единоборство с самим собой, ибо инстинкты еще слишком часто берут власть над человеком, если он сознательно не ограничит их собственной волей...

Да, многое изменилось в нашей жизни: и социальный строй, и нравственные критерии, и нормы человеческого общежития. Но человеком во многих житейских ситуациях порой движут, как и раньше, те же чувства, те же желания. Мы еще пользуемся деньгами. У нас пока существует принцип наследства... Думаю, что и в наши дни обличительный

пафос Толстого может вызвать краску стыда на лицах коекого из наших современников: человек, к сожалению, совершенствуется не так быстро, как бы того хотелось, и избавляется от пороков весьма постепенно. Так что если без всякого лицемерия пройтись по собственной жизни, взглянуть на собственное существование в порядке здоровой самокритики, самоиронии, то поводов для размышлений у каждого из нас найдется достаточно... А следовательно, и работы в этом направлении для кинематографистов хоть отбавляй».

Увы, но те мысли, которые Герасимов вкладывал в картину «Лев Толстой», так и не были услышаны массовым зрителем. Фильм собрал в прокате ничтожно малую аудиторию — 4 миллиона 900 тысяч человек (это был самый низкий показатель для фильмов Герасимова за все годы его творчества). Вполне вероятно, что этот неуспех сыграл свою роль в уходе мастера: на исходе осени 85-го он скончался на 80-м году жизни. Незадолго до смерти он дал большое интервью альманаху «Экран», где коснулся многих проблем, которые волновали его в конце жизни. Приведу лишь некоторые отрывки из этого интервью:

«Фильм «Лев Толстой» получил самую высокую оценку критики, у меня дома большой ящик замечательных зрительских писем, умных, тонких, благородных. Все, что чувствовал Лев Николаевич, оказывается, нужно многим. А в прокате, где все определяют цифры, фильм провалился. Все это наводит меня на грустные мысли.

Я всегда старался делать фильмы так, чтобы было на что смотреть. Но постепенно наши пути со зрительным залом расходились. Вообще сегодня наше кино теряет зрителя, и я думаю, что этому есть причины. В последние годы фильмов становится много, но количество не всегда переходит в качество. На экране царят будни, не обретшие своего жанра, мелкотемье, ложно понятая развлекательность. Часто она достигается в ущерб идее, мысли, ради которой и должен создаваться фильм. И зритель, привыкший к такого рода кинематографу, если нет внешней динамики, нет стрельбы или погони, — поднимается и идет к выходу. «Не нужна мне

ваша философия» — и все тут. Заигрывание со зрительным залом к добру не привело. Привыкли жить без истории на экране, без философии и «мудрствований». Все мы в этом виноваты...

Торгашеское начало захлестывает кино. Идет какой-то обратный процесс, растрачивается эстетическое, нравственное богатство, накопленное в 30-е, 40-е годы. А в результате что же? Доход все равно очень маленький, а расход душевный так велик, так велик...

Мы, люди, коммунисты XX века, живем друг с другом тесно, у нас очень сильна совесть партийная. Никакая благодетельность или всепрощение нам не свойственны. Я очень земной человек, не вегетарианец, люблю пельмени поесть и сам их приготовить. Во мне хоть отбавляй эпикурейского, но это совершенно не мешает нормально функционировать совести. Надо освобождать себя от ханжеских перегибов, жить как человек, который любит жизнь и все ее радости, но при этом не забывать долга. Чувство долга, долженствования — одно из самых приятных в списке того, что отличает человека от коровы.

Я люблю в человеке способность контролировать самого себя, ставить свою совесть в положение диктатора по отношению ко всему, что ты делаешь. Если это в тебе есть, если все это замешено на разуме, тогда получится главное — сделай так, как лучше для всех. И для себя в том числе, потому что ты всем принадлежишь...

На пороге восьмидесятилетия думаешь не только о жизни. То, что я скажу сейчас, испытывают, наверное, многие мои коллеги-однолетки. Умру я и не узнаю, увидит ли когда-нибудь кто-нибудь мои фильмы или они истлеют, а зрителям новинки будут показывать. Я думаю, так нельзя. Мы прожили жизнь честно, старались, как могли, что-то получалось, что-то не получалось. Но это прожитая жизнь, она не может, не должна уйти в никуда. Нельзя так унижать свое искусство, нельзя! Я прошу подчеркнуть это...»

Спустя несколько месяцев после этого интервью Сергей Герасимов скончался. Внешне все выглядело внезапно. Поздней осенью 1985 года режиссер вернулся с какого-то

зарубежного конгресса. Чувствовал себя неважно, ощущал непривычную вялость. Однако списал это на возраст — все-таки через полгода ему должно было исполниться семьдесят. Но когда несколько дней спустя у него прихватило сердце, жена уговорила его показаться врачу. Собираясь к нему, Герасимов мрачно пошутил: «Снаряды ложатся все ближе».

После осмотра Герасимова уговорили остаться в больнице, чтобы провести более тщательное обследование. Он этого делать не хотел, но в итоге согласился, так как врач пообещал ему, что его пребывание в клинике займет всего лишь несколько дней. Но все произошло значительно быстрее: через день, 28 ноября, Сергей Герасимов скончался от сердечного приступа.

Всего лишь полгода не дожид великий режиссер до своего 80-летия, которое выпадало на май 1986 года. Однако, как ни кошунственно это звучит, Мастер ушел вовремя. Ведь именно на тот май выпал и V Съезд кинематографистов СССР, который фактически поставил крест на советском кинематографе. На нем подвергли обструкции и вывели из руководящего состава практически всех корифеев советского кино, разделявших те же воззрения, что и Герасимов. Дожи-ви до этого времени Сергей Апполинарьевич, уверен, что та же участь постигла бы и его, поскольку он давно «мозолил глаза» либералам своей «почвенностью». Так что смерть избавила великого режиссера от этого позора и последующего лицезрения того, во что превратят кинематограф его новые руководители — пигмеи, сменившие Титанов.

Отметим, что за последнее пятилетие (1980—1985), помимо С. Герасимова, советский кинематограф потерял почти два десятка известных кинорежиссеров, в том числе и классиков. Среди этих людей были:

1980 год

Феликс Миронер (скончался 27 мая на 54-м году жизни; снял фильмы: «Весна на Заречной улице», 1956, с М. Хуциевым; «Улица молодости», 1958, с М. Хуциевым; «Увольнение на берег», 1962).

1981 год

Марк Донской (21 марта на 81-м году; «Детство Горького», 1938; «В людях», 1939; «Мои университеты», 1940; «Как закалялась сталь», 1942; «Радуга», 1944; «Алитет уходит в горы», 1950; «Мать», 1956; «Сердце матери», 1966; «Верность матери», 1967; «Надежда», 1973; и др.).

Ефим Дзиган (31 декабря на 84-м году; «Мы из Кронштадта», 1936; «Если завтра война», 1938; «Фатали-Хан», 1947; «Джамбул», 1953; «Пролог», 1956; «Железный поток», 1967; и др.).

1982 год

Юрий Егоров (27 февраля на 61-м году; «Случай в тайге», 1954; «Они были первыми», 1956; «Добровольцы», 1958; «Простая история», 1960; «Не самый удачный день», 1967; «Человек с другой стороны», 1972; «За облаками — небо», 1973; «Однажды 20 лет спустя», 1981; «Отцы и деды», 1982; и др.).

Александр Файнциммер (21 апреля на 77-м году; «Поручик Кижэ», 1934; «Балтийцы», 1938; «Танкер «Дербент», 1941; «Котовский», 1943; «Морской батальон», 1946; «За тех, кто в море!», 1948; «Константин Заслонов», с В. Корш-Саблиным, 1949; «Овод», 1955; «Девушка с гитарой», 1958; «Спящий лев», 1965; «Далеко на Западе», 1969; «Пятьдесят на пятьдесят», 1973; «Без права на ошибку», 1975; «Трактор на Пятницкой», 1978; «Прощальная гастроль «Артиста», 1980; и др.).

1983 год

Григорий Рошаль (11 января на 84-м году; «Господа Скоттинины», 1927; «Зори Парижа», 1937; «Семья Оппенгейм», 1939; «Дело Артамоновых», 1941; «Академик Иван Павлов», 1950; «Вольница», 1956; «Сестры», 1957; «Восемнадцатый год», 1958; «Хмурое утро», 1959; «Суд сумасшедших», 1962; «Год, как жизнь», 1966; «Они живут рядом», 1968; и др.).

Александр Алов (12 июня на 60-м году; снимал фильмы с В. Наумовым: «Тревожная молодость», 1955; «Павел Корчагин», 1957; «Ветер», 1958; «Мир входящему», 1961; «Скверный анекдот», 1965; «Бег», 1971; «Легенда о Тиле», 1977; «Тегеран-43», 1981; «Берег», 1984).

Георгий Шукин (17 августа на 58-м году; «Алешкина любовь», 1961, с С. Тумановым; «Павлуха», 1962, с С. Тумановым; «Места тут тихие», 1967; «Райские яблочки», 1974; «Сто грамм для храбрости», 1977; «Кот в мешке», 1979; «Особое подразделение», 1984; и др.).

Герберт Рапппорт (5 сентября на 76-м году; «Профессор Мамлок», 1938; «Музыкальная история», 1940; «Жизнь в цитадели», 1948; «Свет в Коорди», 1951; «Счастье Андруса», 1955; «Поддубенские частушки», 1957; «Черемушки», 1963; «Два билета на дневной сеанс», 1967; «Черные сухари», 1972; «Круг», 1973; «Сержант милиции», т/ф, 1974; «Меня это не касается», 1977; и др.).

Ричард Виктор (8 сентября на 54-м году; «Впереди крутой поворот», 1960; «Третья ракета», 1963; «Любимая», 1965; «Переступи порог», 1970; «Москва — Кассиопея», 1974; «Отроки во Вселенной», 1975; «Обелиск», 1977; «Через тернии к звездам», 1981).

Григорий Александров (16 декабря на 81-м году; «Октябрь», 1927, с С. Эйзенштейном; «Веселые ребята», 1934; «Цирк», 1937; «Волга-Волга», 1938; «Светлый путь», 1940; «Весна», 1947; «Встреча на Эльбе», 1949; «Композитор Глинка», 1952; «Человек человеку...», 1958; «Русский сувенир», 1960; «Скворец и Лира», 1974).

1984 год

Константин Ершов (28 декабря на 50-м году; «Вий», 1967, с А. Птушко и Г. Кропачевым; «Поздний ребенок», т/ф, 1970; «Каждый вечер в одиннадцать», 1974; «Степанова памятка», 1977; «Человек, которому везло», 1978; «Женщины шутят всерьез», 1981; «Грачи», 1983).

1985 год

Динара Асанова (4 апреля на 42-м году; «Рудольфио», т/ф, 1970; «Не болит голова у дятла», 1975; «Ключ без права передачи», 1977; «Беда», 1978; «Жена ушла», «Никудышная», т/ф, оба — 1980; «Что бы ты выбрал?», т/ф, 1981; «Пацаны», 1983; «Милый, дорогой, любимый, единственный...», 1985).

Сергей Юткевич (23 апреля на 81-м году; «Встречный», с Ф. Эрмлером, 1932; «Шахтеры», 1937; «Человек с ружьем»,

1938; «Яков Свердлов», 1940; «Новые похождения Швейка», 1943; «Здравствуй, Москва», 1946; «Пржевальский», 1952; «Великий воин Албании Скандербег», 1954; «Отелло», 1956; «Рассказы о Ленине», 1958; «Ленин в Польше», 1966; «Сюжет для небольшого рассказа», 1970; «Ленин в Париже», 1981; и др.).

Василий Ордынский (4 ноября на 63-м году; «Человек родился», 1956; «Четверо», 1958; «Сверстницы», 1959; «Тучи над Борском», 1961; «У твоего порога», «Большая руда», оба — 1964; «Если дорог тебе твой дом», д/ф, 1967; «Красная площадь», 1970; «Хождение по мукам», т/ф, 1977; «Через Гоби и Хинган», 1982).

ПОСЛЕДНИЕ ЗАЛПЫ ПО ВРАГУ

Тем временем пятерка фаворитов кинопроката 1986 года хотя и собрала аудиторию почти на 3 миллиона больше, чем год назад (175 миллионов), однако общий показатель для всех фильмов не только не вырос, а, наоборот, упал, принеся убытки в размере 39 миллионов рублей. Не выручили ни иностранные фильмы, среди которых уже второй год не находилось достойного фаворита, могущего собрать даже «скромную» 40-миллионную аудиторию, ни видеопрокат, поскольку он делал свои первые шаги.

Между тем телевидение продолжало активно наступать. В 1986 году там появилось порядка 60 новых циклов программ, а количество ежегодно демонстрируемых художественных и телефильмов достигло цифры 800, их ежедневная аудитория насчитывала гигантскую цифру — 130 миллионов человек. Кроме этого, с помощью ЦК КПСС руководством ЦТ удалось надавить на Госкино и добиться от него разрешения, чтобы уже не менее 30 новых художественных фильмов показывались по ТВ вскоре после их выпуска на экран (прежний годовой срок был снижен до полугода), а еще 45 картин — через полтора-два года. И все — бесплатно. Так что тягаться с телевидением большому кинематографу становилось все труднее.

Определенные надежды Госкино связывало с видеопрокатом, который сулил в перспективе неплохие дивиденды. Отметим, что в США первые видеомагнитофоны появились в широкой продаже в 1971 году. В СССР это случилось 13 лет спустя — в мае 1984 года, когда в магазины поступили первые отечественные видеомагнитофоны «Электроника ВМ-12», с которых и началась эпоха видео в Советском Союзе (до этого видеомагнитофоны были у единиц — у тех советских граждан, кто имел право выезжать за рубеж и привозить аппаратуру оттуда).

Поскольку в Госкино прекрасно понимали перспективы развития видеодола в стране, там предприняли все возможное, чтобы взять контроль над этим процессом в свои руки. В итоге уже в 1985 году в стране были открыты первые видеотеки: в Воронеже (в мае), в Москве (в ноябре, на Арбате). Их рентабельность оказалась достаточно высокой, но, главное, шло стремительное развитие нелегальных видеопросмотров (домашних видеосалонов). Оба эти фактора заставили Госкино СССР еще более активно заняться этой проблемой. И вот уже в начале апреля 1986 года появилось распоряжение Совета Министров РСФСР о повсеместном открытии не только пунктов проката видеокассет (видеотек), но и видеозалов. К концу года в стране работал уже 61 видеозал, где крутилось порядка 400 картин, из которых только два десятка были западными.

Однако, несмотря на появление все новых и новых видеозалов, охват аудитории все равно пока был незначительный. Например, та же видеотека в Воронеже к весне 86-го насчитывала в своем активе всего около 300 постоянных клиентов, а открывшийся при ней видеозал мог вместить только... 20 человек.

В начале апреля 1986 года журнал «Советский экран» поместил статью трех своих корреспондентов (Э. Эскерова, Л. Павлючика и М. Баскаковой) о проблемах видеопроката в разных городах Советского Союза. Приведу из нее лишь некоторые отрывки:

«Просматриваем каталог фильмов в минской видеотеке. Выбор пока невелик, но с каждым месяцем фонды растут. Вот и сегодня привезли ленты «Мир входящему», «Освобождение», фильм-оперу «Хованщина», мультфильмы. Сейчас в видеотеке картины более трехсот названий. Широко представлена наша киноклассика: «Земля» А. Довженко, «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Девять дней одного года» М. Ромма, поступили фильмы «Бег», «А зори здесь тихие...», «Звезда пленительного счастья», «Белый Бим Черное ухо».

— Какие кассеты наиболее популярны? — спрашиваем заведующую видеотекой Т. Миронову.

— С фильмами Г. Александрова, И. Пырьева, последние работы Г. Данелии, Э. Рязанова, Л. Гайдая. Пользуются спро-

сом программы мультипликационных фильмов, каждая новая кассета буквально нарасхват. Интересуют зрителей и белорусские ленты — «Альпийская баллада», «Я родом из детства», «Девочка ищет отца».

Но было бы неверно рисовать сегодняшний день видеотеки только в розовых тонах. Начинание сталкивается с трудностями. Остро ощущается нехватка современной аппаратуры. Нет у нас ни спортивных, ни музыкальных, ни учебных программ... Да и сам видеомагнитофон «Электроника ВМ-12» не каждому по карману...»

А вот как описывали журналисты ситуацию в Ленинграде:

«В Ленинграде спрос на видеоаппаратуру велик. За ней выстраиваются очереди. Например, запись на видеомагнитофон «Электроника ВМ-12» прекращена... до конца нынешнего года. Что уж говорить о спросе на видеокассеты!

Видеотека здесь существует всего несколько месяцев. Но круг основных проблем уже определился. В первую очередь репертуар!

— Из 350 наименований, которые составляют наш фонд, — рассказывает заведующая видеотекой Е.В. Зорина, — далеко не все пользуется одинаковым спросом. Нарасхват все ленты Эльдара Рязанова, картины «Москва слезам не верит», «Самая обаятельная и привлекательная», «Зимняя вишня», «Мы из джаза», мультфильмы, а также музыкальные и эстрадные программы. Справедливости ради стоит сказать, что, к сожалению, среди фильмов, пылящихся на полках, есть и такие, как «Не горюй!», «Девять дней одного года», «Когда деревья были большими»... Обидно! Но статистика неумолима.

Нельзя не посетовать на то, что пока непрочны связи видеотек с телевидением, а ведь, казалось бы, так просто записывать на видеопленку наиболее интересные, популярные телепрограммы. Ну а разве такая уж недостижимая мечта — открытие в Ленинграде видеосалона, где можно было бы не только взять кассету напрокат, но и посмотреть ее там же, в небольшом зале?..»

Спустя несколько месяцев в том же журнале «Советский экран» была помещена еще одна публикация, касаю-

щаяся видеопроблем. На этот раз речь шла о ситуации, сложившейся во Львове. Автор статьи, В. Назаров, посетил тамошнюю видеотеку и обнаружил грустную картину. Впрочем, послушаем его самого:

«Сидим с методистом видеотеки Оксаной Глушаковой, ведем неторопливую беседу. Торопиться и некуда: никто нас не беспокоит, посетителей совсем нет. Вот забрел один, внимательно полистал предлагаемый «обширный» список программ, положил его на место, молча вышел. Еще два посетителя — вместе им и двадцати нет. Ну эти хоть без претензий: им главное — поглазеть. Оксана называет цифры. Всего видеотека насчитывает 176 кассет. За 19 дней, что она открыта, сорок пять человек взяли всего 80 программ, заплатили за это 270 рублей.

Мало кассет? Очень. Но дело даже не в количестве. Скажите, кому придет в голову фантазия взять домой ленты «Не ходите, девки, замуж», «Внимание! Всем постам...», «Огарева, б», если даже хорошие картины не пользуются успехом. Ведь видео — это еще и специфика. Завиден спрос на мультфильмы, это понятно. Редкие посетители спрашивали сольные концерты популярных артистов, выступления известных ВИА, развлекательные программы, кинокомедии, музыкальные фильмы и... уходили...»

Между тем куда более бурно развивалось тогда домашнее видео, где обычно крутились фильмы, запрещенные к просмотру в легальных видеозалах: в основном западные боевики и порно. Чтобы пресечь это развитие (а кассеты эти активно гуляют по рукам, предоставляясь в прокат за определенную сумму в рублях), власти предпринимают решительные меры репрессивного характера. Например, с помощью милиции проводят рейды по домам, где имеется видео, и конфискуют кассеты с фильмами, а владельцев привлекают к уголовной ответственности по статье 228 УК РСФСР (изготовление и распространение порнографии). Отпираться любителям «клубнички» бессмысленно, поскольку все улики, что называется, налицо: милиционеры обычно вырубали во всем доме свет, и злополучная кассета застревала в видеоманитофоне.

И все же главную «кассу» делало, конечно же, большое кино. Причем в 1986 году особым успехом у зрителей пользовались фильмы, снятые в жанре «экшн»: детективы и боевики, даже драмы, причем большинство — с политическим уклоном. Так, победителем проката стала лента рижского режиссера, мастера детективов Алоиза Бренча «Двойной капкан», собравшая 42 миллиона 900 тысяч зрителей. Речь там шла о разоблачении латвийской милицией и КГБ банды преступников, которые занимались перепродажей за границу шедевров искусства и распространяли в СССР порножурналы. То есть это был милицейский боевик с примесью большой политики: в нем показывалось, как за отдельными чисто уголовными преступлениями стоят операции западных спецслужб.

На втором месте значился боевик с еще большим политико-патриотическим уклоном: «Одиночное плавание» Михаила Туманишвили, собравший 37 миллионов 800 тысяч зрителей. Это был прямой ответ советского кинематографа американскому, который за последние несколько лет выпустил в свет целую серию боевиков с откровенно антисоветским содержанием. В двух из них снялся звезда Голливуда Сильвестр Сталлоне: «Рокки-4» и «Рэмбо-2». В первом Сталлоне играл боксера Рокки Бальбоа, который встречается на ринге со звероподобным советским боксером Иваном Драго (эту роль играл Дольф Лундгрэн) и побеждает его. Во втором — перевоплощался в лихого американского вояку Рэмбо, который отправляется в воюющий Вьетнам и десятками убивает там коммунистов-вьетнамцев и помогающих им советских военных советников.

«Одиночное плавание» хоть и было ответом на эти фильмы (особенно на «Рэмбо-2»), однако несло в себе гуманную идею — по сути это было кино «за разрядку». В образе злодеев в нем выступала группа американских боссов из числа «силовиков» (из военно-промышленного комплекса и секретных служб), жаждущих торпедировать процесс разрядки между Вашингтоном и Москвой. Поэтому по сюжету фильма майор Шатохин (его роль играл Михаил Ножкин) со своей группой морских пехотинцев высаживается на острове,

где находится секретная военная база США (наши морпехи об этом не знали), не воевать с американцами, а спасти гибнущих людей. Но после того как погибает советский офицер и молодая американка, группа Шатохина вступает в бой с превосходящими силами противника. Отметим, что, хотя победа в этом поединке осталась за советскими морпехами, сам майор Шатохин в финале фильма погибал.

Между тем этот боевик не остался незамеченным на Западе. Так, в одной нью-йоркской газете, а также в западногерманском журнале «Шпигель» и итальянской газете «Дженте» появились рецензии на него. Приведу лишь несколько отрывков из этих статей.

«Шпигель»: «Майор Шатохин главная фигура зловещей драмы «Одинокое плавание» — в настоящее время самый популярный советский солдат... Выглядит он сверхэлегантно... в черном мундире морского пехотинца с красной звездой на берете. Даже во время жарких сражений складки на его брюках сверкали, словно на параде... Элита-солдат умеет орудовать ножом так же, как фаустпатроном, а в свободное время демонстрирует своим парням приемы дзюдо...

Разумеется, вряд ли следует сравнивать майора Шатохина, которого играет популярный московский актер, поэт и певец 49-летний Михаил Ножкин, с его коллегами из Голливуда Джеймсом Бондом и Рэмбо, хотя американские журналисты окрестили его «русским Рэмбо», так как он побеждает в одиночку, вокруг него нет обнаженных женщин, он пламенный патриот, к тому же отважен, послушен и хороший начальник...»

Нью-йоркская газета: «Сейчас в Москве на экранах их человек пинает янки по задницам так же, как Рэмбо желтокожих... Ножкин пользуется ружьями и ножами, кулаками и ракетами... Показ фильма открылся в 200 московских кинотеатрах, и возгласы толпы были оглушительными... Всякий раз, когда русский Рэмбо убивает американца, обычно спокойная московская публика начинает вопить, приветствовать его и топтать ногами. Я нервничал, поскольку был единственным американцем в кинотеатре (рассказ ведется от лица представителя американского посольства в Москве. — Ф.Р.)...»

«Дженте»: «Майор Шатохин очень хороший человек, несмотря на его холодный и жестокий вид. Это честный патриот, который горячо любит свою Родину... Этим фильмом сегодняшняя Россия протягивает оливковую ветвь Америке Рональда Рейгана и Сильвестра Сталлоне, доказывая, что, в общем-то, среди американцев есть честные и порядочные люди...»

На третьем месте кинопроката-86 расположилась еще одна лента с откровенно политико-патриотическим содержанием — «Рейс 222» Сергея Микаэляна. Однако, в отличие от двух предыдущих картин, в основу ее была положена не выдуманная, а подлинная история, произошедшая несколько лет назад — поздним летом 1979 года. Тогда в Нью-Йорке, во время гастролей Большого театра по США, попросил политического убежища известный советский танцовщик Александр Годунов (буквально полгода назад, на Новый год, он дебютировал в кино, сыграв одну из главных ролей в телефильме «31 июня»). Поскольку Годунов сбежал внезапно, какое-то время его коллеги отказывались в это верить. Не верила в это и жена Александра — балерина того же театра Людмила Власова, которая даже отказалась возвращаться на родину без мужа. В течение нескольких часов советские дипломаты уговаривали ее улететь, а когда уговорили, то в дело вмешались американские власти — они долго не давали разрешения на взлет советского самолета, надеясь, что Власова одумается. Но она не одумалась, более того — публично объявила перед отлетом, что осуждает мужа-изменника.

Как и полагается, в фильме Микаэляна реальные события были перемешаны с вымыслом. Так, главными героями там были муж и жена, работавшие в балете на льду. Отмечу также, что все роли в фильме исполняли не профессиональные актеры, а рядовые люди с улицы (уникальный случай!). Например, главную героиню играла лаборантка кардиологического центра Лариса Полякова. Среди других исполнителей были: врач сборной СССР по парусному спорту, заместитель председателя колхоза из Подмосковья, техник-механик, доцент Госинститута физкультуры имени П. Лесгафта, вахтер, инженер по электронике, продавец, экскурсовод, за-

меститель начальника ВОХРа, сотрудник Балтийского пароходства, театральные кассир и даже лесоруб. Вот что рассказал по этому поводу режиссер фильма Сергей Микаэлян:

«В фильме нет главных ролей в привычном понимании. Есть роли большие и маленькие. Отмечу, что все роли (кроме двух, отнюдь не главных) играют не актеры, а люди самых разных профессий. Сколько недоумения было в их глазах, когда им, «пойманным» в метро, в кинотеатре или просто на улице, предлагали сыграть в фильме! И какое радостное изумление читалось на их лицах через много месяцев на первом просмотре готовой картины! Конечно, всем нам это стоило невероятного труда — каждого приходилось учить азам актерского мастерства, бесконечно повторялись каждое слово, интонация, мельчайший взгляд, поворот. Естественно, на студии (фильм снимался на «Ленфильме». — Ф.Р.) поначалу отнеслись скептически к новоиспеченным артистам, а потом... Потом заговорили по-другому...»

Это сущая правда: несмотря на такой вот «винегрет» из непрофессиональных актеров, фильм получился на загляденье интересным, его посмотрело 35 миллионов 300 тысяч зрителей. Гораздо больше, чем иные фильмы с актерами-профессионалами. О том, что подвигло его снять подобную картину, Микаэлян заявил следующее:

«Мы хотели показать, к чему приводит отсутствие атмосферы доверия в отношениях, стремились внести свою скромную лепту в разрядку международной напряженности... Нам хотелось поведать о многом, об очень многом, и в первую очередь — о любви к Родине».

Кстати, о любви к Родине. В то самое время, когда съемки фильма были в самом разгаре — осенью 1985 года, из СССР на Запад сбежал известный киноактер Олег Видов. В киношном мире это был беспрецедентный случай: до этого актеры покидали страну вполне легально, а Видов единственный сбежал, воспользовавшись удобным случаем. Он тогда снимался в Югославии в фильме «Оркестр», а когда пришла пора возвращаться на родину, решил этого не делать. С помощью друга-актера, в автомобиле которого он спрятался, Видов тайно перебрался в Австрию, оттуда — в Ита-

лию, а затем в США. По словам актера, сбежал он на Запад по причине творческой не востребоваемости.

Как мы помним, после громкой славы, обрушившейся на него в первой половине 70-х (после главных ролей в фильмах «Всадник без головы» и «Москва, любовь моя»), Видов оказался не у дел — главные роли оказались для него закрыты. Произошло это сразу после того, как актер развелся со своей женой — влиятельной дамой, которая была дочерью генерала КГБ и лучшей подругой Галины Брежневой. Видов тогда попытался уйти в режиссуру — поступил на Высшие режиссерские курсы — однако и здесь его поджидало разочарование: самостоятельных фильмов ему снимать тоже не доверяли. В итоге в течение нескольких лет Видов вынужден был сниматься исключительно в ролях второго плана и эпизодах. Когда ему это надоело, он принял решение уехать на Запад.

Скажем прямо, Видов на Западе не пропал, удачно женившись на пробивной журналистке. Однако как актер он кончился в тот самый момент, когда пересек границу Австрии. Несмотря на то что в США он снялся в нескольких фильмах, однако роли эти были эпизодические и абсолютно никчемные (разве что в «Дикой орхидее» он сыграл нечто запоминающееся). Впрочем, подобная участь постигла не только Видова, но и всех его коллег — советских актеров, рванувших за счастьем в Голливуд. Взять, к примеру, Елену Соловей, Савелия Крамарова, Бориса Сичкина и др. В СССР это были настоящие суперзвезды, на чужбине — никчемные эпизодники. Кстати, и Александр Годунов, послуживший прототипом героя в фильме «Рейс 222», закончил жизнь на чужбине трагически: спился и умер в 45 лет.

Но вернемся к советскому кинопрокату 1986 года.

Фильм «Рейс 222» не остался не замеченным не только рядовым зрителем. На Всесоюзном кинофестивале-86 в Алма-Ате он был удостоен приза за «яркое художественное воплощение на экране темы советского патриотизма». В то же время профессиональная критика его всячески игнорировала по той же причине — за пропаганду патриотизма и откровенный антиамериканизм. Либералы, засевшие в боль-

шинстве масс-медиа, не желали даже упоминать об этом фильме. Как и об «Одином плавании», который на том же кинофестивале в Алма-Ате был награжден призом «за оригинальное решение героико-патриотической темы».

Одними из немногих изданий, кто поддержал оба эти фильма, была газета «Советская Россия» и журнал «Советский экран» (оба издания патриотические). В последнем была помещена статья о «Рейсе 222», а также подборка читательских писем о нем. Вот лишь некоторые отрывки из нескольких посланий:

А. Куфтин (Гатчина): «Пишу оттого, что не написать не могу, считаю черной неблагодарностью не ответить признательностью за ту гордость и радость, что доставил мне просмотр фильма «Рейс 222». Фильм нас сплотил, убедил еще раз в том, что мы счастливые люди, что имеем Родиной нашу великую и славную страну. О сегодняшнем мире надо говорить именно так — патриотично, гражданственно, открыто и обязательно смело».

Л. Шейко (Киев): «Спасибо! Это превосходное произведение! Потрясают патриотические мотивы. Успехов вам и вашим единомышленникам».

Г. Петрова (ветеран труда, Ленинград): «Когда я вышла из кинотеатра, то было полнейшее впечатление, что это я вернулась из рейса, из американского плена. Мне стало так хорошо на душе, что я дома, среди своих людей, ставших мне роднее, симпатичнее».

М. Гаврилов (Калининград): «...Вы очень любите нашу Советскую Родину, наш советский народ, любите по-настоящему, принимая всем сердцем, всей душой любимое, восхищаясь и превознося все лучшее, страдая и борясь против всего плохого».

Читая эти письма, даже не верится, что через каких-нибудь пару лет слово «патриотизм» в СССР станет ругательным, а еще через пять лет прекратит свое существование и сам Советский Союз — та самая Советская Родина, любовь к которой воспевал фильм «Рейс 222». Однако первые симптомы надвигающейся грозы были заметны уже тогда. Вот что сказал в своем комментарии по поводу писем, опубликованных в журнале «Советский экран», режиссер Сергей Микаэлян:

«Мне приятно, что картину «принял» зритель, что она идет в переполненных залах. Но вот критики почему-то фильм как бы не заметили. Обидно. Ведь я ждал не похвал. Доброжелательный, профессиональный разбор картины очень помог бы мне в дальнейшей работе».

Однако профессиональный разбор подобного фильма был уже невозможен. Киношная среда в то время уже почти насквозь была пропитана западничеством, и в этой среде реакция на фильм, воспевающий патриотизм и любовь к родине, могла быть только одна — ненависть. Другое дело, что победа либералов-западников еще не произошла, поэтому единственное, что им оставалось, — молчать. Но уже очень скоро власть в киношном мире перейдет в их руки, и вот тогда они вдоволь «потопчутся» и на «Рейсе 222», и на «Одиночном плавании», а также и на других фильмах, воспевающих любовь к своей родине и разоблачающих мировой империализм.

Между тем следом за «Рейсом 222» в списке фаворитов кинопроката-86 шел еще один фильм из разряда патриотических. Единственное его отличие от «Рейса...» — в нем было минимум психологизма и максимум — экшна. Речь идет о клоне «Пиратов XX века» — боевике Степана Пучиняна «Тайны мадам Вонг», где в центре сюжета был рассказ о том, как на некоем необитаемом острове одной из стран Юго-Восточной Азии, где спрятаны награбленные морскими пиратами сокровища, развивается поединок между моряком советского торгового судна и мафией, возглавляемой королевой современных морских пиратов мадам Вонг. Как и положено, советский моряк и его товарищи в этом поединке одерживали верх. Фильм собрал в прокате 30 миллионов 100 тысяч зрителей.

Отметим, что все перечисленные советские контрпропагандистские фильмы были ответом на американские ленты, наше кино было на порядок выше как по своим художественным качествам, так и по гуманистической направленности. Например, в нашем «Одиночном плавании» советские морпехи справлялись с американскими без каких-либо жестокостей: в кадре не показывались расплюснутые черепа,

фонтаны крови и т. д. К тому же и американцы представляли в фильме не откровенными дебилами, а вполне достойными противниками. В то же время в американском «Рэмбо-2» все было наоборот: там герой Сильвестра Сталлоне буквально изощрялся в различных способах убийств вьетнамцев и русских, при этом все они выглядели тупыми и звероподобными существами. Как писала газета «Трибьюн»: «Самым тревожным в этих картинах (речь идет о «Рэмбо-2» и «Рокки-4». — Ф.Р.) является то, что русские и азиаты представлены в них негативно и шаблонно. Сплошь и рядом их рисуют в образе злодеев и обманщиков...»

Короче, на фоне «Одиночного плавания» (а особенно «Рейса 222») подобное кино выглядело верхом примитивизма. Однако американский зритель шел на него, что называется, рядами и колоннами, благо Госдеп США давал «зеленую улицу» подобным фильмам, и они демонстрировались почти во всех американских кинотеатрах. Так, фильм «Рокки-4» (премьера — январь 1986 года) шел одновременно в трех тысячах (!) кинотеатров, в то время как обычно лента поступает на экраны в лучшем случае нескольких сотен кинозалов. В результате только за первые два месяца проката фильм принес его создателям свыше 100 миллионов долларов.

Отмечу, что профессиональные американские критики в большинстве своем подобное кино ругали. Например, «Рэмбо-2», согласно опросу критиков 75 газет, занял первое место среди худших американских фильмов 1985 года. Комментируя его итоги, газета «Лос-Анджелес таймс» подчеркивала, что «Рэмбо-2» получил больше негативных оценок, чем любая кинокартина, с тех пор как организуются подобные опросы. На 3-е место среди наихудших вышел фильм «Рокки-4». Как писала все та же «Лос-Анджелес таймс»: «Ни один критик не включил «Рэмбо-2» и «Рокки-4» в число даже посредственных фильмов. Этот факт говорит сам за себя, если учесть, что 125 картин были оценены положительно хотя бы одним кинокритиком... «Рэмбо-2», несомненно, наихудший фильм среди худших...»

Справедливости ради стоит отметить, что подавляющая часть советских кинокритиков-либералов с таким же нега-

тивизмом отнеслась бы и к «Одиному плаванию», пройди подобный опрос в СССР. Однако даже ярые критики этой киноленты вынуждены были все же признать, что «Одиное плавание» гуманнее и талантливее, чем «Рэмбо-2» или «Рокки-4» во сто крат.

Раз уж речь зашла о Голливуде, то отмечу, что, несмотря на успех у массового зрителя фильмов, подобных «Рэмбо-2», общая ситуация в американском кинопрокате была не из лучших. По данным журнала «Тайм», доходы тамошних кинотеатров в 1985 году упали на 11 процентов по сравнению с предшествовавшим годом. Газета «Трибьюн» по этому поводу писала: «Киноиндустрия переживает сейчас один из самых глубоких спадов за последнее десятилетие. Представители кинобизнеса признают, что минувший осенне-зимний сезон был самым плохим на их памяти...»

А вот как описывали ту же ситуацию другие авторитетные западные деятели.

Американский журналист Дэвид Робинсон, которого никогда нельзя было заподозрить в просоветских настроениях, опубликовал в газете «Таймс» статью о ситуации в родном кинематографе, где отметил следующий факт:

«1985 год войдет в историю как самый мрачный период в американском кино. Именно в этом году Голливуд после почти семидесятилетнего господства в кинопромышленности отбросил всякие претензии на то, чтобы служить здоровому интеллекту взрослого человека...»

Еще более конкретно высказался английский писатель Джеймс Олдридж:

«В 1985 году американская киноиндустрия в основном создавала фильмы ужасов, комедии и секс-фильмы, рассчитанные на молодежь не старше 20 лет. Из картины в картину переключиваются одни и те же герои — удачливые юнцы, одержимые жаждой успеха, насилия, денег, совершающие одно убийство за другим в борьбе с внутренними и внешними врагами ради торжества американских идеалов и ценностей. Таковы, например, герои лент Сильвестра Сталлоне «Рэмбо. Первая кровь, часть вторая», Чака Норриса «Погиб в бою» и «Американское вторжение». Создается впечатле-

ние, что все эти фильмы не только отмечены так называемым «молодежным синдромом», но и заражены паранойей второй «холодной войны»...

А один из популярнейших голливудских сценаристов, Уильям Голдмен, горько сетовал на то, что «в Голливуде хотят снимать только примитивнейшие комедии, научную фантастику самого низкого пошиба, фильмы ужасов, где все залито кровью, или пронизанные сексом боевики для тех, кто едва достиг половой зрелости»...

Недавно два новоиспеченных голливудских киномагната — двоюродные братья Голан скупили в Англии сеть кинотеатров для показа своих фильмов. Самый последний из финансируемых ими боевиков, «Жажда смерти, часть третья», вышел сейчас на экраны британских кинотеатров. Вот что сказал о нем сам продюсер Менахем Голан: «Такой сцены насилия, как в этом фильме, вы еще не видели. Захватывающий эпизод! По выражению режиссера картины Майкла Уиннера, это третья мировая война. Это самая жестокая лента из всех мною виденных». Те, кто смотрел картину, говорят, что она буквально пронизана насилием...

Такого рода фильмы оправдываются так называемым «американским патриотизмом», то есть борьбой против «террористов». Врагами, как правило, объявляются коммунисты или, например, латиноамериканцы. А американские герои-супермены без малейших угрызений совести совершают зверские убийства якобы ради защиты «западной демократии»...

Отметим, что, несмотря на серьезные проблемы, которые обрушились на американский кинематограф в середине 80-х, тамошним кинобоссам хватит ума не затевать у себя перестройку кинохозяйства. В советском кино все сложится иначе.

Но вернемся к результатам кинопроката 1986 года.

Чуть меньшую аудиторию (28 миллионов 900 тысяч зрителей) собрала уже упоминавшаяся ранее военная драма Элема Климова «Иди и смотри». Фильм также был удостоен Главного специального приза на Всесоюзном кинофестивале в Алма-Ате, а также назван лучшим по опросу читателей журнала «Советский экран».

Как уже говорилось, пятерка фаворитов собрала на своих сеансах 175 миллионов зрителей, что было больше прошлогоднего показателя почти на три миллиона.

Среди других фильмов, собравших наибольшее число зрителей, значились следующие: «Змеелов» Вадима Дербенева — один из первых перестроечных детективов о разоблачении торговой мафии в Москве по одноименному роману Лазаря Карелина (28 миллионов 600 тысяч); «Хорошо сидим» Мунида Закирова — сатирическая комедия о пятирх любителях выпить, которые из-за своего пристрастия попадают в разного рода комические ситуации (24 миллиона 400 тысяч); «Капкан для шакалов» Мукадаса Махмудова — детектив о разоблачении преступника, который пытался заполучить сокровища, спрятанные в 20-е годы главарем басмачей Гаиб-беком (20 миллионов 700 тысяч); «Русь изначальная» Геннадия Васильева — исторический фильм по одноименному роману В. Иванова о победах славян над кочевниками в VI веке (19 миллионов 100 тысяч); «Чужие здесь не ходят» Анатолия Вехотко и Романа Ершова — детектив по произведению А. Ромова о противостоянии юного лейтенанта милиции и матерого рецидивиста по прозвищу Чума (18 миллионов 100 тысяч).

В хит-листе киностудий впервые за всю историю победила лента, снятая на Рижской киностудии. Правда, она оказалась единственной работой латышских кинематографистов среди перечисленных фаворитов. А в лидерах по числу фильмов опять была главная киностудия страны «Мосфильм» — три ленты. Две было за «Ленфильмом» и по одной у «Казахфильма», Киностудии имени Горького, «Таджикфильма».

Между тем кинопрокат-86 оказался последним, где в большом количестве были представлены фильмы, разоблачавшие западный (главным образом американский) империализм и сумевшие занять верхние ступеньки прокатного олимпа. Больше подобного уже не произойдет, поскольку политическая ситуация в СССР начнет меняться в сторону односторонних уступок Западу. И первое, что случится в этой области, — по-тихому будут свернуты практически все кинематографические проекты, бросающие тень на капиталистов

(за исключением тех проектов, где работа была уже в самом разгаре). Даже совместные постановки будут благополучно похерены, несмотря на активное сопротивление союзников. Одна из таких историй приведет к трагедии: покончит с собой известный борец за мир, американский актер, певец и кинорежиссер, живущий в ГДР, Дин Рид.

Еще в начале 80-х он задумал снимать фильм о расовой дискриминации индейцев в США под названием «Окровавленное сердце» (о событиях февраля 1973 года в Вундэд Ни, где американские власти жестоко подавили восстание индейцев, боровшихся за свои законные права), причем этот проект должен был стать совместным детищем двух киностудий: ДЕФА (ГДР) и Рижской (СССР). В производство (имеется в виду принятие сценария, поиски природы, пошив костюмов и т.д.) фильм был запущен в 1985 году, когда власть в Кремле только-только поменялась. Ранним летом следующего года должны были начаться съемки в Крыму. Однако к тому времени Горбачев уже начал готовить почву для односторонних уступок Западу, и проект Дина Рида оказался совершенно не ко двору.

Советская сторона стала всячески торпедировать его, выдвигая все новые и новые претензии то к качеству сценарного материала (сценарий переписывался пять раз!), то к его объему (двухсерийный фильм «похудел» ровно наполовину). Затем начались проблемы с деньгами — советская сторона торговалась за каждую копейку, что было вызвано не заботой о государственном кармане, а последней возможностью похерить этот неудобный проект. В конце концов, все это привело к трагедии: 12 июня 1986 года Дин Рид покончил с собой, утонув в озере неподалеку от своего дома (отметим, что на этот поступок его толкнула не только история с фильмом, воочию показавшая Дину новое лицо советского режима, но также проблемы в семье и невозможность вернуться на родину, где при Рейгане ненависть к Дину Риду со стороны его земляков достигла своего пика).

Отметим, что советская перестроечная печать весьма скупно откликнулась на эту смерть, несмотря на то, что Дин Рид на протяжении последних двадцати лет был искренним другом СССР, завоевав в нем сердца миллионов совет-

ских людей. Скупость эта объяснялась просто: к тому времени либералы-западники уже успели оккупировать большинство центральных средств массовой информации и для них смерть яркого борца с американским империализмом была весьма кстати. Единственное, о чем жалели либералы: что многие советские антизападники не могут последовать вслед за Дином Ридом. Поэтому для них у либералов был запасен иной способ устранения: их стали просто вытеснять с командных постов. В кинематографе этот процесс начался весной 1986 года — со знаменитого V съезда Союза кинематографистов СССР.

ВПЕРЕД, К... РАЗВАЛУ

Этот съезд являлся плановым, поэтому подготовка к нему началась загодя — еще за полгода до его открытия. В центральной печати публиковались выступления деятелей кинематографа, где они делились своими тревогами по поводу тех проблем, которые следует вынести на обсуждение съезда. Скажем прямо, делились достаточно откровенно. Причем в ряде этих интервью уже явственно звучали те мотивы, которые приведут к взрыву на кинематографическом форуме. Возьмем, к примеру, публикации в журнале «Советский экран». В № 5 (март) было опубликовано интервью с кинодраматургом Валентином Черных, который заявил следующее:

«Мы, кинематографисты, за последние годы во многом сами снизили интерес зрителей к своим фильмам... Кинематограф начал отрываться от жизни. Сегодня и нам самим надо психологически перестраиваться...

Кино, конечно, менее оперативно, чем публицистика, но задачи у нас одни, только решаются в разных формах. И мы сами в последние годы почувствовали падение интереса к нашим фильмам. Сегодня даже если появляется фильм из жизни самой известной эстрадной «звезды», он не вызывает повального интереса, на который рассчитывали авторы (речь идет о фильме с участием Аллы Пугачевой «Пришла и говорю», который в прокате-85 собрал 25 миллионов 700 тысяч зрителей и занял всего лишь 7-е место, в то время как предыдущий фильм с ее же участием — «Женщина, которая поет» — в 1979 году занял 1-е место, собрав на своих сеансах 54 миллиона 900 тысяч зрителей. — Ф.Р.). Конечно, можно посмотреть фильм о проблемах «звезды», но это все-таки проблемы, которые весьма далеки от проблем обыкновенного человека, а вот об этом мы сегодня говорим еще очень мало.

Мы сами задаем вопросы, что же надо сделать, чтобы вернуть пошатнувшееся доверие зрителя. Лично я вижу один ответ: делать правдивые фильмы, не фильмы, где есть правдоподобное или часть правды, а говорить зрителю правду и только правду о наших днях, правду о существующих еще недостатках, противоречиях, несовершенствах, и когда зритель услышит с экрана то, о чем он говорит дома, в семье, размышляет на работе, зритель снова станет нашим заинтересованным соратником...»

Драматург был прав: тогдашняя советская газетная публицистика начала заметно опережать по части смелости кинематограф. Однако в этой смелости было не только положительное. Уже тогда было видно, что иные газетные смельчаки думают не о благе дела, за которое якобы ратуют, а заботятся только об одном — сделать себе имя на некогда запретных темах. Например, благой порыв борьбы с коррупцией в итоге обернулся на страницах тогдашних советских газет настоящим шельмованием целого народа, против которого состряпали целое «узбекское дело». В молодежных изданиях стали печататься статьи об изгоях общества — вроде проституток и фарцовщиков, которые в силу некритических позиций авторов статей вместо разоблачения этих опасных явлений только прибавляли им популярности.

Кинематограф подстерегала та же опасность. В нем за эти годы также сформировалась значительная прослойка людей, которые только ждали сигнала, чтобы начать «вгрызаться в социалку». Причем не интересы страны занимали их в первую очередь, а возможность потешить свои амбиции на поприще доселе запрещенного. А учитывая то, что за последние годы антипатриотов в их среде расплодилось значительно больше, чем патриотов, можно было представить, в какую сторону будет направлен этот процесс и какие масштабы приобретет. Именно об этом речь шла в другом интервью, опубликованном в том же «Советском экране» (№12, июнь), — с известным артистом-державником Игорем Горбачевым. Приведу лишь небольшой отрывок из него:

«Во имя движения вперед партия призывает нас трезво оценивать обстановку, судить обо всем начистоту, назы-

вать вещи своими именами. К сожалению, некоторые из нас, деятелей кино, понимают эту задачу односторонне. Под лозунгом необходимости проявлять непримиримость к недостаткам появляются фильмы, где недостатков навалом, а непримиримости нет. Я убежден, что о трудностях, ошибках, негативных явлениях, если действительно хочешь их искоренения, говорить надо лишь с сердечной болью, с праведным гневом, а не со злорадной усмешкой. Вспомните, чем всегда была сильна русская культура в своих высоких проявлениях? Присутствием даже в самых острых, бичующих произведениях осязаемого идеала, который открывал человеку горизонт, рождал надежды и оптимизм. Кто, казалось бы, как не Гоголь, отхлестал на весь мир чиновничью Россию? А рядом — гимн тройке-Руси, стремящейся вперед неудержимо, рядом — Тарас Бульба.

В лучших советских фильмах злу всегда противостояло добро. И пусть даже не всякий раз оно побеждало, но рождало веру в справедливость, в будущее.

Сегодня еще более, чем когда-либо, общество, особенно молодежь, нуждается в идеале, в герое, чья личность сконцентрировала в себе лучшие черты советского человека, нашего современника. Чтобы он был так же популярен и любим, как когда-то экранный Чапаев, Василий Губанов из «Коммуниста», как бригадир Потапов из «Премии», как Егор Трубников из «Председателя».

У каждого времени, у каждого поколения свои герои, но ни за что не поверю, что может всерьез и надолго запасть в душу, стать идеалом столь модный нынче в искусстве приземленный, измученный сомнениями и самокопанием нытик, не верящий в собственные силы, никуда не стремящийся. Лично я, да и не только я, наверное, устал от ущербности, пессимизма, неблагополучия личной жизни, низменности и мелочности интересов персонажей многих лент последнего времени.

Нет, я вовсе не призываю к созданию однозначного «железобетонного», сугубо положительного героя, которому все всегда ясно и все нипочем. Человек есть человек, и в нем, бывает, много разного перемешано — он может и ошибаться, и страдать, и не всегда побеждает. Но если есть в нем крепкий

нравственный стержень, в основе которого деятельная любовь к Родине и к людям, сознание личной ответственности, вера в наши конечные цели, если способен он на поступок во имя высоких идеалов — такой герой не может не задеть зрительское сердце. Люблю людей справедливых, бескорыстных, совестливых и думаю, что сейчас, когда эти качества называют государственно важными, нет у актера призвания выше, чем правдиво и страстно воплотить их на экране...»

Между тем определенные силы, пришедшие к руководству страной в марте 85-го и взявшие курс на перестройку, исподволь готовили мощный удар по киношной «старой гвардии» с тем, чтобы заменить ее на «молодых волков». Это было вполне в духе перестройки, поскольку к моменту начала съезда Горбачев сумел весьма эффективно очистить Политбюро от тех людей, которые ему мешали. Так, сначала он избавился от Григория Романова (июль 1985-го), потом от Николая Тихонова (октябрь), затем от Виктора Гришина (февраль 1986-го). Вместо этих людей в высший партийный ареопаг были введены: Егор Лигачев, Николай Рыжков, Виктор Чебриков (апрель 1985-го), Эдуард Шеварднадзе (июль), а Николай Талызин и Борис Ельцин были избраны кандидатами в члены Политбюро.

Очищая верхний эшелон власти, Горбачев тем самым давал сигнал и управленцам внизу: мол, делайте то же самое, бейте по штабам. То есть был запущен механизм кадровой революции — уже не просто чистки чиновничества, а принципиального изменения структуры партийно-государственного аппарата, а значит, и правящего класса. Тогда многим казалось, что эти кадровые перестановки делаются во благо страны, теперь уже очевидно другое — это была часть секретного плана Горбачева по развалу СССР.

Призыв генсека был услышан, причем у творческой интеллигенции первыми на него откликнулись именно кинематографисты. Почему именно они? Во-первых, подавляющая часть кинематографического сообщества состояла из евреев, большинство из которых давно уже относились к советской власти крайне критически. Во-вторых, сама власть за последнее десятилетие изрядно постаралась, чтобы негатив-

визм евреев к действующей власти передался и их многочисленным коллегам других национальностей. Хотя кинематографисты никогда не претендовали на место в авангарде советского инакомыслия, однако и назвать их аутсайдерами в этом деле было нельзя.

Об этих настроениях прекрасно были осведомлены на самом кремлевском «верху», поэтому лучшего электората для того, чтобы «замутить» серьезную бучу, найти было нельзя. Вот почему бытующее до сих пор мнение, что переворот на V съезде возник по большей части стихийно, как естественный порыв молодых реформаторов, уставших от консерватизма киношных «генералов», правдиво лишь наполовину. Многие участники съезда и в самом деле были бескорыстны в своих притязаниях. Однако за их спинами стояли другие люди, которые весьма умело дергали за ниточки, направляя реформаторский порыв киношных романтиков в выгодное для себя русло.

Переворот на съезде тщательно готовился в недрах Политбюро, в частности, за ним стоял либеральный идеолог Александр Яковлев (идеолог консерваторов Егор Лигачев легко купился на его действия так же, как и многие на съезде). Именно Яковлев подбирал нужных людей для занятия ими ключевых постов в Союзе кинематографистов, он же намечал те акции, которые должны были всколыхнуть киношную среду в преддверии съезда. По его задумке, «бунт интеллигенции» должен был стать второй крупнейшей акцией в перестройке (после антиалкогольной кампании), направленной не во благо, а во зло — для подрыва государственности.

Часовой механизм «бомбы» начал отсчет времени за месяц до начала форума. В начале апреля во всех республиканских Союзах кинематографистов состоялись отчетно-выборные собрания, на которых утверждались списки делегатов на съезд. Практически во всех Союзах собрания прошли без каких-либо эксцессов (то есть тех, кого «верха» наметили, тех и утвердили), и только в Москве все было иначе.

8 апреля 1986 года, во время собрания секции критиков, когда секретарь (и главный идеолог) СК Александр Караганов предложил собравшимся проголосовать за рекомендо-

ванный партбюро список, со своего места внезапно поднялся киновед-либерал Виктор Божович и выдвинул несколько новых кандидатур дополнительно. Это выступление всколыхнуло зал, и новые люди стали один за другим предлагать разные кандидатуры в утвержденный список. В итоге, поскольку число предложенных кандидатов во много раз превышало установленный лимит, ведущие собрание предложили провести тайное голосование.

Процедура заняла около часа времени и привела к скандалу. Выяснилось, что в список кандидатов не попали некоторые влиятельные люди, кандидатуры которых были внесены в первый список, утвержденный в партбюро. Среди этих людей были: директор Всесоюзного научно-исследовательского института кинематографии Владимир Баскаков, ректор ВГИКа Виталий Ждан, главные редакторы журналов «Искусство кино» и «Советский экран» Юрий Черепанов и Даль Орлов. Зато в списке оказались имена двух известных либеральных кинокритиков Виктора Демина и Юрия Богомолова.

Тем временем, воодушевленная этим событием, киношная братия продолжала «бить по штабам». На собрании московской секции художественного кино его участники внесли в бюллетень еще семь новых кандидатов (их число достигло 88), и в результате тайного голосования не прошли сразу несколько «генералов»: Георгий Марьямов (против заместителя действующего главы Союза кинематографистов СССР проголосовало больше всего — 226 человек), Сергей Бондарчук (против — 221 человек), Лев Кулиджанов (против действующего главы СК СССР проголосовали 198 человек), Станислав Росточкин (против — 142 человека), Игорь Таланкин (против — 126 человек). Та же самая история приключилась и на других собраниях: в секциях актеров и операторов. Эти глобальные пертурбации, по сути, и решили дело, кардинально изменив будущее соотношение сил на кинематографическом форуме.

Тем временем съезд еще не начался, а действующая власть уже определилась с кандидатурой нового главы СК СССР. Им должен был стать кинорежиссер Элем Климов, которого лично напутствовал на эту должность все тот же

член Политбюро и главный либеральный идеолог Александр Яковлев. Отметим, что поначалу в Госкино склонялись к кандидатуре более уравновешенного и рассудительного Глеба Панфилова, но тот категорически отказался от подобной чести и ни на какие уговоры так и не поддавался. Тогда глава Госкино СССР Филипп Ермаш остановился на кандидатуре Климова, рассчитывая, что тот для номенклатуры больше «свой» человек, чем «чужой». Но Ермаш ошибся: несмотря на то что отец Климова в свое время был высокопоставленным партийным чиновником, сын его испытывал к компартии уже совершенно иные чувства — отрицательные.

V съезд кинематографистов СССР открылся 13 мая 1986 года в Москве, в Большом Кремлевском дворце. На него съехалось 606 делегатов (а избрано было 664 делегата), которые представляли 6618 членов СК, работающих во всех союзных республиках страны. Наиболее крупными были московская делегация — 270 человек, украинская — 71 человек, ленинградская — 52 человека, грузинская — 37 человек, узбекская — 25 человек, казахская — 23 человека, белорусская — 22 человека, армянская — 19 человек, латвийская — 17 человек, азербайджанская — 16 человек.

Разбивка по профессиям была следующая: кинодраматургов — 76 человек, кинорежиссеров — 265, кинооператоров — 82, киноактеров — 95, киноведов, кинокритиков, редакторов — 62, художников — 36, звукооператоров — 11, киноинженеров и научных работников — 17, организаторов кинопроизводства — 16, а также представители других профессий. Среди делегатов было 563 мужчины и 101 женщина. Из них 308 человек являлись членами и кандидатами в члены КПСС.

Возрастной состав делегатов характеризовался следующими данными: до 35 лет — 28 человек, от 36 до 40 лет — 57 человек, от 41 до 50 лет — 221 человек, от 51 до 60 лет — 214 человек, от 61 до 70 лет — 108 человек, старше 70 лет — 36 человек. 245 делегатов впервые участвовали в работе Всесоюзного съезда кинематографистов.

Право открыть высокое собрание вступительным словом было предоставлено одному из патриархов советского кинематографа — кинорежиссеру Иосифу Хейфицу, ав-

тору таких лент, как «Депутат Балтики» (1937; совместно с А. Зархи), «Член правительства» (1940; с А. Зархи), «Плохой хороший человек» (1973), «Единственная» (1976) и др. Отмечу, что с 1970 года Хейфиц возглавлял Ленинградское отделение СК СССР, а с 1971 года вошел в секретариат правления СК СССР.

Речь патриарха хотя и не была длинной (длилась где-то около 10—15 минут), но была проникнута самой высокой патетикой. Вот лишь некоторые отрывки из нее:

«После XXVII съезда нашей партии прошло еще недостаточно времени (он состоялся в феврале того же 1986 года. — *Ф.Р.*) для того, чтобы создать художественные фильмы, вдохновленные его историческими предначертаниями, но радостное чувство революционного обновления, талантливая и подлинно народная его атмосфера будет витать над этим залом, и ею будет проникнута работа нашего съезда...

В нашу жизнь уже вошло одно емкое и энергичное понятие, главный лозунг нашей жизнедеятельности — «ускорение». Естественно, для нас ускорение не означает лишь то, что мы должны быстрее ставить свои фильмы, хотя это частично и так. Речь должна идти о том, что нам надо поскорее избавиться от психологических тормозов, мешающих нам говорить во весь голос правду о жизни во имя ее улучшения...

Нам надо не на словах, а на деле активно помогать своим важнейшим искусством в неустанной борьбе Коммунистической партии за дело мира, за спасение культуры человечества и всей человеческой цивилизации от атомного уничтожения.

— Говорить правду! — обращает партия к нам свой призыв. Это святой долг каждого честного художника. Наш съезд, я верю, подымет свой голос за высокую правду в киноискусстве...

Мы с вами работаем и для будущего. Мы должны оставить для времени память искусства. После нас останутся кинохранилища. Пусть химики постараются продлить жизнь киноплёнки, чтобы она не выцвела хотя бы столетие. Тогда наши потомки смогут увидеть запечатленное в образе и ха-

рактерах наше неповторимое время, чеканное лицо поколения строителей социализма, услышать музыку революции, о которой говорил Александр Блок.

В кинозалах будущего они разглядят наших современников. Они — наши потомки — вглядятся в их лица и в глаза и не увидят в них затаенного страха, тоски и боязни одиночества. Они увидят людей, начисто лишенных рабской покорности. Они увидят женщин, прекрасных в своей независимости, равноправных с мужчинами, уверенных в завтрашнем дне, своем и своих детей...»

Следом слово взял действующий глава Союза кинематографистов СССР Лев Кулиджанов, который был менее патетичен. Его полуторачасовой доклад о работе Союза за прошедшие пять лет хоть и был выдержан в мажорных тонах, однако содержал и самокритику, внесенную туда под влиянием недавних отчетно-выборных собраний. Вот лишь некоторые пассажи из этой самокритики:

«В последние годы мы недостаточно заботились об улучшении работы творческих бюро на студиях, ослабили проверку выполнения хороших решений, не всегда находили действенные средства влияния на творческий процесс. Иной раз пустословили на заседаниях секретариата. Секретариат мирился с тем, что многие секретари манкировали своими обязанностями и появлялись в союзе от случая к случаю. Нашим мероприятиям и дискуссиям стало не хватать конкретности и содержательности.

Ослабление критики и самокритики повлекло за собой «ячество», уже плохо скрываемое сознание собственной исключительности, а ослабление политико-воспитательной работы откликнулось появлением симптомов групповщины, чего прежде в союзе никогда не было. Я говорю об этом с горечью. Мы должны честно признать, что слишком увлекались количеством мероприятий и недостаточно вдумчиво готовили каждое из них. У нас было слишком много заседаний с повторяющимися речами, похожих резолюций с преобладанием общих слов и мало проверки исполнения, проверки того, с какой степенью эффективности «работают» наши заседания, семинары по профессиям, творческие дискуссии...

В появившихся за последнее время критических статьях о кино довольно точно названы сигналы тревоги. Обращал на себя внимание тот факт, что массовый зритель не захотел смотреть некоторые проблемные, серьезные, правдивые фильмы.

Надо прямо сказать, что Госкино и Союз кинематографистов вовремя не заметили таящихся в такого рода фактах тревожных симптомов.

Проблемы повышения социальной значимости фильмов мы обсуждали на специальном пленуме правления, на нескольких заседаниях секретариата, но выводы делались недостаточно глубокие. Фильм рассматривался как некая «вещь в себе» — без учета духовного и эмоционального состояния аудитории.

Когда несколько лет тому назад активизировалась борьба за посещаемость кинотеатров, за зрительский кинематограф, ее пути и методы не были детально обсуждены ни в Союзе кинематографистов, ни на коллегии Госкино. На многих студиях они складывались стихийно. Массовый зритель завоевывался путем упрощения искусства.

Одним словом, не только зрители выбирают фильмы, но и фильмы выбирают зрителей. Проблема неостребованной культуры остается проблемой. Более того, в наши дни она приобрела среди значительной части молодежи новую остроту...

Пришло время распространить зону действия критики на всю кинематографию, включая ее выдающихся мастеров, чьими работами мы по праву гордимся. Ведь и в их фильмах бывают просчеты и слабости, которые критика не имеет права обходить стороной; фигура умолчания, а тем более безоговорочное расхваливание слабостей способны дезориентировать и самого художника, и публику.

Доброжелательность критики — это не всепрощающая доброта и обслуживание самолюбий. Это и требовательность к таланту. Грех, большой грех примет на себя критика, если замалчиванием недостатков и преувеличением достоинств произведений будет губить таланты (что уже не раз делалось)...»

Несмотря на все эти самокритичные пассажи, многие из собравшихся в зале восприняли доклад Кулиджанова в штыки. Несколько раз оратора захлопывали и затопывали, чего на предыдущих съездах СК никогда еще не бывало (там могли захлопать любого из ораторов, но только не председателя). Впрочем, тот съезд потому и был прозван в народе революционным, что на нем происходило многое из того, чего раньше не было.

Между тем то, что случилось во время выступления Кулиджанова, было еще «цветочками» в сравнении с тем, что произошло дальше. Видимо, на участников съезда все-таки давило присутствие на открытии форума членов Политбюро: Горбачева, Лигачева, Яковлева и др. Однако сразу после завершения утреннего заседания они покинули зал, и вот тут уже начался настоящий разгул страстей, когда с каждым новым выступлением накал в дискуссии все нарастал и нарастал. И так длилось все два дня работы съезда.

Практически все ораторы говорили о наболевшем, о том, о чем и в самом деле молчать было нельзя. Однако, несмотря на общую заряженность выступающих в пользу решительных перемен в киноотрасли, в основе большинства выступлений все равно лежала борьба кланов: либерального и державного. Поскольку воспроизведение всех выступлений займет слишком много места, ограничусь отрывками из некоторых.

Б. Метальников (сценарист): «Грустно видеть, как разрастает поле, которое возделывалось Шукшиным. Грустно знать, что на нашей ведущей студии — «Мосфильм» — нет сегодня режиссеров, которые продолжили бы направление, связанное в литературе с именами Шукшина, Белова, Распутина, Астафьева.

Это очень печально, товарищи. Эта тема — тема человека на земле, его духовных связей с этой землей, со всем, что на ней растет и живет, — вечная, бесконечная! Как ни трудно себе представить завтрашнюю жизнь без телевидения, без самолетов или полетов в космос — без этого человечество все же может обойтись. А вот без человека, работающего на земле, жизнь прекратится и без всякой ядерной

войны! Поэтому эта тема вечная, глубоко нравственная, касающаяся глубочайших национальных и культурных корней, исторической преемственности. Уходят старые традиции, быт, прошлое. Рождается новое. Помните предсмертный вопрос Шукшина: что с нами происходит? Это вопрос ко всем нам, это вопрос для каждого из нас...»

Е. Матвеев (кинорежиссер, актер): «Сюда, на съезд, я приехал с Липецкого металлургического комбината имени Ю.В. Андропова. На этом предприятии я был два года тому назад. Поверьте, сейчас там люди творят чудеса. Вот не прозевать бы нам этот величественный старт, на котором рождаются и проблемы, и конфликты, характеры и страсти...

Сейчас, как никогда, выявляется тот человек, тот положительный герой, по которому очень истосковался зритель, а о нас, актерах, и говорить не приходится. Мы ждем его в сценариях. К слову, почему бы драматургам, особенно молодым, не поехать на предприятия, в колхозы, на стройки, в лаборатории, воинские части и не пожить там? А союзу раскошелиться (не пообедем) на оплату их длительных командировок. Должны, обязаны появиться сегодняшние Губановы, Трубниковы и Торели!..» (Речь идет о главных героях фильмов «Коммунист», «Председатель» и «Твой сын, земля!». — *Ф.Р.*)

П. Лебешев (оператор): «К сожалению, чаще хвалебные рецензии, награды и премии адресуются фильму, не заслуживающему их ни замыслом, ни воплощением, и с каждой такой пирровой победой падает общий средний уровень нашего кино. Беда не в том, что «Европейская история» (фильм Игоря Гостева. — *Ф.Р.*) или, скажем, «Победа» (фильм Евгения Матвеева. — *Ф.Р.*) далеко не так хороши, как о них писалось. Беда в том, что их выдают за образцы...»

В. Дашук (кинорежиссер, Белоруссия): «Здесь было много комплиментов нашему зрителю. Я бы остановился на другой стороне дела. Не надо перехваливать нашего зрителя. Мы так долго умилялись и до сих пор не перестаем умиляться, что у нас самая читающая публика, что у нас самая большая концертная аудитория. И вдруг эта «самая-самая» зыркнула на мастеров культуры взглядом закоренелого обы-

вателя, перед которым, как оказалось, мы зачастую ползаем на коленках, угодничаем, лишь бы выжать из него этот злополучный рубль...

Планомерно и целенаправленно мы отучаем, особенно телевизионным экраном, отучаем человека думать, размышлять. А потом удивляемся: человек есть, а гражданина нет!.. Когда-то в старину беременным женщинам запрещали смотреть на пожар: чтобы ребенок был здоров. Но ведь то, что мы иногда смотрим теперь на экране, особенно на телевизионном, или слышим с эстрады, — в сто тысяч раз вреднее, чем пожар для беременных.

Сегодня кинокритика не скупится на бранные слова, когда речь идет о фильмах «Душа», «Нужна солистка», «Пришла и говорю». Но страшное не в этих картинах, а страшное — в зрителе, которому эти все картины безумно нравятся. Я опять-таки отвечаю за эти слова — я сидел в зрительном зале, когда шел фильм «Пришла и говорю».

Вот она — расплата за розовые фильтры на объективах наших камер, за развлекательность любой ценой...

Безликие, убогие фильмы, музыкальные произведения и книги так же разлагают общество, как до недавнего времени разлагал алкоголизм. Появился указ — и стало легче дышать. В искусстве такого указа нет. В основном — только лозунги, призывы. И в жизни, и в искусстве лозунги, вернее, неумеренное их использование, одинаково вредны, потому что искажают святые для нас истины...

Мы говорим: «Дети — самый привилегированный класс нашего общества». Прекрасный лозунг. Но это для того времени, когда мы были бедные, когда мы были голодные, когда мы были бездомные. А сегодня мы сытые, и давайте менять лозунги. Мы оказались неготовыми к самому тяжелому испытанию — испытанию сытостью. В торговые техникумы конкурс сейчас больше, чем на актерский факультет ВГИКа. Я вижу, как десятиклассница в дубленке за тысячу рублей и в сапогах за сотню во время уборки школьной территории оттопыренными пальчиками в лайковых перчатках брезгливо поднимает бумажку. И это выдается за трудовое воспитание. Когда я вижу такое или подобное такому, когда я вижу

на экране убожество духа, я начинаю понимать, почему сегодня Алла Пугачева — самый главный наш идеолог...»

В. Мишин (первый секретарь ЦК ВЛКСМ): «В 1907 году, еще на заре развития кинематографа, В.И. Ленин говорил о том, что кино, «пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы... Но... когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры... оно явится одним из могущественных средств просвещения масс».

Эта ленинская мысль приобретает еще большую актуальность в наши дни, в условиях обострения идеологической борьбы.

После публикации «Комсомольской правдой» в ноябре прошлого года статьи «Зачем пришла к нам Анжелика?» в редакцию газеты присланы тысячи писем-откликов... Предложения читателей, комсомольских организаций сводятся к следующему: немедленно навести порядок в кинопрокате, ликвидировать засилье здесь низкопробных западных лент, научиться рекламировать достойные советские фильмы; дать дорогу подлинным талантам, создать им режим наибольшего благоприятствования, решительно пресекать серость, безвкусицу, «духовный ширпотреб», засоряющие экран.

Многие пишут о том, что нельзя рассматривать кинотеатр только как «доходное место». «Пока в кинопрокате будет господствовать план, мы за рубли будем продавать души людей псевдокультуре, замешенной на мещанстве и потребительстве», — считает товарищ Меньшиков из Челябинска.

Ветеран Великой Отечественной войны А. Н. Емельянов отмечает пагубность «американизации» нашего кино под предлогом коммерческих выгод. Он сравнивает этот процесс с имевшим место «галопирующим ростом производства алкоголя» в тех же коммерческих целях, что получило строгое партийное и народное осуждение. «От алкоголя как-то можно лечиться, а от космополитизма лекарств нет», — предупреждает он руководителей организаций, частных к этой проблеме. Предупреждает нас с вами...»

Ю. Озеров (кинорежиссер): «Восточная поговорка говорит: «Если твои планы рассчитаны на год — сей просо,

если твои планы рассчитаны на десятилетия — сажай деревья, если же твои планы рассчитаны на века — воспитывай людей». Воспитание нового человека — это главная цель социалистического искусства. Но, говоря традиционно о гражданственности искусства, об образе положительного героя, о формировании духовного мира современника, мы должны спросить себя откровенно: действительно ли мы на деле ответственно подходим к решению этих задач? Если да, то почему зрители начинают утрачивать интерес к кино? В некоторых городах фильмы идут при полупустых залах. Почему это происходит? Потому что мы не отвечаем на волнующие современного человека вопросы. Наши представления — что важно и что не важно — не совпадают с его представлением. Наконец, мы не затрагиваем его душевных струн, без чего искусство утрачивает силу своего воздействия...

Режиссура — это отбор. Отбор жизни. Отбор яркий и интересный. И не годится нам теория «потока жизни», теория «бесконфликтности», потому что становление высших форм коммунистической нравственности не может обойтись без борьбы нового со старым, борьбы, которая будет происходить неизбежно и внутри самого человека.

Имея в виду эту внутреннюю борьбу, это преодоление человеком в себе самом зла, себялюбия, эгоизма, Горький писал о возможном возрастании драматичности бытия.

Коммунистическое будущее меньше всего станет походило на дом отдыха, где весь день играет музыка, а вечером — кино и танцы. Мир будущего, как и наш, будет миром радости и печали, миром красоты и преодоления всего темного и злого. Только такой мир достоин человека. И советский художник обязан устремить свой творческий поиск на раскрытие духовного мира современника. А для этого автор фильма — режиссер призван быть на уровне своего времени, он должен выступать идейно убежденным борцом за идеалы социализма, должен чутко ощущать пульс эпохи.

Новые зрители будут судить по нашим фильмам о том, как мы жили сегодня. Поэтому в наших фильмах должна быть правда, и только правда. Я верю, что советское кино способно занять самое высокое место в социалистическом искусстве».

Как мы помним, Юрий Озеров был фронтовиком и весь свой талант посвятил разработке военной темы — снял несколько широкомасштабных кинополотен, посвященных событиям Великой Отечественной войны. По сути, он был одним из немногих талантливых баталистов (как и Сергей Бондарчук) в советском кинематографе. Однако в кинематографической среде именно за последовательное воплощение военной темы Озерова больше всего и не любили, считая его яростный патриотизм апологетикой тоталитарному режиму. В итоге среди либералов Озеров приобрел славу консерватора, конформиста. Именно это имел в виду следующий съездовский оратор — сценарист Евгений Григорьев, когда заявил:

«Я думаю, что наш секретариат не подвергается сомнению в том, что там люди умные, талантливые, искушенные (Ю. Озеров тоже был членом правления СК СССР с 1971 года. — Ф.Р.). Но как случилось, что эти опытные люди молча смотрели на происходящий процесс? Почему они не выполнили свою главную роль, почему не подняли голос?..

Почему... эти люди, прошедшие фронт, знающие цену всему, люди, поднявшиеся на волне XX съезда партии, — почему они дрогнули, почему они законсервировались, перед какой силой они вдруг смутились? Перед какой — когда за ними были погибшие на фронте товарищи? Почему они все это позволили, когда за нами было наше великое искусство, когда за ними стояли мы?..»

Эти слова сценариста стоит прокомментировать. Всем известно, что Вторая мировая война нанесла огромный урон Советскому Союзу. Особенно невосполнимым он оказался по части людских потерь — около 30 миллионов человек. При этом, о чем уже говорилось выше, по большей части погибли лучшие люди страны. Поэтому среди оставшихся в живых фронтовиков были разные люди: как подлинные герои, так и те, кто присвоил себе это звание путем подлога, лжи и т.д. Но это было полбеды. Дело в том, что в послевоенные годы в среде подлинных героев войны начались серьезные идейные разногласия, когда они по-разному стали видеть дальнейшие пути развития страны. И не было бы в этих

разногласиях большой беды, если бы не «холодная война», которая не только ни на день не прекращалась, но, наоборот, только набирала обороты.

Среди деятелей советского кинематографа было много людей, прошедших фронт. Однако они по-разному видели предназначение искусства. Тот же Юрий Озеров, к примеру, считал его больше оружием пропагандистским, должным служить единственной цели — воспитанию патриотизма. При таком подходе критика существующих в советском обществе недостатков если и допускалась, то в весьма умеренной форме и не концептуальная (то есть в ее основе не должны были лежать сомнения в правоте существования самой системы).

Другой известный режиссер-фронтовик — Григорий Чухрай не только своим искусством, но и своей деятельностью на руководящих кинематографических постах часто отстаивал скорее не патриотические, а либеральные (их потом назовут общечеловеческими) ценности, напрочь забывая о том (хотя был фронтовиком!), что «холодная война» мало чем отличается от войны «горячей». Что в реальном (а не иллюзорном) мире нет и не может быть целей, единых для всего человечества. То, что хорошо для одних, другим не подходит. Иначе мир бы давно жил без войн — весело и счастливо. Однако не живет. Более того, после развала СССР человечество еще больше приблизилось к третьей мировой войне, чем это было во времена существования СССР. Хотя развал последнего произошел во многом именно под воздействием либеральной идеи о том, что отныне одной стеной, разделяющей человечество, будет меньше. Однако на деле вышло, что на смену одной стене был воздвигнут десяток новых.

Но вернемся к материалам V съезда кинематографистов.

Кинокритик Андрей Плахов вышел на съездовскую трибуну, чтобы говорить не только о проблемах критического цеха. В частности, он сказал следующее: «...Не случайно раздаются тревожные голоса по поводу того, что наш кинематограф — что никогда не было ему свойственно — начинает приобретать провинциальный характер по отношению к моделям западного, американского, какого угодно кино, в

зависимости от того, в каких жанровых моделях работают многие наши кинематографисты.

В преддверии съезда на экране Центрального дома кино состоялась премьера художественного фильма о Лермонтове, снятого режиссером Николаем Бурляевым по собственному сценарию. Автор, он же исполнитель главной роли, уверял во вступительном слове, что он воскресил биографию нашего великого соотечественника с единственной пламенной целью — донести до сегодняшнего зрителя истоки духовности русского народа, отечественной культуры. Но сама картина никакого отношения не имеет ни к духовности, ни к культуре, ибо беспомощность драматургических и режиссерских средств выводит ее за пределы этих понятий. Штампы вульгарного социологизма соседствуют в ней с безвкусной красотостью, иллюстративность — с фактографическими нелепостями. Затянувшееся ученичество ощущается буквально в каждом кадре. Статичность камеры, достойная первых люмьеровских роликов, сочетается с наивной фееричностью «под Мельеса», лобовые ходы побуждают вспомнить не лучшие старые образцы историко-биографических картин, и рядом — плохо усвоенные и потому звучащие комично приемы символично-поэтического кино...

Не буду углубляться в анализ. Сейчас важно сказать другое. С каким высокомерием отверг автор написанный задолго до него талантливый сценарий Александра Червинского о Лермонтове. Какая пышная реклама сопровождала премьеру ленты (и публикации перед премьерой), несущей все признаки «семейного» мероприятия (в фильме снимались едва ли не все родственники режиссера). Наконец, автор не преминул сообщить аудитории Дома кино, что предварительные показы картины сопровождались зрительскими слезами и овациями...»

Здесь следует сделать ремарку, поскольку это выступление можно считать своего рода программным: оно определит дальнейшее развитие советского киноискусства перестроечных лет прежде всего как **антипатриотическое**. Плахов бил по «Лермонтову» отнюдь не потому, что его глубоко задела режиссерская беспомощность дебютанта. Эти упреки

были всего лишь ширмой. На самом деле критик лупцевал картину от лица всего либерального клана, которому оказалась не по нутру патриотическая направленность ленты.

В фильме Бурляева русский поэт Михаил Лермонтов был показан как истинный патриот своей страны, гибнущий в результате заговора жидомасонов (убийца поэта был евреем по отцу), которым величие России стояло как кость поперек горла. Эта идея в фильме прочитывалась весьма отчетливо. Не случайно после предварительного показа фильма на худсовете объединения Николай Губенко воздал хвалу именно «русскости» картины. А заявил он следующее: «Мы по праву гордимся грузинским и киргизским кинематографом, но русский кинематограф у нас отсутствует. «Лермонтов» — русская картина...»

Именно то, что полюбилось в «Лермонтове» Губенко, люто ненавиделось плаховыми и другими либералами-космополитами. Не случайно в своем выступлении кинокритик помянул давний (середины 70-х) сценарий Александра Червинского о Лермонтове. В нем великий русский поэт рассматривался с антипатриотических позиций: как гений, но в то же время неврастеник, терзаемый различными недостатками и пороками, которые якобы и привели его к гибели. Не умаляя литературных достоинств этого сценария, отметим, что либеральные «фиги» были натканы в нем чуть ли не на каждой странице. Что неудивительно, поскольку Червинский считался талантливым ремесленником, могущим написать о чем угодно и о ком угодно: о бесстрашных чекистах («Корона Российской империи»), о терзаниях зашедшего в тупик литератора («Тема»), о торговой мафии («Блондинка за углом»), о том же Лермонтове.

Фильм о русском поэте по сценарию Червинского собирался ставить на «Мосфильме» один из режиссеров новой либеральной волны Андрей Смирнов, но из этого ничего не вышло: сусловский аппарат не позволил протащить на широкий экран эту антипатриотическую стряпню. Сам Бурляев так отозвался об этом сценарии: «Червинский не любит Лермонтова. Всеми силами в каждой сцене он рисует образ отталкивающий, мелкий, неталантливый, агрессивный, раз-

ложенный изнутри, антипатриотичный, аполитичный. По сути, в сценарии воссоздан образ самого автора.

Сцены, живописующие четырнадцатилетнего вожделеющего мальчика, бросающегося на девку Марфушу, которая обнажается и укладывается в детскую постель; жестоко рубящего в бою саблей; отталкивающего руки тянущихся к нему солдат. Случайно подобранные, ничем не подкрепляющие драматургию стихи Лермонтова. Случайный выбор сцен — необязательных, не относящихся к жизни поэта: эпизод с самоубийством деда Арсеньева, случившийся за четыре года до рождения Лермонтова...

Без симпатии провел Червинский Лермонтова через весь, если можно так выразиться, сценарий, холодно разделался с ним в конце, пристрелив без эмоций, походя, равнодушно, как бешеную собаку...

Все это мертво, подло. Сценарий Червинского — образец идеологической диверсии в кинематографе, акт уничтожения, зачеркивания в глазах людей светлой личности М.Ю. Лермонтова.

Какой там «свет», какой «герой»!.. Серый, маленький вожделеющий урод!..»

Бурляев в своем сценарии совершенно иначе подходил к своему герою — он его возвеличивал. Поэтому ему и дали «добро» на запуск фильма в бондарчуковском объединении «Время» (как мы помним, самом продержавном). Легко догадаться, какие чувства с самого начала должны были испытывать либералы к этому проекту. Правильно: они его ненавидели. Всю эту ненависть и излил критик Плахов, взойдя на съездовскую трибуну. А все его пассажи по поводу царящей в фильме семейственности (Бурляев и в самом деле снял в эпизодических ролях свою жену Наталью Бондарчук, сына Ваню и тещу Инну Макарову) были всего лишь ширмой, должной скрыть истинную причину нападок. Разве мало советских режиссеров грешили семейственностью? Например, секретарь СК СССР Глеб Панфилов в недавнем фильме «Васса» снял не только свою жену Инну Чурикову (кстати, постоянную героиню его фильмов), но и их четырехлетнего сына Ваню. Кто-нибудь на съезде об этом вспомнил? Нет, поскольку к Панфилову в либеральной среде всегда относились

с уважением. Кстати, Панфилов фильм «Лермонтов» тоже не принял, однако нападать на него публично не стал.

Отмечу, что зная, поднятое Плаховым, тут же подхватят его соратники по клану. В течение всего 1986 года в центральной прессе, которая практически вся окажется в руках либералов, появится около трех десятков (!) зубодробительных статей о фильме «Лермонтов». Эта кампания ясно указывала на то, что выступление Плахова не было случайностью. Это был заказ из штаба главного идеолога либералов Александра Яковлева, который прекрасно отдавал себе отчет, что, если «Лермонтова» не «погасить», на свет могут появиться и другие подобные патриотические ленты. Кстати, они и в самом деле появятся — тот же «Борис Годунов» Сергея Бондарчука — но по ним либералы будут бить с таким же остервенением, как и по «Лермонтову», о чем речь еще пойдет впереди.

Замечу, что Николай Бурляев делегатом на съезд избран не был и находился в зале всего лишь как гость. Что касается Сергея Бондарчука, то он даже в таком качестве на съезде не присутствовал. Между тем в его защиту на киношном форуме выступил всего лишь один человек — Никита Михалков. А сказал он следующее:

«Демократизация любого общества — процесс чрезвычайно сложный и порою болезненный. Он требует неусыпного внимания и трезвой оценки, потому что в процессе этом принимают участие не только здоровые и конструктивные силы, но и те, что камуфлируют под них. Великий русский драматург и дипломат А.С. Грибоедов по подобному поводу сказал: «Колебание умов, ни в чем не твердых».

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

На слова Михалкова в защиту Бондарчука ответил его коллега режиссер **Владимир Меньшов**, который не испытывал больших симпатий ни к мэтру, ни к его защитнику. К последнему антипатий было даже больше, поскольку Михалков в свое время не принял фильм Меньшова «Москва слезам не верит». На одном из совещаний в Госкино Михалков так отозвался об этой любимой народом ленте:

«Москва слезам не верит»: по отдельности — все верно, а вместе — все неправда. Почему же успех? Да потому, что сделано профессионально, актеры играют хорошо. Картина волнует, любовь к сказке помогает жить. Но узнавания нет. Мы относимся к событиям фильма не как к реальности. И это опасно, опасно относиться к жизни как к сказке...»

Но вернемся к речи Владимира Меньшова на съезде. А сказал он следующее:

«Я не хотел об этом говорить, но слишком задел Никита Михалков своей репликой о ребячестве, которое проявили по отношению к Бондарчуку. Как-то быстро ты повзрослел, Никита Сергеевич. Со стороны секции художественного кино никакого ребячества не было. Вот история с Государственной премией за фильм «Красные колокола»... Хороша или плоха эта картина, можно спорить, но есть там одна вещь, по-моему, бесспорная. Артист Устюжанинов не справился с ролью В.И. Ленина. И видно, что Бондарчук это сам понимает, он его как можно меньше старается показывать, все больше — на общем плане. Но нам настоятельно доказывали, что получилось хорошо, зрители как-то вяло с этим «хорошо» соглашались. А, так — Государственную премию дадим, чтоб знали, что это «очень хорошо»...»

Меньшов здесь, конечно, прав: фильм «Красные колокола» оказался не самым выдающимся творением Бондарчука. Однако ведь еще задолго до этих картин мэтр снял другие шедевры, о которых и вспоминал Михалков: «Судьбу человека», «Войну и мир», «Они сражались за Родину». И что же, эти фильмы теперь надо было забыть, вычеркнуть? А именно это и произошло, коль Бондарчука даже не удосужились выбрать делегатом на съезд. Поэтому лукавил Меньшов. На самом деле поводом к избранию Бондарчука стали не «Красные колокола», а неприятие этого мастера со стороны мно-

гих его коллег. Причем мотивы у них были разные: кто-то ненавидел Бондарчука за его патриотизм и преданность социализму, кто-то просто завидовал таланту режиссера и его высокому положению (не случайно во время отчетно-выборных собраний многие выступавшие пеняли Бондарчуку за то, что он занимает около десятка различных высоких постов).

Вообще о том, какой была внутренняя атмосфера на том съезде, хорошо сказал кинорежиссер Владимир Наумов. Вот его слова: «Мы вчера с Ульяновым одевались. В раздевалке подходит Банионис и говорит: «Ты знаешь, мне стыдно». Я говорю: «Почему тебе стыдно?» Он говорит: «Мне хочется извиниться». Я говорю: «Перед кем? Что ты сделал?» Он говорит: «Мне стыдно, что мне шестьдесят лет. Я чувствую себя виноватым в этом». Я говорю: «А что случилось?» Он говорит: «Вот тут выступали. Вроде про меня ничего не говорили, но что-то мне как-то неловко и хочется извиниться».

Я не знаю, здесь ли сейчас Донатас Банионис, в зале или нет. Но я хочу сказать ему: «Тебе нечего стыдиться, ты сделал для нашего кино значительно больше, чем эти молодые критики, которые сейчас много разговаривают, а мы посмотрим, какой вклад они внесут в наш кинематограф. Все же не на трибуне рождается кино, а на съемочных площадках. А ты сделал очень много. Ты выдающийся деятель нашего кино, нашего театра и вообще нашей культуры. И за то, что ты почувствовал себя на нашем съезде неловко, я, как секретарь Союза кинематографистов, приношу тебе извинения.

Это чувство неловкости родилось не случайно и не сегодня, на нашем съезде. Атмосфера напряжения (а то и вражды) нагнеталась некоторыми кинематографистами и критиками, иногда тайно, иногда открыто, но последовательно и упорно стремились они противопоставить поколения в нашем кино. И в известной мере преуспели в этом. Недостойное занятие, ибо есть один критерий, по которому мы вправе судить художника, — фильм...»

Стоит отметить, что Владимир Наумов оказался одним из тех ораторов, выступление которого было освистано присутствующими. Большинству в зале не понравилась попытка маститого режиссера критиковать ту обстановку, что сло-

жилась на съезде. Чтобы было понятно, о чем речь, приведу еще несколько отрывков из выступления мэтра:

«Вы знаете, наш съезд я бы назвал съездом обвинителей. Все обвиняют. Но заметьте — все обвиняют кого-то другого. Все кого-то выискивают и иногда действительно справедливо, а иногда и вовсе несправедливо начинают обвинять.

Вопрос о том, как судить о кино. Мы судим о горе по ее вершине, по верхней точке, потому что все подножия на одном уровне. И если судить о нашем советском кинематографе по его вершинам, а не по потоку, не по средней массе, то это серьезный, достойный и значительный кинематограф. На мой взгляд, мы не имеем права судить по серым фильмам о нашем кинематографе, мы должны уничтожать их, бороться с ними, сколько хватает сил. Но оценка нашего кино должна происходить по вершинам. По лучшим образцам. Так было всегда. В XIX веке в России работало семь с половиной тысяч писателей. Однако великую русскую литературу сделала, может быть, сотня...

Горько и обидно, когда сейчас, в наши дни, вследствие необдуманного, неверного тона в наших выступлениях и некоторых газетных публикациях создается ложное, обывательское представление о нашем искусстве. Надо восстановить достоинство нашего великого искусства. И это дело нашей печати в первую очередь...»

Прервем на время оратора и прокомментируем его последние слова. Как уже говорилось, примерно за полгода до начала съезда в ряде советских газет начали публиковаться статьи различных деятелей кино, где они взхлеб критиковали ситуацию, сложившуюся в кинематографе. По их словам, там почти все было плохо: и техническая база отстает, и диктат Госкино всеобъемлющ, и фильмов хороших выходит мало, из-за чего зритель в кинотеатры перестал ходить, и т.д. и т.п. По сути, большинство этих заявлений имели под собой реальную основу, однако у многих, читавших эти публикации, создавалось впечатление, что все эти недостатки вытаснены наружу исключительно со спекулятивной целью: чтобы сгустить краски, как можно сильнее драматизировать состояние дел в киноотрасли, чтобы потом было легче провести в ней не просто реформы, а именно реформы радикаль-

ные. Причем никто даже не задумывался о том, а выдержит ли отрасль (а также и все общество) этот радикализм? К тому же в будущих проводниках этих радикальных преобразований числились люди в большинстве своем малоталантливые, даже в подметки не годившиеся своим предшественникам. Единственное, что они хорошо умели, — так это ловко скрывать свою никчемную суть за красивой фразеологией. В кинематографе их тоже хватало, о чем не преминул сказать в своей речи и Владимир Наумов. А сказал он следующее:

«Среди молодого поколения есть хорошие режиссеры, но их, к сожалению, значительно меньше, чем в среднем и старшем. И нечего на это обижаться, перед экраном все равны.

И именно критика должна все проанализировать, во всем разобраться. А кое-кто вместо серьезного, глубокого анализа состояния нашего кино занимается измышлениями...»

Далее оратор свел разговор к собственной персоне, возмущившись тем, что кое-кто из критиков записал и его в «неприкасаемые» (то есть в кинематографические «генералы», которых запрещено публично критиковать). Споря с этим, Наумов привел выдержки из многочисленных рецензий за разные годы, где его (и покойного Александра Алова) фильмы подвергались разгромной критике. Среди перечисленных картин были: «Павел Корчагин», «Мир входящему», «Скверный анекдот» (с которого, собственно, и началась «полка»), «Бег», «Легенда о Тиле» и даже «Берег». Однако в этом случае Наумов лукавил. Он должен был хорошо понимать, что в либеральной среде за последние годы он потерял тот авторитет, который сопутствовал ему в пору появления большинства перечисленных фильмов. После каждого из них он (и Алов) и в самом деле заставляли либеральную среду гордиться собой. Однако в начале 80-х все резко изменилось.

Снятый ими «Тегаран-43», восхвалявший чекистов и возглавивший список фаворитов кинопроката-81, разом перечеркнул все их прежние заслуги. Эта уступка режиму была расценена как предательство, недостойное двух лидеров либеральной фронды. А уж когда Алов и Наумов взялись экранизировать откровенно державного писателя Юрия Бондарева (его роман «Берег»), тут они уже утратили последние остатки своего авторитета у либералов, особенно у молодых.

Ведь «Берегу» сопутствовала не только широкомасштабная рекламная кампания в прессе, но он еще угодил в разряд фильмов, которым была уготована Всесоюзная премьера (самое презируемое у либералов мероприятие). Так что причин не любить Наумова у его недавних сторонников было в избытке. И даже критика им державного кинодеятеля Евгения Суркова, с которой он начал свою речь на съезде, не помогла. В итоге речь Наумова была встречена не громом аплодисментов, а свистом и топотом, из-за чего ему даже пришлось покинуть трибуну, так и не успев договорить все, что он собирался сказать.

Между тем сгоняли Наумова с трибуны не только за его клановое предательство, но и за то, что он вольно (или невольно) выступил в роли провидца. Ведь он не только сумел понять, но, главное, заявил публично о том, какая стратегия избрана будущими хозяевами советского кинематографа. Им важно было именно ошельмовать действующих «генералов» и самим выбиться в короли. Вот почему им было необходимо заставить обывателя судить о советском кинематографе не по его вершинам, а по «подножию». Ведь те вершины олицетворяли собой гражданский пафос и патриотизм, а новые властители дум собирались именно это отменить: место гражданского пафоса должен был занять негативизм, место патриотизма — космополитизм. Поэтому не случайно разгромной критике на съезде подвергались в основном именно ленты патриотического направления вроде «Красных колоколов», «Победы» или того же «Лермонтова», которые были причислены к «серому» потоку.

Но вернемся к материалам съезда.

В речи **В. Петрова** (он выступал от лица художников всех специальностей) содержался один из самых антикосмополитических пассажей, произнесенных на съезде. А сказал он следующее:

«Почему принципы деячества, конъюнктуры стали основополагающими в кино и жизненным кредо многих стало: «Путь в кассу лежит через искусство!»?

Не потому ли так распространен дух паразитарного, барского отношения к жизни? **Проблемы родины перестав**

ли быть внутренней потребностью многих кинорботников, а точнее, кинодельцов (выделено мной. — Ф.Р.).

Беспринципность, как ржа, разъедает структуру взаимоотношений. Режиссер подчас не может собрать съемочную группу, если в смете нет заграницы, моря, желательного Черного, на худой конец — грибов, рыбалки и т. п. Вот оно, потребительство! А кино, как революцию, надо делать «чистыми руками»...

Подняться до уровня мировых стандартов — установка ложная. Мы великий народ, нация, держава — за нами великая история и культура, наши богатства и возможности. Наш народ обладает ясным самосознанием, высочайшими духовными качествами. Мы должны стать примером, образцом, нормой... (выделено мной. — Ф.Р.).

Следом выступил другой оратор — философ из Москвы В. Толстых. От этого деятеля в те годы буквально проходу не было: его статьи о необходимости слома командно-административной системы печатались с частотой пулеметных очередей почти во всех перестроечных газетах. По частоте публикаций философ сравнялся с другими тогдашними «прорабами» перестройки вроде экономистов А. Аганбегяна и Т. Заславской, публицистов О. Лациса и Ю. Черниченко.

Как и положено мудрому философу, Толстых произнес длинную речь — в два раза длиннее, чем была у предыдущего оратора. В основе ее лежал призыв ликвидировать монополию Госкино. Отмечу, что в идеале, конечно, киношные либералы спали и видели упразднение этого государственного органа, чтобы и производственные, и творческие дела решались в Союзе кинематографистов. Однако, понимая, что в 86-м эта идея еще выглядела утопической, они решили попытаться хотя бы сузить компетенцию Госкино, чтобы в перспективе превратить его в чисто представительский орган, вроде Президиума Верховного Совета, который большой властью практически не обладал и только делал, что штамповал документы. Что касается появления философа на киношном съезде, то оно было неслучайным: таким образом либералы от кинематографа хотели создать видимость, что инициатива в этом вопросе исходит как бы не от них, а со стороны. Приведу отрывок из этой речи:

«Госкино было создано для того, чтобы руководить кинематографом, в то время как студии руководят производством фильмов. Что же получилось на деле? Студии, хорошо или плохо, руководят картинками, то есть задумывают и производят их. А чем занимается Госкино как социальный институт, как государственный орган? Оно, по сути дела, дублирует работу киностудий. Система как бы заранее предполагает, что там, на студии, не очень опытные, не очень компетентные, не очень ответственные, не очень партийные люди. Поэтому нужна еще и другая ступень, где более ответственные, более опытные, более компетентные работники предупредят заранее планируемые ошибки, просчеты, недостатки и т.п. Думаю, этому механизму, этому типу экономики пришел конец, и конец ему положил XXVII съезд партии своими решениями...

Есть люди, которые хотели бы всего лишь модернизировать то, что себя изжило в корне. Существующий механизм административно-директивного управления кинематографом кое-кому выгоден и удобен — этот существенный момент ни в коем случае нельзя упускать из виду. Вопрос, с моей точки зрения, принципиальный. Перед нами экономический механизм экстенсивного типа, экстенсивной экономики, рассчитанный на волевое, а не на научное руководство...»

Эта речь неоднократно сопровождалась бурными аплодисментами, ясно указывающими на то, что оратор угодил в весьма доброжелательную для себя среду. Совсем иначе большинство собравшихся реагировало на выступление главы Госкино Филиппа Ермаша — его речь неоднократно хлопали и засвистывали, поскольку говорил оратор совершенно не то, на что рассчитывало съездовское большинство. Ермашу надо было пасть перед съездом на колени и посыпать голову пеплом, а он вдруг заявил: «Мы пока покрылись плесенью; хуже будет, если мы покроемся коррозией, от которой уже избавления нет». Между тем большинство в зале считало, что Госкино именно насквозь проржавело и его надо кардинально чистить, а если не поддастся — то и вовсе упразднить, как механизм экстенсивного типа (по В. Толстым).

Между тем Ермаш говорил много толкового. В его речи не было революционных лозунгов, и он не размахивал шашкой, призывая «рубить сплеча». Его предложения были вполне конструктивны и исходили из теории эволюционного пути развития кинематографа. Например, он заявил:

«Мы подготовили ряд документов, которые уже сегодня помогут развитию самостоятельности и более полному выявлению творческих возможностей коллективов студий. Мы готовы рассмотреть и проблему, связанную с тем, чтобы вопрос о запуске фильма в производство решался студиями. Студиям дается право осуществлять в период режиссерской разработки полнометражных художественных кинофильмов подготовку постановочного проекта фильма. По отдельным кинофильмам с учетом высокого профессионализма кинорежиссера-постановщика разрешается проводить разработку режиссерских сценариев...

Разрешается также увеличивать, исходя из производственной целесообразности и особенностей конкретного кинофильма, на этапе киносценария и режиссерского сценария состав съемочной группы; устанавливается более длительный срок технологических процессов создания художественных кинофильмов, в том числе монтажно-тонировочный период до 93 дней по односерийным и до 140 дней по двухсерийным.

Киностудиям разрешается в случае производственной необходимости пересматривать утвержденные генеральные сметы на постановку полнометражных художественных кинофильмов, если в ходе производства изменяется их творческо-производственное решение. Высвобождаемые суммы направляются на увеличение ассигнований по другим кинофильмам выпуска того же года.

Начиная с 1987 года устанавливается порядок планирования киностудиям общего объема затрат на производство фильмов для того, чтобы студии могли варьировать средства...»

Но именно эволюционность мер, которые предлагал Ермаш, больше всего и не устраивала радикальное большинство съезда. Им, видимо, хотелось поскорее начать ломать старое и на этих обломках начать строить новое. Не понра-

вился большинству и заключительный пассаж Ермаша, в котором говорилось следующее:

«Сегодня во многом по-новому мы должны видеть героя нашего времени, с большей активностью утверждать советский образ жизни, преимущества социалистического общества. Путь к этому только один — всемерное укрепление связей с жизнью, с реальной политической и трудовой практикой советского народа. Подлинный гуманизм нашего искусства, его исторический оптимизм могут и должны активно, наступательно противостоять разлагающему влиянию империализма в сфере культуры.

Союз кинематографистов должен и обязан активно утверждать высокие уровни художественных критериев, более настойчиво и последовательно вести работу по консолидации творческих работников на позициях партийности и народности киноискусства, должен стать законодателем в области идейно-художественных требований...»

Едва Ермаш произнес этот пассаж, как в зале поднялся шум, после которого продолжать свою речь оратор уже не мог — ничего не было слышно. Больше всего, судя по всему, присутствующих возмутили слова о «консолидации творческих работников на позициях партийности и народности». Этот шум явно указывал на то, что большинство кинематографических деятелей именно от этого сильнее всего и устало — от партийности и народности. В итоге председатель Госкино впервые за всю историю советского кинематографа (!) вынужден был покинуть съездовскую трибуну, так и не закончив своего выступления. Со стороны все это напоминало... бунт больных в сумасшедшем доме. Об этом, кстати, пишет в своих мемуарах и тогдашний зампред Госкино Борис Павленок:

«V съезд стал первым открытым оппозиционным выступлением творческой интеллигенции против партии и советской власти. Я был на этом съезде и со стыдом смотрел, как «захлопали» доклад Кулиджанова, не дали закончить выступление Ермашу, согнали с трибуны вовсе не робкого Никиту Михалкова, пытавшегося воззвать к благоразумию, как поносили великих режиссеров... В президиум время от времени заглядывал секретарь ЦК Александр Яковлев, явно

руководивший и направлявший съезд. Иногда он подзывал Шауро (Василий Шауро, как мы помним, возглавлял Отдел культуры ЦК КПСС. — Ф.Р.), и тот семенящей походкой трюсил из зала к президиуму. Мне стыдно было за этого умного и тонкого человека, который вынужден был прислуживать ничтожествам. В перерыве возле входа в президиум мелькнул знакомый седой чубчик Лигачева...»

Здесь позволю себе небольшую ремарку. Как мы помним, главные идеологи партии Яковлев и Лигачев руководили вверенным им сектором, опираясь на разные политические течения: первый — на либералов, второй — на державников. Однако в итоге Яковлев все-таки переиграл Лигачева. Вот как об этом пишет свидетель событий А. Байгушев:

«По распределению обязанностей «Русская партия» должна была пристально заниматься идеологией — эта позиция по традиции закреплялась за вторым секретарем, кем стал у Горбачева Егор Кузьмич Лигачев. Был у Лигачева и полный единомышленник, тоже из «Русской партии», севший на экономику Николай Рыжков. Да и все остальное Политбюро в подавляющем большинстве (за исключением кавказца и давнего друга Горбачева министра иностранных дел Шеварднадзе, сдавшего генсека Европе!) стояло на крепких русских позициях. Поддерживало именно Лигачева и Рыжкова.

Но у обоих провинциалов, как и у Горбачева, не нашлось своих кадров. Все пришли голенькими. Оба суетились, говорили правильные вещи. Но, будучи по природе несколько наивными «тюфяками», на жесткую бескомпромиссную смертельную идеологическую борьбу с «Иудейской партией» не решились. Такая не на жизнь, а на смерть борьба начинается именно и только с кадров — как говорил еще Сталин, «кадры решают все!». Но и Лигачев, и Рыжков будто витали в облаках. Все уговаривали, увещевали «жидовствующим» геростратов. Но последовательно одного за другим выгонять «их» и упрямо — несмотря на все вопли о «недемократических», «непрогрессивных» гонениях! — расставлять всюду на ключевых постах только своих, только из «Русской партии» — на такую жесткую, «сталинскую» кадровую борьбу Лигачев и Рыжков «мягкотело» не решились...»

И в первый раз «слабину» Лигачев дал именно тогда, в мае 1986 года, когда позволил Яковлеву почти единолично руководить «революцией» на V съезде кинематографистов. И вновь вернусь к воспоминаниям Бориса Павленка:

«После выступления делегата от Грузии Эльдара Шенгелая я ушел со съезда. Под аплодисменты зала он возвестил: «Долой насилие партии над искусством! Наконец-то, освободившись от опеки верхов, мы сделаем студию «Грузия-фильм» рентабельной, а наши фильмы окупаемыми в прокате». Я понял, что это безответственное сборище, если возьмет власть в свои руки, приведет советский кинематограф к краху. Однажды кто-то из мосфильмовских крикунов, претендующих на руководящую роль, решил подкрепиться мнением американского авторитета — крупного продюсера и с надеждой спросил: как он смотрит, чтобы управление на студиях отдать творческим работникам? Он ответил коротко:

— Это все равно что управление сумасшедшим домом отдать в руки сумасшедших...»

Между тем следом за Ермашом на трибуну один за другим стали выходить люди, представлявшие ту самую молодую поросль советских кинорежиссеров, которые сильнее всех были недовольны царившей в их отрасли ситуацией. Поэтому в их речах было много критики существующих в кинематографической среде порядков, а также содержались выпады против конкретных людей, кто эти порядки вольно или невольно защищал. Приведу лишь некоторые отрывки из этих выступлений.

К. Шахназаров: «Мне было больно и горько слышать упреки в адрес молодежи здесь, на съезде. Я хотел бы обратиться сейчас к вам, Владимир Наумович Наумов, и, обращаясь к вам, обратиться ко всем мастерам вашего поколения. Я хотел бы сказать вам, что не надо видеть в молодежи врага. Я хотел бы сказать, что тем более не надо видеть в молодежи, которая сейчас пришла в кинематограф, некую компанию бузотеров и хулиганов. Мы учились на ваших фильмах, и мы любим ваши фильмы. Лучшие из ваших фильмов — ваши, Алова и Наумова, и фильмы Бондарчука и Чухрая, и фильмы Данелии и Хуциева — мы знаем, любим и высоко их ценим. Но сегодня, сейчас, положи руку на сердце, можете

ли вы сказать себе, что вы сделали для нашей молодежи, для нашего поколения столько же, сколько сделали для вас, для вашего поколения Ромм, Пырьев и Райзман?

Неправда, что нет молодых талантливых кинематографистов. Их много. Но им чрезвычайно трудно. Я могу здесь перечислить фамилии людей, которые даже не сделали двух-трех картин: это Сокуров, Лопушанский, Баблуани, Колганова, Овчаров, Бибарцев, Тумаев...»

И вновь позволю себе небольшую ремарку. Если очистить приведенный отрывок от патетической шелухи, то зерен истины в нем обнаружится не так уж и много. И послесъездовские события это выявили с поразительной очевидностью. Получилось, что прав оказался В. Наумов, когда заявлял, что «среди молодого поколения хороших режиссеров значительно меньше, чем в среднем и старшем». Например, из перечисленных Шахназаровым молодых режиссеров по-настоящему громкую карьеру сделают трое: Сокуров, Лопушанский и Овчаров. Остальные ничем сверхталантливым не прославятся, хотя перестройка откроет перед ними такие возможности, которые их предшественникам и не снились.

Однако если взять и всю остальную массу молодых постановщиков, которые пришли в советский кинематограф в 80-е и которых Шахназаров так яростно защищал, то их творчество также оставляет желать лучшего. Более того, оно по большому счету... ужасает. Эта молодая поросль советской кинорежиссуры, которая пришла на смену тем же Бондарчукам и Наумовым, не стала снимать нового «Чапаева» и новую «Путевку в жизнь». Вместо этого она обрушила на головы советских зрителей разных «маленьких вер», «по прозвищу зверей», а чуть позже — «тварей», «дряней» и т.д. и т.п. Вот и получается: Шахназаров сокрушался по поводу того, что доперестроечные советские фильмы были «ужасающе скучны» и «по-менторски назидательны», однако перестроечное кино, уйдя от скуки и назидательности, превратилось в еще худший вид искусства, метко нареченный в народе «чернухой» и «порнухой». К чести Шахназарова, он такое кино не снимал, но большинство представителей его поколения именно этим и зарабатывали себе на хлеб, низведя советский кинематограф до самого примитивного уровня.

Но вернемся к материалам V съезда кинематографистов.

Следом за Шахназаровым на трибуну поднялся еще один молодой режиссер — **Владимир Меньшов**. У этого оратора в отличие от его предшественника за плечами числился не один хитовый фильм (в 1984 году Шахназаров покорила публику картиной «Мы из джаза», а «Курьер» выйдет только через год после съезда), а целых три: «Розыгрыш» (1977), «Москва слезам не верит» (1980) и «Любовь и голуби» (1984). Все фильмы относились к разряду кассовых, особенно «Москва...», которая собрала больше 84 миллионов зрителей и получила премию «Оскар». В этом плане Меньшов, конечно, молодец. Но вот в другом...

На съезде он тоже не удержался и «лягнул» сначала Никиту Михалкова (за попытку защитить Сергея Бондарчука, о чем речь уже шла выше), а потом Владимира Наумова, упрекнув его в расхваливании фильмов, которые, с точки зрения Меньшова, этого не заслуживали. Цитирую:

«Здесь Владимир Наумович Наумов говорил о вершинах, по которым надо оценивать наш кинематограф. Но что мы за эти вершины принимаем? Ведь если эти картины-вершины соотнести с количеством зрителей, их посмотревших, если сосчитать, сколько человеческих сердец они покорили, то не окажется ли, что почти все эти вершины просто нарисованы на заднике?»

Мы с какой-то целенаправленностью, почти со злонамеренностью разрушаем зрительское доверие к кино в течение множества лет. Вот придумали неплохую вещь — Всесоюзные кинопремьеры. Ведь все начинается с этой народной любви, это конечный результат нашей деятельности. А все выстраивается так, что об этом думаем мы в самую последнюю очередь. Первый фильм, поставленный на всесоюзную премьеру, был действительно хороший — «Особо важное задание» Евгения Матвеева. Картина народная, люди ее приняли. Но уже на следующую премьеру мы выставляем «Европейскую историю» — образцово серый фильм, имеющий все основания попасть в разряд безликих, о которых мы так много говорим. Мы его поднимаем изо всех сил, я был в день премьеры в Южно-Сахалинске и видел, как там, на местах, люди

стараются, чтобы все прошло как можно лучше. Но они все в легкой растерянности, потому что их заставляют верить, что картина хорошая, а они смотрят и сердцем-то не принимают! Не откликаются! И нет праздника, и подорвано доверие. И уже следующая премьера — «Победа» проходит в полупустых залах. Как говорится, еще одна такая победа... сами знаете, как по этому поводу высказался царь Пирр...»

Здесь тоже необходим комментарий. Всесоюзные кинопремьеры были затеяны по подсказке Идеологического отдела ЦК КПСС в 1981 году. Затяны не столько по прихоти кого-то из высоких партийных начальников вроде Михаила Суслова, сколько под давлением большой политики. Ведь это было время очередного витка международной напряженности, вызванного приходом к власти в Белом доме Рональда Рейгана. Поэтому Всесоюзные кинопремьеры ставили перед собой конкретную цель: в очередной раз поднять в советских людях дух патриотизма и любви к своей родине. Это была своего рода обязательная политинформация в национальном масштабе (премьеры этих фильмов одновременно происходили в сотнях крупных городов во всех союзных республиках), где в качестве лекции демонстрировался художественный фильм. Отсюда и тематика картин, которые этой чести удостаивались, — только гражданско-патриотические. Поэтому даже таким прекрасным картинам, как, к примеру, меньшовская «Любовь и голуби», вход на это политическое мероприятие был заказан.

Теперь что касается самих всесоюзнопремьерных картин. Это вполне естественно, что среди них были разные по своим художественным качествам произведения. Однако Меньшов явно тенденциозен, когда пытается доказать, что сильные ленты там соседствуют с откровенно провальными. Уровень их если и отличался, то ненамного, хотя цифры проката вроде бы за Меньшова. Согласно им, «Особо важное задание» собрало 43 миллиона 300 тысяч зрителей, «Европейская история» — почти 30 миллионов, «Победа» — чуть больше 20 миллионов. Как видим, падение зрительского интереса налицо, но это не было связано с качеством картин. Просто к моменту выхода «Победы» (а это 1985 год) Всесоюзные премьеры уже утратили свою привлекательность для

широкого зрителя. Поэтому их посещали менее охотно, чем другие фильмы. Например, в том же 1985 году в лидерах проката значились ленты «Груз без маркировки» (35 миллионов 900 тысяч зрителей) и «Не ходите, девки, замуж» (29 миллионов 400 тысяч), которые были значительно слабее «Победы», но привлекали зрителя тем, что один был боевиком, а другой комедией.

Кстати, история впоследствии докажет, что сам Меньшов отнюдь не застрахован от провалов. Он снимет комедию «Ширилы-мырилы», которая по своим художественным достоинствам вообще будет за гранью добра и зла. На ее фоне те же «Не ходите, девки, замуж» выглядят эталоном не только комедийного жанра, но и вообще человеческой этики и вкуса.

Но вернемся к речи Меньшова на съезде.

Судя по всему, ее обличительный пафос был скорее направлен не против плохого кинематографа, а против конкретных режиссеров, олицетворявших в советском кинематографе гражданственно-патриотическое направление. Ведь тот же Владимир Наумов в последние годы снял целых два фильма на эту тему — «Тегеран-43», «Берег» — и теперь работал над третьим — «Выбор» (кстати, опять по книге все того же Ю. Бондарева). Ту же тему разрабатывали Евгений Матвеев и Игорь Гостев. Причем последние делали это на протяжении многих лет, невзирая на растущее презрение к ним со стороны многочисленных коллег.

В итоге, если суммировать ту критику, которая прозвучала на съезде и адресовалась конкретным режиссерам или фильмам, то получается, что больше всего нападок было именно в сторону патриотов вроде Сергея Бондарчука, Евгения Матвеева, Николая Бурляева, Игоря Гостева и т.д. И фильмы в основном критиковались гражданско-патриотические («Лермонтов», «Победа», «Красные колокола») или антиимпериалистические («Европейская история»). И хотя на съезде также было сказано много правильных слов по поводу существующих в киноотрасли недостатков и путей преодоления их, однако не это станет главным итогом съезда. Главным будет та магистральная линия на антипатриотизм, которую киношный форум задаст не только для перестрой-

ки в масштабах киноотрасли, но и для всей страны. После съезда к власти в СК придут в основном антипатриоты-космополиты, которые заставят подняться за собой всех своих единомышленников во всех творческих союзах.

Кстати, эту тенденцию отметили даже за рубежом. Год спустя известный польский кинорежиссер Ежи Гофман так отозвался о событиях на V съезде:

«Революционная встреча кинематографистов, на которой они, вероятно, впервые говорили абсолютно бескомпромиссно, открыто и нелицеприятно, у нас в Польше вызвала огромный интерес, мы испытали искреннюю радость за наших друзей, советских коллег. Правда, я не могу не напомнить, что всякий революционный момент таит в себе вполне объяснимую опасность: людей захлестывает справедливое возмущение прошлым и настоящим; и жажда обновления, преобразований, случается, смывает, отбрасывает прочь не только приспособленцев, конъюнктурщиков, но и художников достойных, честных, профессиональных. Одних — за то, что они были чтимы прежним руководством, других — просто потому, что они привыкли держаться в стороне. И на их место — я сейчас анализирую опыт нашего недалекого прошлого — приходят люди беспринципные, для которых главное — выплыть, взлететь на этой высокой волне. Имитируя жгучий общественный темперамент, они легко завоевывают популярность, громко, резко и безапелляционно говорят, говорят, говорят. Но от слова до дела — огромная дистанция, а иногда и пропасть. И к перестройке кинематографа все эти смелые речи имеют, увы, весьма косвенное отношение, они не делают кино...»

Последующие события полностью подтверждают правоту слов Ежи Гофмана. Кстати, во многом именно поэтому этот классик европейского кинематографа почти не будет приглашаться в СССР в отличие от других своих земляков, которые, будучи яркими антисоветчиками, станут частыми гостями либерал-перестройщиков (вроде Анджея Вайды, Даниэля Ольбрыхского и др.).

Но вернемся непосредственно к тому дню, когда V съезд завершил свою работу.

Съезд мог бы идти до бесконечности, однако президиум волевым порядком оставил без слова 27 (!) ораторов, и вечером 14 мая 1986 года дискуссионная часть кинематографического форума была закрыта. Настал черед организационных вопросов. На следующий день состоялись выборы членов нового правления СК СССР. Поначалу ничто не предвещало бури, и партгруппа за час до начала общего заседания приняла список для тайного голосования в составе 213 человек. В это число входили и люди, которые значились в правлении прежнего Союза: Сергей Бондарчук, Владимир Наумов, Юрий Озеров, Эмиль Лотяну и др.

Съезд проголосовал за предложенное количество людей, однако потом расширил список до 244 имен. При этом регламент оставался прежним: пройти должны были только набравшие 50% голосов плюс один голос. Это оставляло шанс «бывшим» пройти в новый состав правления. Естественно, что такой расклад не устраивал реформаторов во главе с Александром Яковлевым. Поэтому было сделано все, чтобы сорвать голосование. Эта миссия была возложена на кинорежиссера Сергея Соловьева и писателя Бориса Васильева.

Уже в наши дни Соловьев будет утверждать, что на заключительное заседание съезда он попал... случайно. Дескать, он дышал воздухом в Александровском саду, как вдруг будто из-под земли возникли его коллеги и чуть ли не под руки затащили в Большой Кремлевский дворец. Видимо, эти же коллеги уговорили Соловьева стать «тараном» против «генералов» из старого правления. Соловьев не подкачал: вышел на трибуну и призвал съезд изменить устав, внеся в него пункт, согласно которому в правление проходят только те кандидаты, кто наберет больше всего голосов. Остальные — вылетают. «Хватит быть рабами!» — поддержал оратора Васильев, после чего исход противостояния был решен. Создалась та самая революционная ситуация, о которой выше говорил Ежи Гофман.

В голосовании приняло участие 599 делегатов из 606 зарегистрированных. В результате тайного голосования не были избраны 12 прежних секретарей, среди которых значились: Эмиль Лотяну (против него был подан 361 голос), Сергей Бондарчук (против — 345), Владимир Наумов (против —

308), Станислав Ростоцкий (против — 308), Владимир Баскаков (против — 293), Александр Караганов (против — 287), Лев Кулиджанов (против — 269) и др.

Вспоминает очевидец — актриса Елена Драпеко: «Заседали много часов, много было смелых речей. Насчет свободы творчества, засилья функционеров и кланов. Потом перешли к голосованию.

И тут — заминка, и довольно долгая. Результаты не объявляют, а все ждут. Прямо в Георгиевском зале киношники подстелили на пол газетки, расселись кучками. Обосновались на подоконниках, закурили. Ожидание — вроде как появления матроса Железняка.

А за кулисами шло авральное совещание. Я видела, как напряженно обсуждают что-то Яковлев, Ермаш, прочие начальники. Оказывается, при голосовании низвергли всех великих: Бондарчука, Ростоцкого, Кулиджанова. Но это было делом рук одной половины зала. Другой половине хватило сил, чтобы перекрыть кислород Никите Михалкову и всем прочим нарождающимся бунтарям. И получилось так, что в правление прошла одна серость.

Как объявить такое во всеуслышание? А с другой стороны, никуда не денешься — надвигались новые времена. Режиссер (и будущий первый секретарь Союза кинематографистов) Андрей Смирнов, беря на себя всю вину за кинодеятелей и как бы извиняясь перед руководством партии, запричитал перед Александром Яковлевым: «Это надо же, что мы наделали... Что наделали!» А тот многозначительно усмехнулся из-под мохнатых бровей: «Это вы наделали? Это мы сделали!»

Тогда мы, разумеется, не знали, чем все это закончится. Думали — сдвинем эту глыбу, и пойдет ледоход, река очистится ото льда, все потечет к светлому будущему... У многих было что-то похожее на эйфорию, а мне почему-то было еще и страшно...»

Тогда же состоялся и первый пленум нового правления, который избрал первым секретарем Союза кинорежиссера Элема Климова. Вспоминает участник тех событий А. Медведев:

«На первом пленуме нового правления, прямо в Кремле, А.Н. Яковлев предложил Элема Климова в первые секретари Союза. Это было настолько неожиданно и настолько невероятно, что даже умнейший Ролан Быков, решив, что все теперь возможно, встал и предложил в первые секретари Михаила Александровича Ульянова. Кстати, Ульянов тут же взял самоотвод...»

16 мая новоиспеченный глава СК предъявил новому заведующему Отделом культуры ЦК КПСС Юрию Воронову список кандидатов в состав секретариата правления в составе 49 человек (отметим, что 60% из них были новичками). Список был принят полностью. В нем значились следующие люди: В. Абдрашитов, О. Агишева, А. Алиев, А. Баталов, М. Беликов, Р. Быков, И. Гелейн, А. Герасимов, М. Глузский, Б. Головня, А. Гребнев, Е. Григорьев, Р. Григорьева, И. Грицюс, В. Демин, М. Звирбулис, Р. Ибрагимбеков, Э. Ишмухамедов, К. Калантар, К. Кийск, К. Лаврентьев, Я. Лапшин, П. Лебешев, В. Лисакович, И. Лисаковский, В. Мельников, Б. Метальников, К. Мухамеджанов, Х. Нарлиев, В. Нахабцев, В. Никифоров, Ю. Норштейн, Т. Океев, Г. Панфилов, В. Петров, А. Плахов, С. Соловьев, Е. Ташков, В. Тихонов, М. Ульянов, О. Уралов, И. Хейфиц, Ф. Хитрук, Д. Худоназаров, В. Черных, В. Чуря, Г. Чухрай, К. Шахназаров, Э. Шенгелая.

Утверждение нового состава секретариата проходило в Доме кино на следующий день. И вновь сошлюсь на слова А. Медведева:

«В благодушном настроении мы шли на Васильевскую улицу на очередное заседание первого пленума обновленного Союза. Самое тяжелое, самое волнующее — выборы на съезде — позади. А теперь, казалось, мы выберем секретариат из своих, из тех, кто нам близок и кто «не запятнан в прошлом благополучии и близости к начальству».

Но заседание началось вопреки ожиданиям многих. Элем Климов после первых проникновенных, трогательных фраз о бессонной ночи, долгих раздумьях, как жить Союзу, рассказал о том, что надумал. И последовала не просто жесткая, но жесточайшая, уничтожающая критика государственно-партийной монополии в кинематографе. Он даже не

столько говорил о прошлом Союзе, сколько обозначил следующий рубеж атаки — Госкино СССР и вся его система.

Он предложил список секретариата. Как всегда, выстроилась очередь предлагающих дополнительные имена. Даже ваш покорный слуга был назван. Кстати, мне потом Ермаш говорил, что это он отсоветовал Климову вносить меня в основной список. Что, я до сих пор убежден, правильно. Это было бы по-северокорейски: совмещать государственную и общественную должности. Когда количество предложений стало выходить за пределы разумного, Элем впервые показал характер. Для многих это было неожиданным. Он попросил пленум — но таким тоном, что возражать никто не осмелился, — поддержать его. Уверил, что все продумал и взвесил. Отрезвевшие участники пленума замолчали не без испуга.

По сути, с этого момента и началась новая история нашего кино...»

Поправлю мемуариста: началась история конца советского кинематографа.

Уже в наши дни киноведа Любовь Аркус и Дмитрий Савельев так отзовутся о результатах V съезда:

«Принципиальная ошибка будет содержаться в расхожем утверждении, будто именно Пятый съезд, прочертив новый вектор и указав новый путь, одновременно расставит на этом пути все те грабли, на которые наше кино последовательно станет наступать, продвигаясь вперед и ниже. Популярность этот тезис приобретет вследствие бессознательной аберрации памяти у одних и сознательной фальсификации, производимой другими, тем съездом уязвленными и даже униженными. Зато впоследствии они сумеют воспользоваться возможностью напрямую увязать разрушительную энергию и негативистский пафос трехдневной революции с развалом советской системы кинопроизводства и кинопроката и со всеми будущими бедами отечественного кино. Итоговое постановление Пятого съезда не содержит ни одного слова, которое можно было бы интерпретировать как мину скорого действия, подложенную под фундамент прочного здания нашей кинематографии и взорвавшуюся в числе других на рубеже десятилетий...»

Таким образом киноведы пытаются увести от ответственности тех людей, кто пришел к руководству СК СССР после V съезда и фактически угробил советский кинематограф. Но историю не перепишешь. Да, в итоговом постановлении и в самом деле нет ничего взрывоопасного. Однако суть происходящих событий была заключена не в этом документе и других бумажках, появившихся на свет благодаря съезду. Суть в людях, которых либералы-реформаторы привели к власти в кинематографе. Ведь в результате итогов съезда руководство СК было обновлено на 60% — что это, как не радикализм, не заявка на скорые фундаментальные преобразования в киноотрасли? Однако все эти климовы и соловьевы, смиРНОВЫ и плаховы оказались бездарными руководителями. Впрочем, могло ли быть иначе, если практически всю свою жизнь в искусстве эти люди бодались с системой, ставя ей подножки и ударяя под дых кто явно, а кто исподтишка. Естественно, дорвавшись до власти, они тем более не могли остановиться, переполненные до краев неудержимой жадной мести. Почти все они были заряжены на разрушение, а не на созидание. И люди, которые привели их к власти, были прекрасно об этом осведомлены.

Отметим, что к моменту V съезда советский кинематограф хотя и напоминал собой больного человека, однако болезнь эта не была смертельной. Для того чтобы больной встал на ноги, требовались грамотные доктора, которые смогли бы с помощью нужных лекарств и правильных методов лечения поставить его на ноги. Но они поступили как истинные костоломы. Впрочем, все было закономерно, если и «лечение» целой страны было доверено такому же костолому.

Перестройка нужна была стране, как воздух, но во главе ее встал антикоммунист, который расставил на ключевых постах (в том числе и в кинематографии) подобных себе людей. Если бы вместо Горбачева к власти пришел Григорий Романов, а вместо Климова СК возглавил, к примеру, Сергей Бондарчук или Евгений Матвеев, то скорее всего не рухнула бы советская власть, а с нею и ее кинематограф. Однако в том-то и состояла задача горбачевых и климовых, чтобы произошло именно обрушение и страны, и ее киноотрасли. Слишком сильно эти люди ненавидели советскую власть,

чтобы протягивать ей руку помощи. Об этом проговорится много позже сам М. Горбачев (в 1999 году, во время выступления на семинаре Американского университета в Турции):

«Целью всей моей жизни было уничтожение коммунизма... Именно для достижения этой цели я использовал свое положение в партии и стране. Когда я лично познакомился с Западом, я понял, что не могу отступить от поставленной цели. А для ее достижения я должен был заменить все руководство ЦК КПСС и СССР, а также руководство во всех коммунистических странах. Плановая экономика не позволяла реализовать потенциал, которым обладали народы социалистического лагеря... Мне удалось найти сподвижников в реализации этих целей. Среди них особое место занимают Александр Яковлев и Эдуард Шеварднадзе, заслуги которых в нашем общем деле просто неоценимы...»

Отметим, что сказано это было уже после развала СССР, а тогда, во время перестройки, Горбачев, естественно, рядился в тогу правоверного коммуниста. Как и все его соратники вроде Яковлева и Шеварднадзе. Если бы они тогда обнажили свои преступные замыслы, то серьезно бы рисковали не досидеть на своих руководящих постах до конца перестройки. Поэтому страну они вели к окончательному развалу постепенно, прикрываясь красивой фразеологией о построении «социализма с человеческим лицом». Однако многие сведущие люди уже тогда били тревогу, подозревая, что за поступками Горбачева и К^о стояли преступные намерения. Но мнения этих людей никто не учел.

За красивой фразеологией нового руководства СК (больше экономической самостоятельности киностудиям, больше правды жизни в искусстве и т.д.) скрывалось конкретное намерение — ликвидировать диктат Госкино и вывести кинематограф из-под влияния государственной идеологии. И я не думаю, что эту идею подкинул Элему Климову его кремлевский патрон Александр Яковлев, — режиссер пришел к этому выводу самостоятельно, причем пришел давно. Кто-то может возразить, что Климов мог до конца не понимать, что удар по госмонополии приведет к столь катастрофическим последствиям. Но в таком случае возникает вопрос: а како-

го рожна тогда надо было лезть в начальники? Впрочем, тогда и действующие руководители советского кинематографа вели себя не лучшим образом, фактически без всякого сопротивления уступая «революционерам» одну пядь земли за другой. Хотя, повторюсь, мало кто тогда догадывался о том, какие истинные цели скрываются за действиями горбачевской команды.

Вспоминает Б. Павленок:

«После съезда я зашел к Ермашу.

— Филипп, что происходит? Весь съезд — откровенная вражеская акция.

Он, прищурив глаза, смотрел вдаль. Взгляд был тусклый, без обычной иронической смешинки. Сняв очки, он принялся протирать их и ответил, не глядя мне в глаза:

— Есть указание — крушить все подряд, разрушить до основания старую государственную машину...

— А как же...

Ермаш перебил меня:

— У тебя есть вопросы по альманаху?

— Нет, все в порядке.

— Иди, работай.

Он протянул руку, давая понять, что разговор окончен.

Через несколько дней ко мне ввалился сценарист Женя Григорьев, как всегда пьяный, плюхнулся на стул к приставному столику. Не удивляясь бесцеремонности — за годы работы в Госкино привык и не к таким фортелям, я спросил:

— А здороваться тебя в детстве не учили? В чем дело?

Не отвечая на мое замечание, он произнес:

— Мы на секретариате Союза решили освободить тебя от работы.

Я, собственно, был готов к этому. Новые вожди Союза во главе с Элемом Климовым на одном из первых заседаний составили рескрипционный список, в котором значилось, как мне сообщили, 40 человек. Я входил в первую десятку. Но бесцеремонность Григорьева меня возмутила.

— Знаешь, Женя, не вы меня ставили, не вам и освобождать.

— Я по поручению секретариата.

— Иди, посол, сначала пропись. Всего хорошего. — Он стал наливать малиновой краской, того и гляди взорвется. — Вон! Пошел вон, иначе я тебя вышибу!

Он что-то пробормотал и выскочил из кабинета. Я позвонил Ермашу и рассказал о визите. В ответ услышал смущенное:

— Да, понимаешь, мы тут с Камшаловым подумали, что лучше тебе уйти... (Александр Камшалов — заведующий сектором кино в Отделе культуры ЦК КПСС. — Ф.Р.)

— А мне не могли сказать? Ждали, пока придет пьяный посол?

— Да, понимаешь...

— Понимаю. — Не попрощавшись, я бросил трубку.

И это, кажется, был вообще наш последний разговор. У меня не появлялось желания общаться с человеком, с которым я проработал около двадцати лет, верил как товарищу и который так мило, «по-товарищески», меня предал. Я понимал, что он и сам висит на волоске, но трусливо отойти в сторонку — это было недостойно мужчины...»

И снова вспомним слова Ежи Гофмана: «На место достойных людей приходят люди беспринципные, для которых главное — выплыть, взлететь на этой высокой волне». Безусловно, не все деятели нового руководства СК СССР относились к этому числу (были среди них и достойные люди), однако в большинстве своем это были именно беспринципные и по большей части бесталанные карьеристы, да еще к тому же и ярые антипатриоты. И V съезд кинематографистов стал для них той самой стартовой площадкой, с которой они взлетели в перестроечное поднебесье. По этому поводу на память приходят слова классика русской литературы Ф. Достоевского, сказанные 100 лет назад, однако с пророческой точностью описавшие события горбачевской перестройки:

«В смутное время колебания или перехода всегда и везде появляются разные людишки. Я не про тех так называемых «передовых» говорю, которые всегда спешат прежде всех (главная забота) и хотя очень часто с глупейшею, но все же с определению более или менее целью. Нет, я говорю лишь про сволочь. Во всякое переходное время подымается

эта сволочь, которая есть в каждом обществе, и уже не только безо всякой цели, но даже не имея и признака мысли, а лишь выражая собою изо всех сил беспокойство и нетерпение. Между тем эта сволочь, сама не зная того, почти всегда подпадает под команду той малой кучки «передовых», которые действуют с определенной целью, и та направляет весь этот сор куда ей угодно, если только сама не состоит из совершенных идиотов, что, впрочем, тоже случается... В чем состояло наше смутное время и от чего к чему был у нас переход — я не знаю, да и никто, думаю, не знает — разве вот некоторые посторонние гости. А между тем дряннейшие людишки получили вдруг перевес, стали громко критиковать все священное, тогда как прежде и рта не смели раскрыть, а первейшие люди, до тех пор благополучно державшие верх, стали вдруг их слушать, а сами молчать; а иные так позорнейшим образом подхихикивать» (выделено мной. — Ф.Р.).

ОТ «ЛЕРМОНТОВА» ДО «КОЧЕТОВА»

Первое, с чего начало свою деятельность новое руководство СК, — взялось реабилитировать все «полочные» фильмы, которые были созданы в СССР и легли на «полку» за последние полвека. Таких картин набралось около 250 (эта цифра выявится в течение четырех лет). Отмечу, что в это число вошли не только те фильмы, которые широкий зритель вообще ни разу не видел (вроде «Скверного анекдота» или «Комиссара»), но и те, которые были отпечатаны небольшим количеством копий и крутились по стране малым экраном (вроде «Коротких встреч» или «Три дня Виктора Чернышева»). Последних было значительно больше, а тех картин, которые вообще не вышли в кинопрокат, в этом списке набралось около полусотни. Основная их масса была произведена в 30—40-х и 60-х годах, меньше всего — в 70-х.

Судьбу всех этих лент отныне призвана была решить Конфликтная комиссия по творческим вопросам, созданная при СК СССР сразу после V съезда — 17 мая 1986 года. Однако деятельность комиссии практически с самого начала встретила противодействие со стороны Госкино, что было естественно по нескольким причинам. Во-первых, реабилитация «полочных» картин бросала камень в огород Госкино (ведь это оно в основном их запрещало), во-вторых, било по государственному карману, поскольку подавляющая часть «полочных» фильмов была нерентабельна как на момент их выпуска, так и теперь, в годы перестройки. Поэтому много «полочных» лент, даже будучи реабилитированными, так и не были выпущены в широкий прокат, поскольку их выход «заглох» еще на начальной стадии (Госкино, у которого в руках находились финансовые механизмы, торпедировало восстановление авторской копии, печать тиража и т.д.). Конфликтная комиссия постоянно жаловалась по этому по-

воду в СК, что, естественно, только усугубляло отношения последнего с Госкино.

Между тем весьма симптоматично, что одна из самых известных «полочных» картин (кстати, самая первая на «полке») — «Скверный анекдот» Александра Алова и Владимира Наумова — по сути, обрела «второе рождение» вопреки желанию нового руководства СК. Против ее реабилитации выступал сам Элем Климов, который не мог простить Наумову его выступления на V съезде. Поэтому на том самом заседании СК, где решалась судьба «полочных» картин, он заявил, что один фильм — «Скверный анекдот» — из повестки дня надо исключить: дескать, Наумов собирается вносить в него поправки. На что Наумов позднее заметил: «Это была откровенная ложь: если мы с Аловым тогда, в 1966 году, не сделали этих поправок, неужели я стал бы делать их теперь, для этого собрания?..»

Эта история ясно указывала на то, что все эти словеса новых руководителей СК о том, что они пришли к руководству отрасли с честными намерениями, что они будут объективными и справедливыми, были всего лишь словами, декларациями. На самом деле «птенцы V съезда» оказались еще большими запретителями и интриганам, чем их предшественники. О чем убедительно говорит другая история — с фильмом Николая Бурляева «Лермонтов».

Как мы помним, первую массированную атаку на эту ленту Климов и К^о предприняли на V съезде. Когда же возмущенные этим авторы фильма написали письмо в «верха», в котором отвергали прозвучавшие обвинения, новое руководство СК ринулось в новое наступление. 29 мая оно встретилось с авторами ленты (а с режиссером пришли еще четыре человека из съемочной группы) и устроило им форменную обструкцию. Тон заседанию задал тот самый критик Андрей Плахов, который публично «высек» картину на съезде. Эту эстафету тут же подхватили и остальные присутствовавшие. Вот как это выглядит в изложении самого Н. Бурляева:

«Михаил Козаков выскочил к трибуне:

— Я хочу проинформировать вас, чтобы легче было обсуждать картину, так сказать, от имени общественности... Одно дело — не выпущенная на экран картина «Лес», кото-

рая не была даже показана в Доме кино, но против которой были приняты самые суровые меры. (Речь идет о фильме Владимира Мотыля «Лес», снятом в 1980 году, но не выпущенном цензурой на экран по причине «оскорбления русской классики». — Ф.Р.)

Критика фильма «Лермонтов» полностью справедлива, и нет ничего плохого в том, что она попала на страницы прессы.

Мне известно, что на Эйдельмана, давшего свой отзыв на сценарий Бурляева, было оказано давление. То, что он дал этот отзыв, — дело его совести. Давление оказывала зам. главного редактора студии ТВ А. Филатова.

Э. Климов:

— У нас есть отзыв Эйдельмана на сценарий «Лермонтов», а также его письмо в секретариат. Зачитать?

Все:

— Да...

Климов читает письмо-отречение Эйдельмана о том, что он под давлением дал положительный отзыв на сценарий, денег за него не получал, никаких исправленных вариантов не читал, не видел ни материала, ни картины, на которую не был приглашен автором, «видимо, обидевшимся на мой отзыв»...

Михаил Козаков:

— В титрах картины есть благодарность в адрес Андроникова. Но дочь Андроникова говорила мне, что Ираклий Луарсабович не читал сценария...»

Здесь позволю себе небольшую ремарку. Ругая на чем свет стоит глубоко патриотический фильм «Лермонтов», Козаков спустя несколько лет докажет всему миру, каковы пределы лично у его патриотизма: когда в начале 90-х Россию накроет волна либерального беспредела (к приходу которого Козаков тоже приложил руку), он эмигрирует в Израиль, где благополучно отсидится, после чего опять вернется, в уже «устаканившуюся» Россию.

Однако вновь обратимся к воспоминаниям Н. Бурляева: «Сергей Соловьев:

— Николай Бурляев мой старый товарищ. Он как актер участвовал в одной из моих картин. Бурляев говорил о сле-

зах зрителей, посмотревших фильм. Когда закончился этот фильм, я тоже плакал от чувства обиды, от бестактности режиссера. Неверный выбор актеров, например, мама Лермонтова. (Отметим, что эту роль играла тогдашняя жена Бурляева Наталья Бондарчук, за что автора фильма упрекали в семейственности. Хотя в советском кино, как мы помним, подобные отношения были в порядке вещей: например, тот же Соловьев из фильма в фильм неизменно приглашал на главные роли свою молодую жену Татьяну Друбич, в результате чего к середине 80-х у их семейного тандема было на счету уже четыре совместных фильма плюс еще один, который Соловьев начал снимать в 86-м, — «Асса». — Ф.Р.) Выход картины к массовому зрителю невозможен. Мне будет чрезвычайно обидно, если доверчивый зритель увидит это...

А ведь существовал же талантливый сценарий «Из пламя и света» А. Червинского, по которому я хотел снимать фильм. Не дали. (Как мы помним, еще одним желающим снять фильм по этому сценарию был Андрей Смирнов. — Ф.Р.)

Я надеюсь, что «Совэкспортфильм» не станет продавать этот фильм за рубеж, не будет торговать русскими березками.

Чего бы я хотел? Чтобы все мы отнеслись к этой картине как к общей нашей драме. Картину не выпускать.

Моя группа отработает три дня в счет покрытия затрат на фильм «Лермонтов». Люди не должны видеть такого Лермонтова, нельзя выдавать это за Лермонтова. Я испытываю чувство боли и негодования, ведь Лермонтов — это наша «духовная родина».

Евгений Сидоров (проректор Литературного института):

— ...Нельзя превращать Лермонтова в славянофила. Литературная основа фильма просто некачественна. Я был удивлен тем, что в фильме, кроме стихов Лермонтова, встречаются стихи Бурляева. Это вообще странно. Нет ни сценарной, ни драматургической основы.

К концу фильма я как бы сам подталкивал руку Мартынова. Не мог дожидаться, когда же все это кончится?!»

И снова позволю себе небольшую ремарку. Те, кто сомневался в славянофильстве Лермонтова, часто апеллировали к якобы им написанным строчкам: «Прощай, немытая

Россия, страна рабов, страна господ...» На самом деле подлинность этого авторства вилами по воде писана. Многие профессионалы считают, что поэту их приписали сознательно — дабы принизить его славянофильство (к сторонникам этой версии относятся директор Пушкинского Дома, известный филолог Н. Скатов, публицист В. Кожин и многие другие). Этой же версии придерживался и Бурляев в своем фильме. Другое дело, что в своих обобщениях он шел дальше: протягивал ниточку из прошлого в настоящее, дабы подать сигнал обществу о том, что под знаменами перестройки к власти рвутся оголтелые русофобы. Для того и стихи свои в фильм включил: не потому, что хотел потягаться с Лермонтовым, а чтобы сильнее осовременить идею фильма. Противники картины это прекрасно поняли, однако в силу конспирологии не могли сказать об этом в открытую, предпочитая разного рода намеки и обобщения. Из-за чего эта борьба для стороннего наблюдателя и напоминала схватку бульдогов под ковром. Впрочем, в киношном сообществе были люди, которые высказывались о сути фильма вполне определенно.

Сергей Бондарчук, встретив как-то Тамару Макарову, поинтересовался у нее, как она относится к ленте Бурляева. Та ответила честно: мол, фильм несовершенный, режиссеру надо еще учиться. На что Бондарчук сказал: «А вы знаете, что это первый фильм в мировом и советском кино, показывающий зло, мешающее людям жить...» Макарова спросила: «А какое это зло?» И получила в ответ: «Надо книжки читать». Так вот в отличие от Тамары Федоровны большинство критиков фильма прекрасно понимали, какое именно зло бичуется в «Лермонтове».

И вновь вернемся к воспоминаниям Н. Бурляева:

«Изабелла Дубровина:

— ...Есть мелочи в фильме, которые становятся началом концепции. Это красная рубаша Лермонтова, расстегнутая до пупа так, чтобы был виден крестик. И даже галстук откинут в сторону, чтобы лучше видеть крестик.

Рубаша деда тоже распахнута, и тоже виден крест. Бесконечные купола, церкви, лампы и т.д. Религиозные мотивы в творчестве Лермонтова сильны, но нельзя же это пре-

подносить нашему зрителю таким образом. А где же богорборческие мотивы, отмеченные мистиками, Мережковским? Это не Лермонтов, а какой-то неврастеник, который все время бегаёт в фильме и с трясущимися губами читает стихи «Смерть поэта». Да, дергающийся неврастеник, полукородивый попик...

Элем Климов:

— Я прошу не превращать все это в судилище. Не надо мазать все одной черной краской. Есть ли иные мнения? Глеб? Ты хочешь?

Глеб Панфилов (нехотя, после паузы):

— Мне очень тяжело, дискомфортно присутствовать на этом обсуждении. Не могу видеть, как при мне бьют лежащего человека.

Да, действительно фильм слабый. Но картину можно чуть-чуть улучшить, взяв четыре смены перезаписи. Я берусь как товарищ помочь. Говорить о закрытии неправомерно. Я всей душой переживаю, что у нас получился такой фильм.

Ведь был же изумительный сценарий талантливого прозаика и сценариста А. Червинского. Коля Бурляев сам творец того, что сегодня происходит. Здесь нет тех, кто разрешил этот сценарий. Кого-то ведь устраивал легковесный сценарий Бурляева?

Александр Червинский (ободренный похвалой, ринулся к трибуне, крича на ходу):

— Вот вы его щадите, а меня не пожалели. Десять лет назад закрыли мой сценарий. По решению Ермаша он даже не обсуждался. Мне прикрыли сценарий «Верой и правдой» (на самом деле фильм по этому сценарию в 1979 году снял Андрей Смирнов. — Ф.Р.), на полке «Тема» (это правда; фильм по этому сценарию снял, кстати, Глеб Панфилов. — Ф.Р.). Два года назад, в сентябре 1984 года, я узнал, что на «Мосфильме» запускается «Лермонтов». Я этого сценария читать не стал. Я снова предложил в письме обсудить мой сценарий, устроить честную дуэль двух сценариев. Но Кулиджанов мне цинично заявил: «Союз — не место для подобных ристалищ. Вы талантливый человек, пишите прозу».

Сценарий Бурляева невозможно было получить из Первого творческого объединения «Мосфильма». (Как мы пом-

ним, это объединение считалось патриотическим и возглавлялось сначала Григорием Александровым, а потом Сергеем Бондарчуком. — Ф.Р.)

Защитники бедного мальчика... Бесконечные намеки в фильме на врагов России. Это не ошибка, а заблуждение, поддержанное сильными людьми. Фильм — явление коррупции, с этим надо бороться...»

И снова не удержусь от короткой ремарки. Червинский прав, когда говорит, что «Лермонтова» поддерживали сильные люди. Это были люди из аппарата тогдашнего генсека К. Черненко, придерживавшиеся державных взглядов. Однако чуть раньше «Лермонтова» другие сильные люди, но уже из либерального стана, сняли в Грузии будущую антисталинскую «бомбу» — фильм «Покаяние». Но эту картину либералы заблуждением не назвали и поддержку его сильными людьми всячески пиарили. Впрочем, об этой картине речь еще пойдет впереди, а пока вернемся к воспоминаниям Н. Бурляева:

«Ролан Быков:

— Это не коррупция. Это кампанейщина. И это не должно проходить мимо внимания Союза. (После спокойного начала Ролан вмиг перешел на истеричный крик.) Мне закрыли то и это... Мне не дали... Мне запретили...

Элем Климов:

— Успокойся, Ролан. Мы лишаем Ролана слова, заботясь о его здоровье.

Ролан Быков:

— У меня есть слово к Николаю Бурляеву. Он выдающийся актер... Репортажный актер... У тебя сложный момент в жизни. Я чувствую твою внутреннюю агрессивность. Коля, вспомни о законах высшей этики. Не вставай на путь, на который ты сейчас вступаешь. (И это кричал мне мой друг Ролан, который, кстати, и фильма не видел...)

Рустам Ибрагимбеков:

— Эта неудачная попытка закроет появление фильмов о Лермонтове на долгие годы.

Алла Марченко:

— В фильме нет верности исторической правде. Фактами вертят, как удобно. Режиссер лишен исторического чутья. Бур-

ляев говорил, что люди плакали над фильмом. Да, могут плакать, так здесь все безвкусно. Но фильм будет иметь успех...

Андрей Смирнов:

— Конечно, это случилось благодаря связям, но не всякому режиссеру по зубам такой фильм.

Элем Климов:

— Пожалуйста, Коля.

Я собрал свои бумажки, медленно прошел к трибуне, положил на нее шпаргалки...»

Далее Бурляев рассказывает о своем отношении к сценарию А. Червинского, говорит, что тот антипатриотичен. «Весь сценарий дышит нелюбовью автора к Лермонтову, — уверяет собравшихся Бурляев. — Вспомните имя любого из наших классиков: будь то Гоголь или Чехов, Достоевский или Чайковский. Вокруг каждого имени витает эдакое черное облако сомнительных оценок, сплетен, анекдотов. Кому-то выгодно чернить великие имена.

Мы должны очищать, беречь образы наших замечательных соотечественников для будущих поколений.

Теперь о «коррупции». Я закончил ВГИК 11 лет тому назад, и «Лермонтов» — первая моя большая картина. За 10 лет мне было отказано в 10 сценариях, и «коррупция» почему-то не помогла. На фильм «Лермонтов» ушло почти шесть лет моей жизни.

У нас у всех одни «крути», по которым проходят сценарии и картины. Только для «Лермонтова» их было еще больше. Я писал сценарий для Грузии — там его отвергли, далее картину хотела ставить Одесса — не позволил Лапин (председатель Гостелерадио СССР. — Ф.Р.). Два года сценарий стоял в плане Гостелерадио — не запустили. Наконец сценарий был принят на «Мосфильме». Кто принял? Все те же люди, которые каждодневно решают судьбу наших сценариев: редакторы, коллегия Госкино...

Сейчас мы показываем нашу картину на общественных просмотрах, были в Тарханах, Пензе, Белинском, Баку, Пятигорске, на Кавминводах — там, где снимался фильм и где показать его — наш долг. Просмотры проходили в переполненных залах. За семь дней фильм посмотрело 14 тысяч зрителей...»

После этого Бурляев собрался было показать присутствующим альбом с отзывами зрителей о фильме, однако они дружно отказали ему в этом: дескать, нам это не надо. И сразу после этого Климов со спокойной душой закрыл собрание, произнеся слова о том, что «это был наш долг, поскольку речь идет о национальной культуре». Однако он не уточнил, какую именно национальность он имеет в виду, поэтому каждая из сторон поняла это по-своему.

Отметим, что это обсуждение не прошло даром для авторов «Лермонтова». В те же дни руководство СК подготовило список режиссеров, которых оно не рекомендовало привлекать к постановкам. Фамилии Бурляева в этом списке не было, зато там была его супруга Наталья Бондарчук. Кстати, в представленном «черном» списке не было ни одного режиссера из тех, кто вошел в состав нового руководства СК СССР.

Весьма симптоматично, что аккурат в те же самые дни новое руководство СК было вовлечено в скандал с еще одним фильмом на патриотическую тему. Речь идет о документальной ленте «Всеволод Кочетов», которую снял молодой режиссер Н. Ключников по сценарию Ю. Идашкина.

Как мы помним, В. Кочетов был известным советским писателем, автором нескольких романов и главным редактором патриотического журнала «Октябрь». Именно в качестве руководителя последнего Кочетов большего всего и снискал себе славу самого принципиального и страстного обличителя либерал-западничества. По сути, он был не только одним из самых ярких лидеров среди державников в среде творческой интеллигенции, но и самым цельным и непреклонным из них. За эту непреклонность либералы одновременно ненавидели и боялись Кочетова. Поэтому, когда в ноябре 1973 года тот ушел из жизни (по одной из версий, он покончил с собой, узнав, что у него неизлечимая болезнь — рак, согласно другой — его убрали западники), в либеральном стане царили небывалый подъем и воодушевление.

Поскольку в 1987 году должно было исполниться 75 лет со дня рождения Кочетова, его коллеги из Союза писателей СССР (естественно, из державного лагеря) решили приурочить к этому юбилею выход документального фильма о

нем. За помощью они обратились в Госкино РСФСР и к тогдашнему (еще старому) руководству Союза кинематографистов СССР. И, несмотря на то, что противников у этого начинания хватало в избытке, однако сторонников проекта оказалось большинство. В итоге Госкино поручило создание фильма Ленинградской студии документальных фильмов. Отметим, что там всячески пытались отбрыкаться от этого, поскольку и ЛСДФ, и «Ленфильм» всегда считались оплотами либеральной фронды. Но, как говорится, с Госкино не поспоришь. Однако в Москве рано радовались победе.

Как выяснилось позже, руководство ЛСДФ, уступив давлению Госкино, решило снять свою (либеральную) киноверсию жизни и деятельности Всеволода Кочетова. И хотя сценарий фильма по желанию семьи покойного писал его друг и ученик Юрий Идашкин, однако режиссер фильма и вся творческая группа с самого начала проекта знали — снимать они будут то, что выгодно им. Что из этого вышло, рассказывает сам сценарист:

«По прошествии нескольких съемочных недель я стал замечать, что Н. Ключников встречается не с теми людьми, киноинтервью с которыми предусматривал сценарий, а те эпизоды, которые фигурируют в принятом сценарии, не снимают. Будучи совершенно неопытным в кинопроизводстве, я робко поинтересовался у Н. Ключникова, нельзя ли мне познакомиться с режиссерским сценарием или хотя бы рабочим планом съемок. Режиссер от ответа уклонился, и больше я его не увидел. Встревоженный, я позвонил редактору Т.Н. Янсон и поделился с ней моими сомнениями. Она мне пояснила, что режиссерского сценария в документальном кино не бывает, и успокоила: режиссер человек ищущий, не будем сковывать его инициативу, он сделает все как надо.

Когда нас с сыном В.А. Кочетова, писателем и журналистом А.В. Кочетовым, который был приглашен студией в качестве консультанта и очень помогал Н. Ключникову и архивными материалами, и в организации съемок, пригласили в Госкино РСФСР на приемку фильма, мы ахнули: в фильме не осталось из сценария буквально ни одного эпизода, ни одного слова...

Просмотрев фильм Н. Ключникова, я заявил представителям студии и Госкино РСФСР, что не могу участвовать в нем, предложил разорвать со мной договор. И тут внезапно для меня выяснилось, что фильм, оказывается, был заказан Союзом писателей СССР. Окончательное решение было отложено для ознакомления с фильмом Н. Ключникова руководителей Союза писателей СССР.

После просмотра фильма председателем правления Союза писателей СССР Г.М. Марковым, первым секретарем правления В.В. Карповым, секретарем правления Ю.Н. Верченко и зам. секретаря правления С.П. Коловым состоялось обсуждение в Госкино РСФСР, в итоге которого руководители Союза писателей СССР заявили, что они категорически против фильма Н. Ключникова, а я написал официальное заявление с требованием снять мою фамилию с титров будущего фильма. Какие велись после этого переговоры между руководством Госкино РСФСР и студией, я не знаю, но меня, консультанта фильма и представителей студии пригласили к главному редактору Госкино РСФСР, где было сказано, что фильм «надо спасти», и нас с А.В. Кочетовым попросили срочно дать предложения по доработке фильма в соответствии с замечаниями руководства СП СССР. Т.Н. Янсон, представлявшая интересы студии, буквально умоляла нас с А.В. Кочетовым сделать наши поправки за сутки-двое, иначе, как она нам пояснила, студия понесет серьезный материальный урон. Причем она пояснила, что ни одного метра пленки студия доснимать не может. И, таким образом, все поправки могут свестись лишь к купюрам или дополнительным титрам...»

Забавная, правда, история? Авантюристы с ЛСДФ снимают собственную версию фильма вопреки принятому сценарию, а когда их авантюра не «катит», начинают сокращаться, что «студия понесет серьезный материальный урон». И обращаются за помощью к сценаристу и консультанту фильма, которых они, по сути своей, до этого попросту обвели вокруг пальца. Вот такие нравы царили тогда на ЛСДФ (впрочем, разве только там?).

Между тем история эта закончилась следующим образом. Несмотря на то, что сценарист и консультант внесли в

картину 25 поправок, она все равно получилась антикочетовской. Пусть не в той мере, как это было в первом варианте, но все же. В итоге новое руководство СК СССР, которому был показан фильм, восприняло его весьма благожелательно. Кто-то из руководителей даже выразился по этому поводу следующим образом: поднести такой персик к юбилею — замечательный удар по кочетовцам. Но многие все же посетовали, что первый вариант был лучше — ярденее. Однако фильм был рекомендован к показу. Уверен, сними изначально режиссер картину по сценарию Ю. Идашкина, и «Всеволода Кочетова» ждала бы точно такая же обструкция, как «Лермонтова». Это ведь только на словах «реформаторы»-перестройщики кичились своей прогрессивной объективностью, а на самом деле — запретители были те еще, похлеще коммунистов-«застойщиков».

АНТИПАТРИОТЫ РВУТСЯ К РЕВАНШУ

Тем временем перестроечный зуд не давал покоя киношным «реформаторам». На этот раз они протянули свои длани в сторону тематического плана Госкино. 5 июня 1986 года в секретариате СК состоялось специальное заседание по этому поводу, которое в киношных кулуарах было обозначено как «борьба с засильем серых фильмов».

Как уже отмечалось, «серых» (то есть слабых) картин в советском кинематографе (впрочем, как и в любом другом) всегда хватало. Ведь ежегодно на всех киностудиях страны выходило порядка 150—155 фильмов, из которых больше половины себя окупали (среди них были: два десятка художественно ценных картин, три десятка зрелищно добротных и столько же не столь зрелищных, но тоже вполне рентабельных). А вот киновед Л. Аркус сообщает в семитомной «Новейшей энциклопедии отечественного кино»: «В 1984 году из 148 фильмов окупались только 12...»

Это утверждение либо злонамеренная ложь, либо элементарное незнание. Как известно, окупаемой любая советская картина становилась после того, как пересекала отметку в 10 миллионов зрителей. В 1984 году больше двух десятков фильмов набрали от 44,5 до 20,0 миллионов зрителей, а еще три десятка — от 10 до 19 миллионов. Эти ленты (их было, как видим, не 12, а в четыре раза больше) не только окупались, но помогли покрыть расходы и на провальные картины. К тому же подсобили выполнить финансовый план и зарубежные фильмы: одна индийская мелодрама «Танцор диско» собрала 60 миллионов 900 тысяч зрителей (то есть окупила затраты почти на два с половиной десятка нерентабельных советских картин).

Поэтому говорить о какой-то катастрофической ситуации в советском кинематографе середины 80-х было бы явным преувеличением. Были трудности, но системного кри-

зиса не было. И те люди, кто утверждал обратное, просто лгали, дабы оправдать тем самым радикализм перестройщиков. Взять, к примеру, уже известного нам киноведа-эмигранта В. Головского. Он, в частности, пишет:

«Что же в результате осталось от того времени (имеются в виду 70-е годы XX века. — Ф.Р) для истории советского кино? Прямо скажем: очень и очень немного. Здесь наряду с идеологическим прессингом сказались целый ряд факторов. Например, низкий технический уровень советской кинопромышленности, отсутствие качественной цветной пленки и звукозаписывающей аппаратуры, дефицит высокопрофессиональных специалистов, ограниченность средств для финансирования постановочных фильмов. С другой стороны, негативную роль сыграла близорукая политика властей по отношению к талантливым художникам. Давление на непослушных, выдавливание ряда кинематографистов в эмиграцию, догматический подход к произведениям, отклонявшимся от сиюминутных партийных установок...»

Итак, по Головскому, целое десятилетие советского кинематографа можно выкинуть на свалку — от него мало что осталось талантливого. О вкусах, конечно, не спорят — у всех он разный. Однако один вопрос все-таки задать хочется: может быть, в те годы где-то существовал кинематограф, в котором без устали клепали одни шедевры? Взять тот же Голливуд. Да, в техническом отношении он и в самом деле далеко обогнал конкурентов (начал снимать всякие «Челюсти» и «Звездные войны»), но вот как быть с вечной проблемой, о которой классик написал «духовной жаждою томим»? Какие бесчисленные шедевры, говорящие о вечном, оставил после себя Голливуд в то десятилетие? Вряд ли у кого-то получится наскрести хотя бы десятка полтора таких произведений. Все остальное — типичный масскульт на потребу маловзыскующей публики. Та же самая ситуация была и в европейском кино: шедевров единицы, а основной поток — масскульт. Так что на этом фоне советский кинематограф выглядел не самым худшим образом.

Видимо, понимая, что огульно отрицать вклад советского кинематографа в мировой кинопроцесс глупо, Головской далее пишет: «Но если контроль был столь суров, если за-

жим властей был так эффективен, каким же образом иногда все же просачивались на экран или хотя бы создавались и ложились на полку фильмы высокохудожественные, спорные, смелые? Как могли преодолеть все преграды «Зеркало», «Дневные звезды», лирика Иоселиани, острая сатира Рязанова... Конечно, в каждом случае были индивидуальные причины. Но можно назвать и несколько более общих. Например, экономический фактор, когда необходимость выполнения финансового плана и пополнения оскудевшей государственной казны давала возможность некоторым работам прорываться на экран вопреки очевидным, с точки зрения партаппарата, идейным просчетам...»

Абракадабра какая-то. Если речь идет о коммерческих фильмах, то они никогда не содержали в себе практически никаких идейных просчетов и достаточно легко выходили на экран: взять те же «Пираты XX века», «Экипаж» или «Москва слезам не верит». Если речь идет о серьезном кинематографе, то какой экономический фактор вынуждал советские власти поддерживать фильмы Тарковского, Иоселиани или Параджанова, которые в прокате были нерентабельными — собирали от 3 до 5 миллионов зрителей (при нижней норме в 10 миллионов)? Не честнее ли было бы написать, что появление картин перечисленных режиссеров целиком зиждилось на государственной политике, основанной на голом альтруизме — то есть поддержке даже такого искусства, которое в финансовом отношении нерентабельно. Это, кстати, и на Западе признавали. Известный голливудский продюсер Дэвид Паттнем по этому поводу публично заявил: «Кино в Советском Союзе — это прежде всего искусство, мы все это понимаем, восхищаемся этим и завидуем. А кино на Западе — это прежде всего бизнес...»

После того как советское кино попало в руки бизнесменов-перестройщиков («пошлых спекулянтов», по Ленину), оно именно прекратило свое существование как настоящее искусство. При этом совершенно неважно, что ими двигало: преднамеренное предательство или заблуждение. Суть одна: это привело к катастрофе не только кинематограф, но и страну. Известный американский экономист Дж. Гэлбрейт, оценивая итоги горбачевской перестройки, как-то за-

метил, что деяния перестройщиков являли собой «клинический случай». Видимо, имелись в виду те перестройщики, кто творил катастрофу по неведению. Однако диагноз поставлен верно: большинство политиков, вставших у руля перестройки, и в самом деле являлись скорее людьми неадекватными, а то и психически ущербными.

Этот диагноз в полной мере относится и к большинству реформаторов из стана кинематографистов. Их беда была в том, что они варились в своем узком мирке и давно перестали понимать не только мировой кинематограф, но даже собственный. Многие из них растранили свой талант на склоки и дразги и, по сути, жили только одним чувством — злобой, которая, как известно, не идет на пользу психике. Именно она и стала их питательной средой на долгие годы.

По этому поводу приведу весьма характерный случай, произошедший вскоре после V съезда с Никитой Михалковым. Как мы помним, он оказался за бортом руководства СК (и, как теперь выяснилось, слава богу), однако с новыми руководителями периодически встречался. И вот однажды при личной встрече с Элемом Климовым Михалков бросил такую фразу: «Мной могут руководить только добрые люди, а ты, Элем, злой». Беда была в том, что таких злых (а вернее сказать, озлобленных) в новом руководстве СК оказалось большинство.

Судя по всему, огульное очернение советского кинематографа было необходимо либерал-перестройщикам для того, чтобы под видом перемен уничтожить прежнюю киноотрасль. Точно так же они поступили, к примеру, с колхозами: обвинили их в том, что они сплошь убыточны и висят камнем на шее у государства. Хотя это было не так. В конце 80-х в СССР было 24 720 колхозов, которые дали 21 миллиард рублей прибыли. Убыточными были только 275 колхозов (1%), и все их убытки составили 49 миллионов рублей (0,2% от прибыли).

Тем, кто планировал разрушение СССР, не нужны были ни колхозы, ни тот гражданственно-патриотический кинематограф, который тогда существовал. Но чтобы разрушить его, требовались веские причины, которые и были найдены в виде разного рода недостатков, всегда имеющих в нали-

чи в любой отрасли народного хозяйства. Взять, к примеру, того же Элема Климова, который в своих воззрениях недалеко ушел от эмигранта Головского. В своей книге о советском кинематографе, которую через год выпустит для Запада агентство АПН, Климов так описал доперестроечную ситуацию в кино:

«Фильмы все чаще стали угождать обывательским вкусам определенной части кинозрителей, тем самым способствуя укреплению пагубных тенденций в обществе. Социальные и гражданские принципы, которые отличали картины 50-х и 60-х годов, постепенно вырождались, и в результате многочисленных метаморфоз появились «нужные» фильмы. В кино пришла целая когорта кинематографистов, а точнее говоря, хитрых дельцов от кинематографа, готовых снимать все, их фильмы стали получать награды, принимались без проволочек, и им хорошо платили. Отсюда коррупция, кумовство, раболепие перед начальством и другие отрицательные явления...»

Когда этот пассаж прочитал все тот же американский продюсер Дэвид Паттнем, он воскликнул: «Это точное описание Голливуда!» Но, как мы знаем, у американцев хватило ума не совершать в своем кинематографе никаких революций, а советские перестройщики решили, что они умнее всех. И, как говорится, понеслась...

В своей критике сложившейся системы перестройщики, в частности, педалировали проблему падения посещаемости кинотеатров (в 1980 году 26 появившихся в прокате отечественных картин собрали больше 30 миллионов билетов каждая, в 1983 году таких лент было 14, а в 1985-м — уже 8; четыре последних года не появлялось фильма, на который было бы продано 50 миллионов билетов), и на этом основании делали вывод, что кино у нас снимается плохое: мол, не хочет наш зритель на него ходить. А в качестве главного виновника появления плохого кино (так называемых «серых» фильмов) объявлялось союзное Госкино, которое, монополизировав кинопроизводство, чуть ли не душило его в своих объятиях, не позволяя истинным талантам проявить себя. Зато посредственности (Климов назвал их «хитрыми дельцами от кинематографа») им якобы всячески поощрялись.

Конечно, доля истины в этих выводах была. Но только доля. Например, Госкино и в самом деле ввело денежные поощрения студиям в размере 20 тысяч рублей за каждую снятую картину вне зависимости от ее художественных качеств. Поэтому киностудии часто старались особо не усердствовать и вместо шедевров выпускали вполне удобоваримое, но второсортное, а то и третьесортное кино. Однако таково было веление плановой советской экономики, которая была «заточена» в первую очередь на удовлетворение нужд производителя, а потом уже потребителя. И Госкино обязательно было ежегодно выдавать «на-гора» требуемое количество фильмов (полторы сотни), поскольку именно в этом и заключалась его главная роль в системе народного хозяйства. Своей продукцией Госкино ежегодно обязано было покрывать территорию огромной страны общей протяженностью 22,4 миллиона квадратных километров (1/6 часть обитаемой суши Земли). В те годы в СССР действовало 4800 кинотеатров в городах и еще 150 тысяч киноустановок в поселках городского типа и сельской местности. И все они должны были работать, дабы давать план. И они его давали, поскольку львиная доля из этих полутора сотен фильмов все же находила своего зрителя. Даже те фильмы, которые столичные интеллектуалы относили к разряду самых «серых-пресерых».

Вообще проблема «серых» фильмов была гораздо шире, чем пытались это представить перестройщики. Это была мировая проблема, поскольку восьмое десятилетие XX века по количеству открытий в области различных искусств (кино, музыки, литературы, живописи и т.д.) заметно отставало от тех же 60-х и 70-х. По сути, 80-е открыли эпоху массового ширпотреба, когда вместо торжества духа пришло торжество плоти. При этом советское искусство, продолжая сохранять в себе некий налет патриархальности, пребывало на задворках этой проблемы, а не шествовало в авангарде, как пытались представить дело Климов и К°. Наше искусство больше всего имело шансов благополучно пережить этот мировой массовый психоз по ширпотребу. Однако вмешались господа перестройщики.

На том же V съезде кинематографистов кинокритик А. Плахов открыто заявил, что, мол, «советское кино начинает приобретать провинциальный характер по отношению к моделям западного, американского, какого угодно кино», что «стало фактом снижение нравственного, гуманистического пафоса советского кинематографа». Все это было намеренным сгущением красок со стороны представителя клана интеллектуалов-либералов, которые спали и видели, как бы поскорее лишить советское искусство его патриархальной «невинности» и сосватать за мировой масскульт. Сегодня мы пожинаем плоды той «свадьбы».

По этому поводу сошлюсь на мнение другого либерала, известного киноведа Ней Зоркой, которая, как мы помним, долгие годы считалась одной из самых принципиальных диссиденток в киношных кругах (в конце 60-х ее даже исключали из КПСС, но затем снова восстановили) и которая уже в наши дни заявила следующее:

«Я, вероятно, вас удивлю, когда скажу, что это была прекрасная эпоха советского кино (имеются в виду как раз 60—80-е годы. — Ф.Р.). Это, разумеется, взгляд из времени сегодняшнего — тогда мы так не думали. Тогда мы думали: застой, цензура, полка, вечная необходимость сопротивления, борьба... А теперь взгляните просто в годовичные списки картин, и вы поймете, какие плоды порождало это сопротивление...»

Несмотря на то, что общие показатели киноборгов в каждой новой пятилетке падали, однако к середине 80-х годов советский кинематограф никак нельзя было назвать банкротом. Даже плохие финансовые показатели кинопроката 1986 года еще ни о чем не говорили, и ситуацию можно было исправить без радикальных изменений. Ведь изменили же ее во второй половине 70-х, когда доходность кинематографа также упала. Выход был найден достаточно быстро — в коммерциализации. Причем ничего нового не открывалось — все происходило в точности, как на Западе, где власти, напуганные бунтарскими 60-ми, решили сделать ставку на «развлекаловку». В итоге начался расцвет попсы на эстраде (и глэм-рок оттеснил протестный рок на обочину), а в кинематографе балом стала править зрелищность (и недавние бун-

тари вроде Стивена Спилберга или Уильяма Фридкина стали снимать коммерчески рентабельное кино).

В советском кинематографе середины 80-х вполне можно было обойтись теми же средствами. То есть не к мозгам обывателя надо было взывать, а к его чувствам. Но произошло все с точностью до наоборот. И, как теперь выясняется, произошло далеко не случайно. Определенные люди во власти хотели именно «мозговой» атаки, которая единственная могла помочь им наэлектризовать обывателя до опасного предела, а потом с его помощью разорвать страну на части. Поэтому они приложили максимум усилий, чтобы как можно сильнее драматизировать ситуацию в том же кинематографе и нанести расчетливые удары по главным скрепам, державшим каркас не столько отрасли, сколько самой государственной системы.

Главной мишенью для реформаторов в их борьбе с пресловутыми «серыми» фильмами стали в первую очередь те ленты, которые несли в себе гражданственно-патриотический дух. И материалы V съезда это наглядно демонстрировали: как мы помним, там критиковали главным образом фильмы именно этого направления. Хотя это было в высшей степени несправедливо, поскольку как раз подобные ленты и стали фаворитами последнего кинопроката-86. Речь идет о фильмах: «Двойной капкан», «Одиночное плавание», «Рейс 222», «Тайны мадам Вонг», которые в общей сложности привлекли в кинотеатры 152 миллиона 400 тысяч зрителей.

Судя по всему, именно этот взлет патриотизма сильнее всего и напугал «прорабов» перестройки, которые в ближайшем будущем планировали начать процесс конвергенции, а вернее — односторонних уступок Западу. Фильмы типа «Одиночного плавания» этот процесс грозили сорвать. Вот почему именно эта картина, хотя она и не упоминалась вслух на съезде, однако оказалась настоящим бельмом на глазу у либералов. В статье, посвященной итогам V съезда, помещенной в журнале «Искусство кино», имелся следующий пассаж на эту тему:

«Есть когорта режиссеров очень средней руки, охотно берущихся за любой тематический «проходняк», лишь бы поактуальней — тогда первая категория в кармане. Та-

кие режиссеры работают без простоев, переходя из фильма в фильм, кое-кто из них даже сделался недосягаемым для критики. Критика еще не скоро эмансипируется настолько, чтобы трезво оценить такой, скажем, фильм, как «Одинокое плавание», который где-то имеет поддержку. Короче говоря, лучше с ним не связываться — такая примерно логика у многих. И мы были, пожалуй, не очень удивлены отказу авторов в такой форме, хотя переговоры с ними велись уже после съезда. (Видимо, работники журнала надеялись услышать критику этого фильма на съезде, но, не дождавшись, решили наверстать упущенное по горячим следам. — Ф.Р.) Велика сила инерции. В свое время по таким же причинам мы не отважились опубликовать резко критическую рецензию на «Канкан в Английском парке», показала она нам недостаточно аналитичной. А чего там было анализировать, когда опытному критику сразу видно: спекуляция на теме...

Конечно, никто не призывает выводить из зоны критики фильмы гражданственно-патриотического содержания. Однако суть проблемы заключалась в том, что не оценка художественных достоинств подобных лент больше всего волновала либеральных критиков. Им, космополитам, в первую очередь не нравилась их идейная направленность. Ведь о чем было «Одинокое плавание»? О победе советских морских пехотинцев над американскими, причем на их же территории — на одной из военных баз США (отметим, что режиссер фильма Михаил Туманишвили перед этим снял еще один военно-патриотический фильм о советских морпехах — «Ответный ход», который имел не меньший успех: на его сеансах побывали 31 миллион 300 тысяч зрителей). А фильм режиссера Валерия Пидпалого «Канкан в Английском парке» (1985) был посвящен разоблачению ЦРУ: в основу его сюжета был положен роман Р. Самбука «Горький дым», в котором рассказывалось о том, как молодой украинский поэт и разведчик приезжает по туристической путевке в Мюнхен и устраивается на службу в цэрэушный радиодворец «Свобода» (в одну из самых почитаемых советскими либералами западных радиостанций, вещающих на русском языке).

Скажем прямо, оба фильма не блистали какими-то особенными художественными изысками, но собрали в прока-

те хорошую кассу: «Плавание» — 37 миллионов 800 тысяч зрителей, «Канкан...» — 18 миллионов 300 тысяч. Но критики фильма были убеждены: спекуляция на теме. Однако вот ведь парадокс: вскоре после того как на V съезде поменяется руководство Союза кинематографистов, не будет больше в советском кино не только спекуляции на теме разоблачения происков американского империализма, но и самой такой темы вообще. Она навсегда канет в прошлое. Не случайно же на съезде был принят документ, где отмечалось следующее: «Не допустим превращения киноэкрана в средство массового распространения вражды и насилия, недоверия и подозрительности, высокомерия и презрения по отношению к другим народам!»

Этот призыв имел право на существование, если бы его поддержали, к примеру, и американцы. Но его в одностороннем порядке выдвинули только советские либерал-перестройщики, тем самым как бы расписываясь в том, что именно советский кинематограф все эти годы распространял на экранах вражду и насилие. Тогда большинство людей даже не догадывались о тайном смысле этого призыва. Теперь мы это знаем: советские перестройщики уже тогда готовы были пасть перед Западом ниц, так сказать, безвозмездно. И ни один либеральный критик по этому поводу сокрушаться не стал, поскольку именно такой исход ими и подразумевался с самого начала. А все эти разговоры о «спекуляциях на жанре» были всего лишь ширмой для доверчивых простачков. Впрочем, таковым был весь проект под названием «горбачевская перестройка». Суть его была проста: навесить побольше лапши на уши людям и под этим соусом развалить страну. И вновь сошлюсь на слова И. Фроянова:

«Народ, находящийся в томительном состоянии ожидания лучшего, склонен вопреки разуму верить обещаниям своих правителей. А тут появился вызывающий симпатию молодой (по сравнению с прежними хозяевами Кремля), обходительный и сладкоречивый властитель, устами которого, как говорит народная мудрость, «мед бы пить». Он пообещал радикальным образом улучшить жизнь за какие-то пятнадцать лет. Как ему не верить?! И, увы, поверили! Но массы, которыми овладевает чувство веры, слепнут, будучи не спо-

собны адекватно воспринимать действия власти. Они поддаются на новшества, которые осуществляются отнюдь не в их интересах. Необходимо время для прозрения. А пока с людьми, пребывающими в социальном дурмане, можно проделывать все что угодно...»

Но вернемся к послесъездовским событиям, а точнее — к заседанию Секретариата СК СССР, посвященного проблеме «серых» фильмов.

Реформаторам в СК во что бы то ни стало надо было захватить важную стратегическую высоту — тематическое планирование кинокартин, которое всецело находилось в руках Госкино. Отметим, что темплан (то есть план, ежегодно спускаемый союзным Госкино для всех киностудий страны и разбивающий фильмы строго по темам) существовал в советском кинематографе с конца 20-х и благополучно решал поставленные перед ним задачи. Благодаря ему советский кинематограф имел возможность охватывать своим вниманием проблемы практически всех слоев населения, начиная от рабочих и крестьян и заканчивая интеллигенцией и студенчеством. То есть советский кинематограф можно было по праву назвать народным.

Однако по мере развития общества и определенных изменений в сознании советских людей их запросы к кинематографу менялись, а Госкино не всегда поспевало за этими переменами. В итоге примерно с 70-х годов форма подачи некоторых тем в советских фильмах перестала удовлетворять большинство населения. Даже некогда самые ходовые жанры (военное кино, истерн, комедия) стали собирать меньше зрителей, чем это было ранее. Естественно, перемены в этой области назрели и требовали своего решения. Но решать их надо было комплексно и, главное, вдумчиво. Увы, перестройка с ее «ускорением» подобного варианта не предусматривала.

Как уже говорилось, новые руководители СК для того и пришли к руководству, чтобы осуществить немедленные перемены, причем радикальные. То, что в своем революционном нетерпении они рисковали выплеснуть вместе с водой и ребенка, их не особенно волновало. Видимо, им казалось,

что потеря одного ребенка в скором времени с лихвой компенсируется рождением новых, куда более достойных. С последним выйдет неувязка: перестроечные «дети» окажутся по большей части... дебилами.

Перестройщикам от кино тогда не давала покоя мысль, что народный советский кинематограф в своем адресном послые начисто игнорировал определенную часть населения: так называемых маргиналов, в число которых входили проститутки, бандиты, наркоманы и т.д. С приходом нового руководства СК эта проблема должна была быть решена кардинально, что, по их мысли, обещало советскому кинематографу новый взлет зрительской любви.

Весьма симптоматично, что семитомная либеральная энциклопедия «Новейшая история отечественного кино», описывая перипетии того заседания по проблемам «серых» фильмов, основной удар наносит по лентам именно гражданственно-патриотическим, разоблачающим происки мирового империализма (происки эти никогда не были мифом, а в годы перестройки и вовсе усилились). Вот как это выглядит текстуально:

«Абсолютное большинство фильмов, выходящих на экран в 1986 году, не выдерживает никакой критики... Это кино безлюбое, безыдейное, бесталанное и ленивое. В нем еще мелькают лица прекрасных советских артистов, сквозь тусклую невнятицу сюжета просматриваются следы некогда мощного социального заказа, грубо «модернизированного» в соответствии с «актуальными задачами»: советские геологи (журналисты, врачи) борются с наймитами ЦРУ в какой-нибудь латиноамериканской республике («Охота на дракона» Латифа Файзиева, «Выкуп» Александра Гордона, «Человек, который брал интервью» Юрия Марухина), шпионы мирового империализма, расплодившиеся, как тараканы, неизменно гадят («Золотой якорь» Виктора Живолуба, «Досье человека в «Мерседесе» Георгия Николаенко, «Лицом к лицу» Анатолия Бобровского, «Перехват» Сергея Тарасова), недобитая контра строит заговоры («Голова Горгоны» Юрия Мастюгина).

Поскольку производство фильма в целом занимает год, а в планы студии он попадает как минимум за два года —

очевидно, что на экранах страны еще долгое время будет преобладать именно эта продукция...»

Я уже отмечал, что пройдет еще год-два и в советском кинематографе перестанут выходить фильмы, разоблачающие мировой империализм. То есть деятельность нового руководства СК, сумевшего заставить Госкино впустить его в святая святых — тематическое планирование и формирование репертуарного портфеля, — увенчается полной победой на данном направлении. И в то время как тот же Голливуд будет продолжать снимать фильмы про коварных и жестоких советских шпионов, советские либералы в одностороннем порядке поднимут руки вверх.

Отметим, что и в США тамошние либералы всячески поносили собственные антисоветские ленты (типа «Рэмбо-2» и «Рокки-4»), называя их верхом примитивизма. Однако мнение подобных критиков совершенно не влияло на позицию Госдепартамента, который зорко следил за кинопроизводством. То есть собаки лаяли, а караван продолжал свой путь в заданном направлении. У нас все было иначе. Естественно, это «иначе» чрезвычайно импонировало высшему американскому истеблишменту, который понимал — при таком раскладе не выиграть «холодную войну» было бы верхом безумия.

О том, что происки западных спецслужб в годы перестройки только активизировались, говорят многочисленные факты. Среди них — документ, рожденный в недрах КГБ и касающийся ситуации в писательской среде. Как мы помним, среди литераторов тоже имелись свои западники и державники, которые давно находились в состоянии «холодной войны» друг с другом. Это противостояние продолжалось на протяжении долгих десятилетий и проходило с переменным успехом. Однако результаты V съезда кинематографистов стали серьезным поводом к тому, чтобы либералы-писатели поняли, что чаша весов уверенно клонится в нужную им сторону, и стали готовиться к решающей битве (на конец июня намечалось проведение писательского съезда). Поняли это и на Западе: тамошние спецслужбы заметно усилили свою работу в писательской среде через так называемых «агентов влияния».

Эта активизация не осталась без внимания КГБ. В итоге в конце мая 1986 года председатель КГБ Виктор Чебриков направляет в Политбюро секретную записку под названием «О подрывных устремлениях противника в среде советской творческой интеллигенции», где сообщает о том, что отдельные писатели, и прежде отличавшиеся идейной неустойчивостью и неоднократно замеченные в ревизионизме, подвергаются усиленной обработке западными спецслужбами. Далее приводился список этих писателей, среди которых практически все относились к либеральному лагерю. Среди них были: Анатолий Рыбаков (Аронов), Булат Окуджава, Фазиль Искандер, Борис Можаев, Михаил Рощин, Владимир Солоухин и др.

Эта записка была рассмотрена на Политбюро, однако каких-то конкретных действий со стороны высшего руководства страны не последовало. Даже два идеолога партии, Александр Яковлев и Егор Лигачев, отреагировали на нее спокойно. Первый заметил, что от записки веет подозрительностью 30-х годов (излюбленный и практически безотказный аргумент либералов, который всегда извлекался и извлекается ими, когда у них не остается других аргументов, чтобы остановить «закручивание гаек»), второй посетовал, что Чебриков вмешивается не в свое (!) дело, поскольку в новых реалиях писательские дела являются прерогативой ЦК, а не КГБ.

Однако оставим на время писателей и вернемся к делам кинематографическим.

Озвученный на первом пленуме СК СССР его новым руководителем Элемом Климовым план отъема власти у Госкино продолжал осуществляться. После того как новое руководство СК отвоевало себе несколько плацдармов на двух направлениях (цензурном и тематическом), наступила очередь главного сражения — с самим главой Госкино. 12 июня Филипп Ермаш был приглашен на встречу с членами правления СК СССР.

Эта встреча продолжалась семь (!) часов. Большую часть времени Ермаш, оказавшийся фактически один на враждебной территории, вынужден был защищаться. Не отступив ни

на йоту от своих тезисов, изложенных им на V съезде (то есть эволюционные преобразования киноотрасли за счет улучшения организационной структуры Госкино и подъема художественного уровня создаваемых фильмов), глава Госкино в течение нескольких часов сдерживал многочисленные нападки со стороны своих оппонентов. Революционно настроенные секретари устами таких деятелей, как Григорий Чухрай, Ролан Быков, Будимир Метальников, Одельша Агишев и др., требовали предоставления студиям полной самостоятельности и невмешательства чиновников Госкино в творческий процесс. Ермаш парировал эти требования тем, что «кинематограф у нас государственный и партия будет всегда контролировать этот важный участок идеологической работы». В итоге стороны так и не пришли к каким-то взаимным договоренностям, и эта проблема осталась висеть в воздухе. Как будет вспоминать позднее сам Ф. Ермаш:

«Члены нового секретариата меня спрашивали — как думаете перестраиваться? Я спрашивал: в чем перестраиваться, в чем?! Что, в Америке по-другому кино снимают? Там у них та же камера стоит, та же пленка печатается... Ну хорошо, цензура мешает — отмените цензуру. Это проще всего, это и сделали сразу. Но им требовались какие-то кардинальные изменения... А я в это время только и думал о том, чтобы они успокоились немножко и занялись делом. Но они решили управлять всем сами. Вот, придумали эту дурацкую схему общественно-государственного кинематографа. Я у всех спрашивал, что это такое? Общественность должна руководить государственной отраслью, что ли?..»

Тем временем «бунт интеллигенции» получает свое дальнейшее развитие на VIII съезде советских писателей, который открылся в Москве 24 июня в том же Большом Кремлевском дворце, где проходил недавний форум кинематографистов, причем в присутствии на открытии всего состава Политбюро. Но это было не единственное их сходство, поскольку писательский съезд оказался таким же скандальным, как и киношный. Что неудивительно: за полтора месяца, что прошли после него, творческая интеллигенция впитала в себя все его флюиды, которые в итоге дали еще более

мощный выброс адреналина в атмосферу. О силе этого выброса говорит хотя бы следующий факт. Глава Союза писателей СССР Георгий Марков успел прочитать несколько страниц своего доклада, как вдруг ему стало плохо, и заседание было прервано. Дежурившие во дворце врачи констатировали у докладчика инфаркт и немедленно увезли его в больницу. А съезд вскоре продолжил свою работу.

Как и ожидалось, практически с самого начала писательский форум поляризовался на два лагеря: державников и либералов. Первые призывали не делать из перестройки таран против системы социализма, вторые обвиняли руководство СП в «застое» (после XXVII съезда, с легкой руки М. Горбачева, это определение брежневского правления все чаще стало звучать из уст либерал-перестройщиков) и требовали немедленно сложить с себя полномочия. После того как кто-то из докладчиков помянул рассказ Виктора Астафьева «Ловля пескарей в Грузии», в котором весьма нелестно описывалась обстановка в стане грузинской интеллигенции, вся делегация из Грузии дружно поднялась со своих мест и покинула зал заседаний. Как мы помним, подобная эпатажность была свойственна и грузинским кинематографистам, которые давно превратили свой союз в этакое удельное княжество.

Тем временем не сбавляет своих оборотов деятельность нового руководства Союзного СК. 17 июля оно собирается на новое заседание с целью очередной атаки на цензуру — на этот раз «прокатных версий» зарубежных фильмов. Реформаторов возмущает то, что чиновники, занимающиеся вопросами проката, вырезают из отдельных фильмов эпизоды, а то и более значительные куски сюжета, а также переозвучивают некоторые реплики и даже заменяют названия отдельных картин.

Скажем прямо, подобная практика в СССР была распространена, особенно в последние 20 лет. Однако назвать ее широкомасштабной и не имеющей аналогов в мировой практике было бы ложью. Так, советский кинопрокат закупал в год порядка 70—80 фильмов социалистических стран и примерно столько же капиталистических и развивающихся стран. Однако различным купюрам подвергались едини-

цы — от силы 10—15 картин, в основном из «капиталистического» репертуара. Теперь посчитайте: 125—130 «девственных» картин против 10—15 купированных. Капля в море. Но мы же помним, как господа-либералы умеют раздувать из мухи слона. Вновь обратимся к энциклопедии «Новейшая история отечественного кино». Двое тамошних авторов — О. Ковалов и С. Кудрявцев — искренне возмущаются:

«Временем подлинного разгула цензуры стали 1970-е гг. Если в приобретенном для проката фильме героиня снимала лифчик, если была крупно показана рваная рана или просматривался выпад в адрес коммунистической партии — «крамольные» кадры без церемоний летели в корзину. В фильме «Развод по-итальянски» Пьетро Джерми линия иронически изображенного местного коммуниста сводилась к считаным кадрам. Эротика (и подлинная, и мнимая) изымалась автоматически — этой участи не избежали и те фильмы, в которых эротические сцены были смыслообразующими (от «Ромео и Джульетты» Франко Дзеффирелли до «Анатомии любви» Романа Залуского)...»

Судя по этому тексту, у его авторов абсолютная каша в голове, поскольку они судят о советском кинематографе с высот сегодняшнего, российского, где героям фильмов без зазрения совести можно не только снимать лифчики или трусы, но и открыто совокупляться в самых различных позах. Однако советский кинематограф никогда не ставил целью делать деньги на человеческих пороках (на той же похоти) и всегда исповедовал целомудрие, что совершенно не отражалось на качестве тех произведений о любви, которые он выпускал даже без какого-либо намека на эротику. Многие из этих фильмов стали мировыми шедеврами (например, «Летят журавли» или «Баллада о солдате»), о чем речь уже шла выше. Здесь советский кинематограф опирался на историческое русское сознание, где тема секса всегда была табу. Как пишет И. Шафаревич:

«С момента возникновения письменной литературы у нас не было ничего аналогичного ни любовной лирике менестрелей, ни «Тристану и Изольде». Все любовные мотивы в древнерусской литературе сводятся, кажется, к «Плачу Ярославны»...»

Поэтому нет ничего удивительного в том, что советские прокатчики купировали те зарубежные фильмы, в которых имелись сцены эротического содержания. Причем, покупая подобные фильмы, прокатчики заранее предупреждали противную сторону, что ленты будут сокращаться. И возражений это ни у кого не вызывало: как говорится, хозяин — барин.

Отметим, что, несмотря на то целомудрие, которое царило на советских экранах, в СССР была высокая рождаемость (не чета нынешней российской), а преступность на сексуальной почве не была столь вопиющей, как сегодня, когда маньяки разгуливают по стране десятками и убивают всех подряд: и взрослых, и детей (когда пишутся эти строки, в России за несколько месяцев от рук маньяков погиб уже 11-й ребенок). Вот где господам либералам надо тревогу бить, а им вместо этого советская цензура покоя не дает. Ну изъяли в советские годы из польской мелодрамы «Анатомия любви» несколько эротических кадров — и что? Хуже стал от этого фильм? Нисколько — констатирую это как очевидец. Более того, даже купированная версия не помешала Эльдару Рязанову обратить внимание на исполнительницу главной роли Барбару Брыльску и пригласить ее в свою нетленную «Иронию судьбы», где она, кстати, за все три часа экранного времени ни разу не разделась, но фильм в итоге стал классикой.

Помимо эротики, также нельзя было показывать в советских фильмах и так любимые господами либералами «рваные раны», а также раскроенные черепа, брызги мозгов по стене, вывороченные животы с вываливающимися кишками, отрезанные конечности и другие подобные извращения, которые вошли в мировой кинооборот с легкой руки «мясников» из Голливуда. И опять приведу по этому поводу историю из наших сегодняшних российских реалий.

В марте 2007 года в Москве зверски были убиты четыре человека: три женщины и трехлетняя девочка (дочка одной из убитых). Их всех зарезали с помощью охотничьего ножа, купленного в уличном киоске. Убийцей оказался 25-летний москвич, который на первом же допросе сознался, что, прежде чем отважиться на это преступление, он запо-

ем читал книги про знаменитых убийц и кровавых маньяков, увлеченно смотрел по видео фильмы на эту же тему. Могло ли случиться что-то подобное в СССР? Не могло, поскольку в стране победившего социализма, конечно, тоже имелись маньяки, но их рост всячески сдерживался всеми государственными институтами, включая идеологические: в том же кинематографе не популяризировали человеческую патологию. Поэтому советские маньяки заметно уступали в кровожадности нынешним российским. Если Чикатило свои 53 жертвы убил за 12 лет (1978—1990), то уже сегодняшний маньяк Пичушкин отправил на тот свет 62 человека всего за четыре года (2002—2006). Кстати, в его доме нашли буквально залежи порнофильмов и фильмов-ужасов, благо их сегодня можно купить на каждом углу.

Но вернемся к «Новейшей истории отечественного кино».

Пассаж ее авторов по поводу изъятия из зарубежных фильмов эпизодов с критикой коммунистической партии комментировать вовсе не хочется. У нас сегодня правящей партией является «Единая Россия», и что — много находится смельчаков среди кинематографистов, кто осмелился бы вложить в уста героев своих картин какой-нибудь выпад против этой партии? Нет таких смельчаков. А ведь свобода! Уверен, что, если бы подобная оскорбительная реплика сорвалась с губ кого-то из героев зарубежных лент, ее вырезали бы с такой же легкостью, как коммунисты вырезали выпады против КПСС.

Читаем дальше все ту же «Новейшую историю...»:

«Поборники чистоты нравов и ревнители идеологической выдержанности «редактированию» одно время предпочитали отмену закупки «спорных» фильмов или просто не выпускали уже купленные («Битва за Алжир» Джило Понтекорво, «Сидящий справа» Валерио Дзурлини, «Любовь блондинки» Милоша Формана, «Любовь» Кароя Макка и др.)...»

Плохо, конечно, что советские зрители не увидели перечисленные фильмы. Однако неправдой будет утверждение, что это была только советская практика — такое происходило повсеместно. Например, выше уже рассказывалось о том, как в начале 70-х американцы закупили у нас такие фильмы,

как «Освобождение», «Даурия» и ряд других, однако в прокат их так и не выпустили без объяснения причин. Когда же спустя несколько лет американцы все-таки решились показать у себя одну серию «Освобождения», она вышла на экраны... купированной — из нее вылетели в корзину 1500 метров. Однако ни тогда, ни теперь что-то не слышно, чтобы тамошние интеллектуалы посыпали голову пеплом и призывали кого-то к ответу.

Вообще о том, каким образом в СССР происходило купирование западных фильмов, лучше послушать мнение профессионала. Вот как это описывает директор В/О «Союзкинофонд» А. Вескер:

«Сокращения были предусмотрены типовым договором о закупке фильмов капстран. Главному управлению кинофикации и кинопроката давалось указание: «Производить изменения и сокращения фильмов в соответствии с требованиями советского экрана без изменения смысла и содержания кинофильма». По каким причинам приходилось сокращать ленты? Одна из самых существенных — дефицит пленки. Из-за него и случалось в свое время цветные картины выпускать в черно-белом варианте (авторов «Новейшей истории...» особенно возмущает «обесцвечивание» таких картин, как «Конформист» Бернардо Бертолуччи и «Под стук травмажных колес» Акиры Куросавы. — Ф.Р.)...

К сожалению, бывали и сокращения, разрушавшие смысл произведений, их художественную ткань. И это уже зависит от того, в чьи руки на киностудиях, осуществляющих дубляж, попадают эти ленты. Есть там подлинные мастера своего дела, а кое-кто просто не сумел проявить себя в оригинальном творчестве и претендует теперь на «соавторство» с признанными мастерами мирового кино. Например, на «Ленфильме» нашли возможным сократить на 300 метров картину Вендерса «Париж, Техас» — дескать, в ней есть скучные места... (Кстати, 300 метров пленки — это примерно 16—17 минут экранного времени. — Ф.Р.)

Кроме этого, нас сильно ограничивают имеющиеся стандарты по метражу фильмов: односерийная лента — не менее 1600 м, двухсерийная — не менее 3600 м. Многие зарубежные фильмы по объему ближе к верхней отметке. Если оста-

вить такой метраж, да еще и фильм, как говорится, «сомнительного» зрительского потенциала, директора кинотеатров на местах постараются его не прокатывать. Почему? Да потому, что они по рукам и ногам связаны планом, для выполнения которого нужно проводить 6—7 сеансов в день. «Нестандартные» картины так работать не позволяют...

Отметим, что редактирование зарубежных фильмов существует и в других странах. В Индии и Австрии, например, также запрещен показ порнографических сцен. Другие факты. Шведы сократили «Калину красную» на 500 метров и переименовали в «Возвращение рецидивиста»... У нас тоже порой меняли названия фильмов. Ведь невыразительное название — верный путь к потере зрителя...»

Однако вернемся к заседанию секретариата СК СССР по поводу цензуры зарубежных картин. Несмотря на то, что никаких рычагов воздействия на прокатчиков руководители СК не имели, однако они обратились к ним с призывом прекратить купировать зарубежные ленты. Прокатчики ничего конкретно не обещали, хотя прекрасно понимали, что времена на дворе стремительно меняются. Широкое распространение видео в стране (а в ходе этого процесса в СССР проникала как продукция эротического содержания, так и фильмы с жестокими сценами), а также появление на экранах страны собственных фильмов из разряда «шоковых» (с не менее жесткими сценами насилия) невольно снимало табу со многих, ранее запретных тем. Поэтому уже спустя два-три года проблема цензуры западных фильмов отпадет сама собой. И либералы разом успокоятся: мечты идиотов сбудутся.

Тем временем продолжают ломаться копыя вокруг фильма «Лермонтов». В мосфильмовской многотиражке появилась статья Ханютиной в защиту ленты, которая вывела из себя руководителей СК и их приспешников. В итоге автору статьи объявили партийное взыскание за «идеологическую ошибку». Видимо, испугавшись этого факта, оценочная комиссия Первого объединения решила не «дразнить гусей» и собралась присудить фильму всего лишь 2-ю категорию, хотя поначалу речь шла о 1-й. Однако с мнением комиссии

решительно не согласился худсовет «Мосфильма», что стало настоящей сенсацией для киношного мира.

Худсовет состоялся 17 сентября 1986 года. Вот как об этом пишет Н. Бурляев:

«По окончании фильма ко мне потянулось множество рук с поздравлениями.

Мы перешли в конференц-зал. Леонид Гайдай демонстративно, «на публику» пожал мне руку и сказал, чтобы все слышали:

— Я не знаю, что тут будут говорить, но мне фильм очень понравился. Поздравляю тебя...

Первым от имени объединения выступил Игорь Таланкин. Коротко рассказал о том, что фильм подвергся несправедливой, тенденциозной критике, что у него много врагов, но много и компетентных защитников, что объединение представляет картину на вторую категорию...

Выступали Трунин и Кольцов, затем слово взял А.И. Нехорошев (главный редактор студии. — Ф.Р.). Я видел, что он волновался, но сделал настоящий киноведческий разбор «Лермонтова», полный анализ его стилистики. Это было впервые на официальных просмотрах «Лермонтова». Он произнес:

— Я буду голосовать за первую категорию.

Тут же поднялся взволнованный Георгий Натансон:

— Я шел с болью в сердце, боясь увидеть провал Коли Бурляева... Но это талантливая, честная картина. Мы должны противостоять подрывной деятельности нового Союза. Я голосую за первую категорию. Нам надо защитить фильм.

— От кого защищать? — спросил Гайдай. — Фильм сам себя защитит. Я считаю, что надо отменить решение объединения о присуждении второй категории и представить фильм на первую.

Говорилось и об эмоциональном воздействии картины на зрителя, о замечательной операторской работе и еще раз о музыке...

И вдруг под самый занавес слово взял Яков Костюковский (сценарист, бывший соавтор Гайдая по фильмам «Операция «Ы!» и «Кавказская пленница» и «Бриллиантовая рука». — Ф.Р.). По его мнению, фильм не получился: нет сце-

нария, нет режиссуры, и фильм о Лермонтове надо оценивать максималистски...

Начали голосовать. Подсчитали. Секретарь объявил: 16 — за первую, 9 — за вторую, 3 — за третью.

Все взорвались, поднялись, хлынули ко мне, поздравляли с победой, жали руку...»

Между тем это было не единственное тогдашнее поражение нового руководства СК. Так, ему тогда не удалось добиться реабилитации фильма Александра Аскольдова «Комиссар», хотя к тому времени уже начался процесс реабилитации большинства других «полочных» картин (это дело лично курировал идеолог-либерал Александр Яковлев). Как мы помним, «Комиссар» был снят по рассказу Василия Гроссмана, и речь в нем шла о событиях Гражданской войны. В центре его сюжета была судьба женщины-комиссара (ее роль играла Нонна Мордюкова), которая, забеременев в самый разгар боевых действий, вынуждена встать на постой в семью евреев Магазанников (роли супругов играли Ролан Быков и Раиса Недашковская). Кроме того, что цензура Госкино нашла в фильме массу идеологических изъянов (дегероизация, дегуманизация и т.д.), в ситуацию с выпуском фильма вмешалась международная политика: нападение Израиля летом 1967 года на арабские страны (а они были союзниками СССР), что автоматически наложило табу на «еврейскую» тему. В итоге «Комиссар» был положен на «полку», а его постановщик изгнан из профессии и исключен из КПСС (чуть позже в партии Аскольдова восстановят).

Реабилитация «Комиссара» осенью 86-го была затеяна СК не случайно. Импульсом для этого послужили тектонические сдвиги во внешней политике, которые дали понять либералам-западникам, что грядет их время. Именно тогда были зафиксированы первые подвижки к установлению дипломатических отношений с Израилем (СССР расторг их после «семидневной войны» евреев против арабов в 1967 году), а также прошла первая встреча Горбачева и Рейгана в Рейкьявике (в октябре 1986-го). Как выяснится позже, на этой встрече советский лидер дал понять президенту США, а в его лице и всему Западу, что он готов начать

процесс односторонних уступок. Вот как об этом вспоминает сам М. Горбачев:

«Рейкьявик на деле был драмой, большой драмой. Я считаю, что без такой сильной личности, как Рональд Рейган, процесс не пошел бы... На той встрече в верхах мы, знаете ли, зашли так далеко, что обратно уже повернуть было нельзя (выделено мной. — Ф.Р.)...»

Воодушевленные этими событиями, советские либералы заметно активизировались. Так, группа деятелей из Союза писателей СССР начала зондаж почвы на предмет реабилитации творчества писателя Василия Гроссмана и особенно его романов «Жизнь и судьба» и «Все течет» (первый в начале 60-х был запрещен Михаилом Сусловым за антисталинские, второй — за русофобские тенденции). Чтобы помочь своим идейным товарищам, деятели из нового руководства СК и затеяли историю с «Комиссаром», который можно было смело назвать «гимном еврейской оппозиции». Именно поэтому вокруг этого фильма в те дни шли столь яростные баталии. Ведь остальные «полочные» фильмы были сравнительно легко реабилитированы как высшим партийным руководством, так и кинематографическим. С «Комиссаром» все было иначе.

Поскольку попытки положительно решить судьбу фильма со стороны руководства СК не прекращались, Госкино решило дать этому бой 28 ноября на заседании коллегии. Однако баталия получилась не столь бескомпромиссной, как на то рассчитывали ее разработчики: мнения ее участников разделились.

Прения открыл Сергей Бондарчук, который всегда был самым яростным противником данного фильма. Своим выступлением он, видимо, хотел с самого начала обсуждения задать ему критический тон и подвигнуть своих коллег не делать снисхождений картине Аскольдова. Кроме этого, мэтр попытался воззвать к разуму своих коллег, заявив, что в советской кинематографии намечаются убийственные вещи, которые могут попросту ее похоронить. «Сегодня от нас требуется не отсиживаться в кустах, а высказывать свое отношение к происходящему в советском кино, — сказал Бондарчук. — Никто не отменял социалистического реализ-

ма и государственного устройства киноотрасли, но кое-кто явно собирается это сделать. Мы должны поставить заслон против черного, эстетского, антигуманного, антинародного кино и попыток отделить кинематограф от государства».

Увы, этих призывов гениального Мастера никто не услышал. И прения свелись только к одному — к обсуждению судьбы «Комиссара». Так, Лев Кулиджанов заявил, что у фильма те же права на свободу, что и у других «полочных» картин, которым разрешено выйти на широкий экран. Станислав Росточкий поддержал идею Кулиджанова, однако его формулировка была иной: «Комиссара» нужно выпустить, чтобы люди воочию увидели, что авторитет Аскольдова как мученика режима — дутый. Нечто похожее заявил и Юрий Озеров: дескать, фильм можно выпустить как скромную дипломную работу, дав ей малый тираж. Тем самым и волки будут сыты (то есть СК СССР), и овцы целы (то есть Госкино сохранит свое лицо).

Глава Госкино Филипп Ермаш поддержал позицию Бондарчука. Он прямо заявил, что фильм вреден, особенно для молодежи, поскольку развенчивает героев Гражданской войны, показывая их людьми жестокими и ущербными. Эту точку зрения поддержал директор «Мосфильма» Николай Сизов, который к тому же напомнил и о «еврейской» проблеме фильма: мол, неумеренная положительность отдельного представителя этой нации может привести к нежелательному разжиганию межнациональных страстей.

Последним выступил руководитель Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино Армен Медведев, который предложил выпустить фильм на экран, но только после того, как режиссер-постановщик внесет в него необходимые правки. За это предложение и проголосовало большинство. Казалось, что проблема благополучно разрешена. Однако в ситуацию вмешался сам Александр Аскольдов, который категорически отказался вносить какие-либо изменения в свою картину. Поэтому судьба фильма опять повисла в воздухе. Тем более что сами либералы согласились отложить решение этого вопроса на будущее, а пока занялись продвижением в массы не менее концептуального для них проекта — антисталинского фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние», где

речь шла о репрессиях в Грузии в конце 30-х годов (прототипом главного злодея картины послужил Лаврентий Берия).

То, что эта лента была создана в Грузии, весьма симптоматично. И речь вовсе не о том, что Сталин был грузином и этой картиной его соотечественники как бы совершали акт коллективного покаяния за деяния своего земляка. Речь о другом. Грузинская интеллигенция была одной из самых националистически настроенных в СССР, и фильм «Покаяние» был ее ответом на попытку возрождения державного духа, предпринятую в России на закате эпохи Брежнева. Фильм был запущен в производство в 1981 году, причем без ведома Госкино СССР и на деньги грузинского Совета Министров (а команду на эту финансовую операцию отдал лично глава республики Эдуард Шеварднадзе). Вот как об этом вспоминает оператор фильма М. Агранович:

«У нас было мощное прикрытие — Э. Шеварднадзе. Он как-то деликатно гасил нападки на нас, и к тому моменту, когда его перевели в Москву (летом 1985 года Шеварднадзе стал членом Политбюро. — Ф.Р.), кино было все снято. Даже почти смонтировано. Если бы Шеварднадзе в Грузии не было, картину бы закрыли напрочь. И как только он уехал, были арестованы копии: нашелся предлог — кто-то распространял кассеты по Тбилиси. Ходили по квартирам с обысками, изымали кассеты, и этот разгул продолжался полгода или больше, пока не вмешался Союз кинематографистов. Потом Резо Чхеидзе привез копию в Москву Элему Климову, и тот сумел решить судьбу картины в более высоких инстанциях...»

Не по Сталину-тирану били его соотечественники в первую очередь, а по Сталину-державнику, который строил СССР как многонациональное государство, жестоко подавляя любые вылазки националистов — как русских, так и грузинских, еврейских и т.д.

К началу горбачевской перестройки значительная часть высшей советской парт- и госэлиты, скопив огромные материальные богатства, но не имея возможности их обналичить, фактически была готова к развалу СССР, поэтому любая попытка возрождения державных настроений в обществе была им опасна. А каждый, кто выступал против этих

настроений (как, например, грузины), становился для них союзником. Именно для этого либерал-реформаторы и за-теяли в стране антисталинскую кампанию: чтобы дискредитировать главного кумира державников — единственного и твердого державостроителя среди всех советских генсеков Иосифа Сталина (Леонид Брежнев тоже им был, правда в меньшей степени, поэтому и его дискредитация уже не за го-рами). Эту кампанию они назвали «второй оттепелью», имея в виду возврат к тому, что когда-то начал, но так и не сумел довести до конца их кумир — троцкист Н. Хрущев. Вот как пишет А. Салуцкий:

«В национальной, деполитизированной системе коор-динат историческое движение России идет по двум линиям. Одна из них обозначилась четко: Ленин — Хрущев — Ель-цин. Все три периода имеют схожие черты и характерны умалением национальных российских традиций, оскудени-ем духовной жизни, небрежением к интересам России и, как следствие, быстрым или отложенным (Н. Хрущев) экономи-ческим упадком. Героями дня становились интернационали-сты или общечеловеки, что одно и то же, в культурном отно-шении оторванные от народа.

Другая линия включает периоды, когда во главу угла ставили российские интересы, опирались на систему наци-ональных моральных и культурных ценностей, уважали рус-скую старину, не отказываясь от лучших европейских вея-ний. В такие времена резко возрастала державная мощь, а образцом для подражания становились «русские европей-цы» — московские люди допетровского склада, сохранив-шие верность корням, но готовые воспринимать современ-ные мировые достижения. Эта линия ведет от Александра III к Сталину...»

Фильм «Покаяние» упорно двигался либералами к все-союзной премьере, и целая рать киноведев уже оттачивала перья, чтобы обрушить на страну свои восторженные похва-лы о нем. Безусловно, талантливом, однако талант свой по-вернувшем отнюдь не во благо. Это был не только единст-венный за последние 20 лет антисталинский фильм, но, глав-ное, фильм концептуальный, подававший тему репрессий как версию либералов, где утверждалось, что сталинская систе-

ма — это инкубатор по выведению патологических злодеев и монстров. И хотя эстетика фильма была достаточно сложна для восприятия массовым обывателем, однако заказчикам картины это было неважно: при наличии в их руках подавляющего числа СМИ славу фильму можно было раскрутить до небес. Плюс на его примере двинуть в народ и саму тему «культы личности».

Кстати, во власти имелись люди, которые прекрасно понимали опасность подобного процесса, однако сделать мало что могли — они составляли меньшинство. Все остальные считали, что возвращение к критике «культы личности» поможет стране в ее модернизации.

Движение фильма к широким массам было поэтапным. Сначала апологеты картины решили «окучить» киношную среду — 13 ноября 1986 года устроили премьеру фильма в Доме кино. Причем «добро» на этот показ дал лично глава Госкино Филипп Ермаш. Отметим, что в ЦК пытались воспрепятствовать этому показу, но Ермаш заявил: запрещайте, но тогда мы напишем на афише, что премьеры отменяется по решению ЦК. Этот аргумент на запретителей подействовал — они поняли, в чью пользу обернется этот скандал. Так «Покаяние» пробилось на экран Дома кино.

Вступительное слово перед началом просмотра было доверено двум записным либералам из стана кинокритиков, членам нового руководства СК — Андрею Плахову и Виктору Демину. Естественно, их речи были страстны, эмоциональны. Отметим, что желающих посмотреть «грузинскую бомбу» набралось в тот день столько, что двух сеансов для фильма не хватило и пришлось назначать третий.

На следующий день Отдел культуры ЦК КПСС в лице заведующего сектором кино Александра Камшалова начинает второй этап операции «внедрение»: выходит к руководству страной с настоятельной просьбой не затягивать с выходом фильма на широкий экран. Аргумент при этом приводится следующий: дескать, задержка премьеры может вызвать негативную реакцию в западной прессе и нанесет удар по тамашнему восприятию перестройки. Поэтому Камшалов предлагает выпустить «Покаяние» на всесоюзный эк-

ран уже в начале следующего года. В Политбюро начинают дискуссии по этому поводу, которые выявляют, что сторонников у фильма больше, чем противников. Поэтому на встрече с Элемом Климовым 24 ноября идеолог либералов уверяет того, что все будет в порядке. И хотя другой идеолог — консерватор Егор Лигачев — спустя несколько дней заявляет Камшалову, что вопрос о выходе фильма еще не решен, однако делает он это без должной убежденности. Все уже давно решено. А чтобы этот процесс (а также и дальнейшие либеральные реформы в киноотрасли) невозможно было остановить, 25 декабря в кресло председателя Госкино СССР вместо Ф. Ермаша (как мы помним, он руководил отраслью с 1972 года) был посажен один из главных двигателей «Покаяния» в массы Александр Камшалов.

По сути, отставка Ермаша была predetermined еще полгода назад — на V съезде. И сам он на этот счет нисколько не заблуждался. Но поскольку он был дисциплинированным солдатом партии, поэтому собственной инициативы не проявлял, ожидая приказа высшего начальства. В итоге дождался. Причем его отставка происходила на фоне других немаловажных событий, случившихся в киношном мире.

Например, в том же декабре в Доме творчества в Болшеве проходил слет кинематографистов-перестройщиков под названием «Стратегия, тактика и механизмы перестройки советского кинематографа». Несмотря на столь многозначительное название, на самом деле это был слет дилетантов, мало что смысливших в тех проблемах, которые стояли перед киноотраслью. Сами они позднее назовут себя идеалистами, хотя из противоположного лагеря звучали куда более суровые определения. В наши дни тот слет назвали бы в стиле модного молодежного сленга — психи рулят. А как иначе назвать это сборище, если сами его участники описывают происходящее там следующим образом:

«Все были в невероятном возбуждении... Завалы, накопившиеся к тому времени — экономические, творческие, организационные, — нас не только не пугали, но осознание масштаба катастрофы лишь добавляло куража и энтузиазма...» (!!!) (Даниил Дондурей.)

А вот еще одно воспоминание — известного нам кинокритика Майи Туровской:

«Состояние эйфории, в котором мы находились в те дни, помешало понять одну чрезвычайно простую вещь: мы были умны и мы были правы, когда говорили о прошлом и о том, как плохо и неразумно все было прежде устроено. Но мы были удручающе непрозорливы и недалководны, когда заходила речь о будущем...»

На самом деле ума у горе-реформаторов как раз и не было: ни относительно прошлого, ни тем более относительно настоящего (все их знания носили форму начетничества). Отсюда и тот катастрофический итог, к которому реформаторы кино привели отрасль. Впрочем, справедливости ради отметим, что некоторые деятели кинематографа были и умны, и прозорливы. Например, упоминавшаяся уже киновед Нея Зоркая наотрез отказалась участвовать в этом слете. Почему? Послушаем ее собственный рассказ:

«Я не поехала, сказала, что в эти игры не играю. Много лет занимаясь всерьез массовыми жанрами, я к тому моменту уже прекрасно знала, как обстоят у нас дела в реальности — с прокатом, востребованностью отечественного кино и соответственно с потенциальной возможностью перейти на самообеспечение. Я всегда пыталась охлаждать их пыл, говоря, что это не Ермаш и даже не ЦК КПСС навязывают прокату «Освобождение». Я прекрасно понимала, что не начальство виновато в том, что печатается две копии Тарковского на тысячу копий Гайдая. Ведь от настоящих-то цифр ужас брал. Скажем, «Жил певчий дрозд» — гениальная, великая картина, но собрала два миллиона сто тысяч зрителей. Не зная и не желая принимать в расчет эти цифры — какой смысл строить модель? Все равно она не будет иметь ровно никакого отношения к реальности. Так и вышло...»

Не менее категоричен в своих выводах был и сам тогдашний глава Госкино Филипп Ермаш. Цитирую: «Климов приехал ко мне и рассказал, что задумали они для перестройки кинематографа провести модные тогда «деловые игры» в Болшево. Я спрашиваю, а кто это устраивает, кто это проводить будет? Да вот, говорит, есть ученый, готов возглавить. Я прошу привести его ко мне. Спрашиваю ученого: а

вы в кино-то что-нибудь понимаете? Откуда начинается, где кончается, как, что? Выяснилось, что в кино никогда не работал, про съемочный или монтажно-тонировочный период первый раз слышит. Посмотрел я на этих советчиков и решил, что в этом балагане принимать участия не буду. Потом заходили ко мне товарищи, многое порассказывали про то, как у них там все происходило. Выступай кто хочешь, говори что хочешь и сколько вздумается. Игры, одним словом. Игры и есть...»

Между тем эти «игры дондуреев и туровских» оказались не столь безобидными, поскольку именно на их основе Климов и К° разработали так называемую «базовую модель кинематографа», уместившуюся на 84 страницах. В ее основе лежал принцип перехода советской киноотрасли на полную самокупаемость, при этом Госкино (то бишь государство) не имело права вмешиваться в творческий процесс. И хотя Госкино никто не упразднял и приемку готовых фильмов с него никто не снимал, однако при вновь создаваемой системе класть фильмы на «полку» было уже невозможно — времена не те. Таким образом, идеологический надзор Госкино скукоживался до чисто декоративного. Отметим также, что проблеме кинопроката в этом увесистом документе отводилось... всего 3 страницы (то есть Нея Зоркая была абсолютно права в своих выводах).

Поскольку «базовая модель» станет одним из любимых детищ перестройки, тогдашние СМИ бросились расхваливать ее на все лады. Поэтому интервью с Элемом Климовым тогда публиковались с частотой пулеметных очередей в большинстве либеральных изданий. Вот лишь некоторые отрывки из этих публикаций, которые я сопроводил собственными ремарками.

Э. Климов: «Прошлое сказалось на всех нас: по себе чувствую, как внутри поселился осторожный редактор. Надо освобождаться от пут вчерашних представлений. Только тогда сработают предпосылки для искусства гражданского, честного. Только тогда станет достижимой цель — абсолютно правдивый кинематограф...»

Ремарка: Даже не знаешь, чего в этом заявлении больше: дремучего невежества или революционного утопизма.

По сути, Климов призывает коллег забыть о всякой осторожности (хотя именно этот инстинкт всегда помогал человечеству выжить) и ликвидировать всяческую цензуру, даже внутреннюю, — снимай что хочешь, как хочешь и о чем хочешь. И потом, где Климов вообще видел «абсолютно правдивый кинематограф»? Это же чистейшей воды утопия.

Э. Климов: «Недавно литовский режиссер Витаутас Жалакявичус в письме ко мне с тревогой спросил: «Как избежать того, чтобы новые правила игры не создали условий для процветания кино, против которого мы поднимаем меч, против которого направлена сама реформа?» Это опасение — одно из самых тяжелых и зловещих. Модель действительно содержит в себе угрозу коммерциализации кино. Надо еще и еще раз продумать все защитные механизмы против этого...»

Ремарка: Ну как эти механизмы были продуманы Климовым и К°, мы теперь хорошо знаем: вместо коммерческой «развлекухи» патриотического и оптимистического содержания на свет была рождена коммерческая «чернуха» и «порнуха», которая за считанные годы захлестнет экраны страны, будто дерьмо из прорвавшейся трубы. Причем ее создатели в ответ на возмущенные возгласы людей отвечать будут словами своего руководителя Элема Климова: «Мы создаем абсолютно правдивый кинематограф».

Э. Климов: «Фильмы типа «Пиратов XX века» не появятся потому, что основным источником дохода студии теперь будут являться в первую очередь «отчисления от проката, выплачиваемые в зависимости от идейно-художественных достоинств фильма», а уже во вторую — от «количества просмотревших его зрителей»... За нами большие традиции, традиции русской культуры, всегда утверждавшей духовные ценности...»

Ремарка: Этот пассаж из интервью Э. Климова вообще ни в какие ворота не лезет. Ну чем был плох боевик «Пираты XX века», который рассказывал о том, как моряки советского торгового флота в неравном поединке побеждали кровожадных международных пиратов? Этот фильм собрал огромную аудиторию — 87 миллионов 600 тысяч зрителей (такого количества людей не собрали даже все фильмы Эле-

ма Климова, вместе взятые!), что было отменным результатом не только в плане финансовом, но и в идеологическом (ведь фильм-то патриотический!). Отметим также, что фильм был продан во все соцстраны и ряд других зарубежных государств (то есть и валюту еще принес бюджету).

Но Климов и К°, как мы помним, для того и пришли к власти, чтобы понятие «патриотизм» заменить понятием «космополитизм». Именно для того они и хитрое новшество в своей «базовой модели» придумали: платить авторам отчисления от проката в зависимости от идейно-художественных достоинств фильма. Ведь поскольку патриотизм оказался не в чести у нового руководства (причем не только киношного, но и того, что руководило страной), то какой же режиссер отважится снимать нечто патриотическое, чтобы потом сосать лапу? Ведь идейно-художественные достоинства ленты будут оценивать все те же Климов и К°. Вот почему при новой власти косяком пойдут фильмы антипатриотические: если фильм про комсомол — все комсомольцы в нем интриганы и карьеристы («ЧП районного масштаба»), если фильм про Советскую армию — весь сюжет вращается вокруг «дедовщины» («Сто дней до приказа») и т.д. и т.п. Русские классики наверняка в гробах переворачивались от этих «духовных ценностей», внедряемых Климовым и К°.

Раз уж речь зашла о прессе, отметим, что именно в 1986 году она почти целиком перешла в руки либералов-западников (или космополитов). Так, один из самых массовых глянцевого журналов — «Огонек», который долгие годы был рупором державников (при русском редакторе Анатолии Софронове), после VIII съезда писателей был отдан в руки еврея Виталия Коротича и стал уже рупором противоположного лагеря. Хотя есть версия, что с Коротичем вышло форменное недоразумение. Дескать, Лигачев, который утверждал его кандидатуру, был уверен, что назначает «своего» человека (ведь незадолго до этого Коротич написал книгу «Лицо ненависти», где гневно обличал не только американский империализм, но и сионизм). Но потом выяснилось, что ненависть у Коротича была деланная — на самом деле он был космополит тот еще (не зря потом уехал в те самые ненавистные для него США, где живет благополучно и поныне).

Тот же случай произошел и с главным редактором газеты «Московские новости» — Егором Яковлевым. Тот всю жизнь был биографом Ленина (написал несколько книг о нем, причем последняя вышла аккуратно в годы перестройки), за что и удостоился чести возглавить газету, которая имела выход и на зарубежную аудиторию (распространялась как в СССР, так и за границей). Однако в ходе перестройки Яковлев превратился из верного ленинца в яркого троцкиста и сделал из своей газеты еще один мощный рупор либералов-космополитов. А его сын возглавил первую в СССР газету советских буржуинов — «Коммерсантъ».

Кардинальные перестановки в пользу либералов произошли и в кинематографической прессе. Журнал «Искусство кино» возглавил их человек Константин Щербаков (до этого издание возглавлял Юрий Черепанов, который в своих идейных воззрениях соблюдал нейтралитет), а к руководству самого массового (тираж 1 миллион 700 тысяч экземпляров) кинематографического журнала «Советский экран» пришел другой либерал — Юрий Рыбаков (до этого, как мы помним, в журнале верховодил с июля 1978 года державник Даль Орлов). Отметим, что в «Советском экране» державная линия начала сворачиваться практически сразу после V съезда, когда Орлов, хотя и значился в руководителях, но фактически от ведения дел самоустранился. Поэтому, если взять номера журнала до V съезда и после, сразу бросается в глаза их разительное отличие: те, что «после», крыли державный кинематограф на чем свет стоит. Причем критика в основном сосредоточивалась на одних и тех же именах и фильмах — державных. Вот лишь несколько примеров.

«Советский экран» (№ 18, сентябрь 1986-го), В. Кисунько: «Минувшей зимою в большой, «подкованной» аудитории московских пропагандистов пришлось вести разговор о проблемах современного нашего кино... Суждения порой были очень прямыми, точными, меткими. И о бесформенности «Красных колоколов». И о претенциозной неряшливости «Берега». И о том, что эпопея «Освобождение» все-таки не получила достойного продолжения, — имелись в виду «Солдаты свободы». И о том, что «Победа» раздражает ряженостью, манерностью работы актеров, исполняющих

и роли заметных исторических деятелей, и роли «выдуманных» персонажей. И о «Европейской истории» разговор зашел. Один из слушателей прямо спросил: на кого же подобные фильмы рассчитаны? На нашу аудиторию, но ее не надо «обучать» борьбе за мир такими примитивными способами. На зарубежную? Но что ей могут дать картонные фигуры на пародийном фоне, «изображающем» ту жизнь, которая для этой аудитории «своя»?..»

«Советский экран» (№ 19, октябрь 1986-го), М. Зак: «Стоит, наверное, вернуться к гораздо более сложному случаю с «Красными колоколами» С. Бондарчука. Не для запоздалой критики, а для того, чтобы попытаться понять, как мотивы внешней «массовости», измеряемой числом участников съемки, могут отторгнуть образы людей революции от народного фона. Выяснилось, что образовавшийся разрыв нельзя преодолеть с помощью изошренных монтажных склеек...»

Военный материал, попадая на экран, распределяется, на мой взгляд, по трем основным руслам. Достаточно условно их можно обозначить тремя названиями — «Битва за Москву», «Проверка на дорогах», «Иди и смотри». Первый фильм в плане собственно эстетических оценок представляется мне отклонением Ю. Озерова от ранее завоеванных им рубежей, обозначенных циклом картин «Освобождение». Панорамность, которая несла в себе черты исторической хроники, сменяется здесь внешней событийностью. Почему так получилось? Да потому, что галерея действующих лиц, обрисованных в «Освобождении» с разной степенью подробностей, укорачивается в «Битве за Москву» до двух фигур (Сталин — Жуков) при наличии людского фона, практически сложенного из статистов в разнообразных чинах и званиях...

О каком «соревновании» и «состязательности» могла идти речь, когда заранее планировался не только выпуск фильмов, но и их общественная, якобы зрительская оценка — с помощью пресловутых всесоюзных премьер, когда властвовала табель о рангах и непререкаемая административная критика расставляла художников по ранжиру?..»

Читая последний пассаж, диву даешься: неужели доктор искусствоведения, дожив до седых волос, так и не понял, что любая критика — это борьба различных кланов, ко-

торая только тем и занимается, что расставляет художников по ранжиру. Просто до V съезда этот ранжир формировался в основном из представителей державного лагеря, после съезда — из либералов. Но само время вскоре покажет, чья метода была более успешной: именно либералы развалят кинематограф (как и страну) за считанные годы.

Но вернемся к подшивке журнала «Советский экран».

(№ 20, октябрь 1986-го). А. Шемякин рецензирует исторический фильм «Русь изначальная»: «Авторы задались целью поведать о первых военных столкновениях Руси и Византии и на материале истории развить сюжет, уже опробованный в былинном «Василии Буслаеве», — вечный сюжет о мужании отрока и приобщении его к святому делу защиты отечества — в данном случае от хазар и ромеев (по-нынешнему — византийцев)... Сложные и важнейшие в историко-культурном отношении связи между Русью и Византией — достаточно вспомнить, сколь многим древнерусская словесность обязана византийской литературе, византийским книжникам, как не раз о том говорил Пушкин, — преподносятся в фильме прежде всего как сопротивление агрессору (самое жуткое для перестроечных либералов деяние, поскольку для них сопротивление агрессору страшный грех — надо сразу сдаваться. — Ф.Р.)...

Условное время, условное пространство, условно-символические герои. Причудливая смесь времен и нравов, легенд и научных гипотез, сказочных, приключенческих, мелодраматических ходов и решений. Вот и получился местами пряный, местами пресный эклектический коктейль, рассчитанный, видимо, на простодушное юношество.

Неважное «просветительство»...

Ну каким просветительством занимается, к примеру, сегодняшний российский кинематограф, мы хорошо видим и знаем. К примеру, жанр исторического фильма в нем представлен «славянским фэнтези» вроде фильма про «Волкодава». Там слово «Русь» вообще не произносится, а сюжетные ходы до боли напоминают штампы, почерпнутые из голливудских мистических триллеров. Но это так, к слову.

И вновь вернемся к подшивке журнала «Советский экран» и заглянем в № 22 (ноябрь 1986-го), который оказал-

ся особенно богат на зубодробительную критику прогосударственных фильмов: сразу на двух полосах были опубликованы критические рецензии на три таких фильма. Начнем с первой — с рецензии Г. Симановича на новый фильм Игоря Гостева (автора «Европейской истории») под названием «Завещание» (в этом фильме речь идет о принципиальной и честном секретаре райкома, бывшем фронтовике Иване Егоровиче Крылове — его роль играл давний недруг либералов Евгений Матвеев):

«В начале фильма мы знакомимся с хорошим молодым человеком, возвращающимся с фронта. К финалу, к моменту, когда герой уходит из жизни, авторы пополнили список его добродетелей настолько, что даже самый придирчивый человек не заподозрит у Ивана Егоровича ни одного пятнышка ни в биографии, ни в моральном облике. Он очень хороший. Он безупречный. С таких, как он, и надо брать пример, как бы говорят нам создатели картины. А с таких, как его прижимистый сосед или позорно деградировавший знакомый, которого Крылов не видел с мая 1945 года, брать пример не надо. (Судя по всему, будь режиссером фильма сам Г. Симанович, он бы расставил акценты в своем фильме иначе: с хорошего секретаря пример брать не надо, а с деградирующих личностей, наоборот, надо. Впрочем, ждать симановичам осталось недолго: спустя год-два перестроечный кинематограф поставит на поток выпуск фильмов, где именно ущербные люди начнут учить уму-разуму людей нормальных. — Ф.Р.)

Характер положительного героя — в центре внимания авторов «Завещания». Особенно настойчиво нам дают понять, что Крылов не жалеет себя, не думает о себе, о своем здоровье, о своей личной карьере...

Евгений Матвеев — хороший артист. Многим экранным героям он подарил свое человеческое обаяние, романтическое восприятие жизни. Попытку опоэтизировать образ, приподнять его над драматургическими стереотипами делает он и в «Завещании». Но тщетно. Слишком велико сопротивление самого материала роли. Заданность драматургических решений, статичность и отлакированность образа оказались непреодолимыми преградами...

Зритель заждался настоящего положительного героя. Наш кинематограф беден без него. Киногерой, подающий нравственный пример, крайне необходим. Все это так. Но не пора ли перестать ломиться в открытую дверь? Не пора ли смириться с мыслью, что киногерой обязан каждый раз доказывать свою нравственную полноценность, завоевывать зрительский интерес и доверие не с помощью громкой фразеологии и банальных деклараций, а в процессе духовных исканий, борьбы с обстоятельствами и собственными несовершенствами — борьбы, вся сложность которой раскрывается — должна раскрываться! — на экране. Нам необходимо увидеть и постичь драматизм этой борьбы. Особенно сегодня, когда сама действительность требует от людей решительной, а порой и болезненной психологической перестройки.

Фильм «Завещание», обозначая внешний контур социально-нравственного конфликта, констатируя его на уровне сюжета, по существу, остался в стороне и от этой борьбы, и от поисков путей художественного постижения образов наших современников».

Вторая рецензия (ее написал Л. Перлов) была посвящена совместному «госзаказу» — советско-северокорейскому фильму «Секунда на подвиг» режиссеров Эльдора Уразбаева и Ом Гил Сена. Сюжет его переносил зрителя в далекий март 1946 года и был посвящен подвигу советского капитана Якова Новиченко, который спас от смерти лидеров КНДР (в том числе и Ким Ир Чена), прикрыв их своим телом от взрыва гранаты. Новиченко выжил, но получил серьезные ранения.

Фильм хоть и был совместным, однако почти целиком снимался на корейской территории и при участии тамошних актеров и статистов. И вообще по большому счету это был скорее корейский проект, чем советский, начиная от актеров и заканчивая самой эстетикой фильма — этакая героическая сага, переполненная пафосом сверх всякой меры. Именно поэтому в КНДР фильм стал одним из лидеров проката, а у нас прошел практически не замеченным широкой аудиторией. Однако смысл нападок на фильм в советской прессе был в первую очередь вызван не его эстетикой, а именно тем, что это был совместный проект со страной, которую советские

либералы считали тоталитарным режимом, — с КНДР. Вот если бы проект создавался в содружестве с Южной Кореей (верным союзником США), нападок бы отродясь не было. И хотя автор рецензии на фильм произносит фразы о происках сил реакции, направленных против стран, идущих путем демократии и социализма, это скорее дежурные фразы — дань моде. Главное же — «опустить» совместный проект, осуществленный не с «теми», с кем надо.

Наконец, третья рецензия была посвящена фильму «Контракт века» Александра Муратова. Тема его была весьма актуальной: он рассказывал о том, как США в начале 80-х объявили «крестовый поход» против строительства газопровода Уренгой — Помары — Ужгород, который СССР строил в содружестве с Западной Европой. Однако сорвать строительство американцам так и не удалось. Фильм являл собой синтез сразу двух жанров: психологического детектива (в нем показывалось, какие страсти бушевали за столом переговоров) и приключенческого боевика (в фильме было много погонь, перестрелок и т.д.). Скажем прямо, это был не шедевр, однако для миллионов зрителей (а фильм посмотрели почти 20 миллионов человек) фильм был своего рода открытием, поскольку большинство из них не знали всех закулисных перипетий этой истории. Короче, со своей информационной и воспитательной задачами фильм вполне справлялся. Но у автора рецензии — Бориса Скворцова — на этот счет была своя точка зрения:

«Если за столом переговоров оказалось все слишком просто, то потребовалось усложнить ситуацию «вокруг». Так возникла приключенческая линия с двумя предприимчивыми агентами и в изобилии появились мелодраматические мотивы, причем явно вторичные, множество раз использованные. Оказывается, глава советской делегации Бессонов неизлечимо болен, а другой член делегации — вдовец, в одиночку воспитывает дочь. А еще один — хороший парень и отменный специалист, но чуть-чуть неосмотрителен, допускает досадную промашку и тяжело переживает ее последствия.

Все эти сюжетные украшения, между прочим, никакого отношения к заключению «контракта века» не имеют:

в фильме у них одна задача — чтоб зрителю не было скучно смотреть. Перипетии повествования, о которых идет речь, нисколько не увеличивают наших знаний о тех, кто заключал контракт, — в героях трудно узнать живых людей, их характеры не раскрыты, а лишь бегло обозначены...

Есть своя закономерность в том, что авторы решают показать, как реагировала планета на американский бойкот газопровода. Экран полностью отдан кинохронике. Митинги, собрания, демонстрации... На трибунах главы правительств и министры, лидеры политических партий и общественные деятели Востока и Запада. Диктор зачитывает цитаты из газет того времени. В документальных этих кадрах много важной информации. Но и она подана неизобретательно и, в сущности, повторяет то, что всем уже известно.

Новых знаний о том, «как это было», картина не прибавляет».

Между тем кульминацией всей этой журнальной атаки на гражданственно-патриотический кинематограф явилась разгромная рецензия Александры Пистуновой на фильм «Лермонтов» Николая Бурляева, помещенная в № 23 «Советского экрана». Отметим, что статья написана грамотно, причем не только в стилистическом отношении, но и в «подкованном». Например, из всех действующих в ленте актеров и актрис (а их больше двух десятков) автор выделяет только трех: Наталью Бондарчук, Ваню Бурляева и Инну Макарову. Плюс самого Николая Бурляева. Намек более чем прозрачен, поскольку кто же тогда не знал, что все эти люди были в семейном родстве друг с другом. В годы перестройки это был один из козырей перестройщиков: разоблачение семейственности. Причем, как уже говорилось выше, семьи разоблачались исключительно избирательно: те, которые дули против либерал-перестроечного ветра. Остальной семейственности прощались.

Поскольку цитировать всю статью нет смысла, ограничусь ее концовкой:

«Разбирать картину «Лермонтов» нет никакой возможности — это тот самый случай, когда продукт, по-моему, не выдерживает критики. Эпичность на экране возможна тогда лишь, когда она не претендует на всеохватность, а пока-

зывает органическую связь событий истории и конкретного быта, деталей, мелочей. Показывает их взаимообусловленность, их своеобразную равность. Эпичность несовместима с манерностью, с вычурностью. Эпический герой живет своей обычной жизнью перед зрителем, он не высказывается цитатами из своих стихов, писем и воспоминаний. Подлинную историю сердца, историю великой жизни творца можно рассказывать и на малом...

Неудача картины кажется мне связанной с давним — более двадцати лет прошло — фильмом С. Росточкого (еще один нелюбимый тогдашними либерал-реформаторами режиссер. — *Ф.Р.*) «Герой нашего времени», где юный тогда актер (имеется в виду Николай Бурляев. — *Ф.Р.*) сыграл таманского Слепого. Экранизация была напыщенной, фальшивой. Однако критика, правда «кисло-сладкая», судила «по лучшему, по хорошему», внушая мысль о допустимости вольного обращения с классикой. Ставь в титрах «по мотивам» и делай с литературным памятником что хочешь. Однако памятники охраняются советским законом, не стоит забывать. А жизнь замечательного человека сама по себе разве не памятник?»

О том, как отреагировал на эту рецензию Н. Бурляев, лучше всего расскажет он сам:

«Саша Бердников почитал мне по телефону фрагменты этого пасквилька, я слушал с улыбкой — сколько предвзятой злобности!

И тут же — заметка в «Советской культуре», столь же бесовестно хулящая фильм об Альдо Моро в Италии (А. Моро был премьер-министром этой страны, которого террористы, руководимые масонами и ЦРУ, убили в 1978 году за то, что он собирался создать левую коалицию в правительстве вместе с коммунистами. — *Ф.Р.*). Картина нанесла удар по масонам. Как все это похоже на травлю «Лермонтова»!

Вывод напрашивается сам — фильм попал в цель, и политическая подоплека картины вызвала политическую свару...»

Между тем конец года был отмечен трагедией: 29 декабря 1986 года в Париже скончался Андрей Тарковский. Умер он от рака, который, судя по всему, стал следствием его эмиграции (как написал он в своем дневнике за три года

до смерти: «Пропал я... Мне и в России не жить, и здесь не жить»). Первые признаки недомогания режиссер почувствовал в сентябре прошлого года, когда приехал во Флоренцию работать над монтажом «Жертвоприношения». У него тогда постоянно, как при затяжной простуде, держалась небольшая температура. Затем в Берлине, куда его вместе с женой пригласила немецкая академия, его стал одолевать сильный кашель, который он отнес к отголоскам туберкулеза, перенесенного им в детские годы. Однако в декабре того же года Тарковскому позвонили из Швеции, где его незадолго до этого обследовали тамошние врачи, и сообщили о страшном диагнозе — рак. Несмотря на все попытки медицины спасти режиссера, это оказалось невозможно.

Незадолго до кончины (5 ноября) Тарковский составил завещание, где написал следующее:

«В последнее время, очевидно, в связи со слухами о моей скорой смерти в Союзе начали широко показывать мои фильмы. Как видно, уже готовится моя посмертная канонизация. Когда я не смогу ничего возразить, я стану угодным «власть имущим», тем, кто в течение 17 лет не давал мне работать, тем, кто вынудил меня остаться на Западе, чтобы наконец осуществить мои творческие планы, тем, кто на пять лет разлучил нас с нашим десятилетним сыном.

Зная нравы некоторых членов моей семьи (увы, родство не выбирают!), я хочу оградить этим письмом мою жену Лару, моего постоянного верного друга и помощника, чье благородство и любовь проявляются теперь, как никогда (она сейчас — моя бессменная сиделка, моя единственная опора), от любых будущих нападок.

Когда я умру, я прошу ее похоронить меня в Париже, на русском кладбище. Ни живым, ни мертвым я не хочу возвращаться в страну, которая причинила мне и моим близким столько боли, страданий, унижений. Я — русский человек, но советским себя не считаю. Надеюсь, что моя жена и сын не нарушат моей воли, несмотря на все трудности, которые ожидают их в связи с моим решением».

Безусловно, Тарковский имел полное право предъявлять самые жесткие претензии к тем людям, которые тогда руководили советским кинематографом. Однако справедли-

восты ради стоит также отметить, что эти же люди сделали для Тарковского и немало хорошего. И вряд ли бы Тарковский смог стать тем, кем он стал (всемирно известным режиссером), без влияния людей, которые руководили советским кинематографом и искусством в целом.

Кстати, реформаторы из СК немедленно приберут к рукам память о Тарковском, сделав из него мученика советского тоталитаризма. Уже с начала 1987 года в центральной и республиканской прессе будет напечатано столько комплиментарных статей о покойном, сколько в годы перестройки не выйдет больше ни об одном деятеле отечественного кинематографа. Однако парадокс ситуации заключался в том, что то, что вытворяли с советским кино перестройщики, было бы еще более ненавистно покойному, чем то, что творилось в бытность его живым и здоровым. Как пишет биограф режиссера Н. Болдырев:

«Допустим, Тарковский бы остался на родине, как-нибудь «перекантовался» до «перестройки». Что бы он здесь делал? Мастер призывал бытийствовать, жить в истине-естине, бежать от социумных игрищ, в том числе интеллектуальных и интеллектуалистических. Но с перестройкой пришла неслыханнейшая увлеченность новыми формами социумных игр, с той лишь разницей, что в центр внимания вошел безмерно презируемый Тарковским эрзац — «американски понимаемое» счастье, то есть душевный и телесный комфорт; по-русски же это выглядело как зеленая улица любым вождениям и похотям, от стеньки-разинских до мастурбационно-рогожинских, но много чаще — шариковских. Русская литература, всегда определявшая систему идеалов, в последнее десятилетие века впустила в себя почти манифестированность нравственной деградации: самодовольство стилистически амбициозной паразитации на низостях собственных душ никогда еще, вероятно, не изливалось с такой «постмодернистской свободой». Что мог делать в такой России кинематографист Тарковский, даже если бы русское кино не было предано все теми же ермашами и не заменено на американский чудовищный, двухсотпроцентно идеологизированный эрзац? При новой, «свободной», системе ермашаи задушили бы его музу в одночасье — глазом бы не успел

моргнуть. Насаждался идеал, совершенно противоположный идеалам Тарковского...»

Параллельно с Тарковским был реабилитирован и другой гонимый режиссер — Сергей Параджанов, за плечами которого к тому времени было уже две судимости (как мы помним, первый срок он получил в 1973 году за гомосексуализм и отсидел в тюрьме четыре года, второй — за спекуляцию в 1982 году, отсидел 11 месяцев). 26 февраля 1987 года Параджанову в торжественной обстановке был возвращен членский билет Союза кинематографистов СССР. Либеральная общественность ликовала: ее недавно гонимые кумиры выдвигались на авансцену истории, дабы активно помогать двигать перестройку в нужном направлении.

Симптоматично, что если история с Параджановым весьма бурно и активно обсуждалась в киношном мире, то другая история, куда более трагичная, осталась практически незамеченной. Речь идет об уходе из жизни известного кинорежиссера Юрия Чулюкина. В энциклопедии «Новейшая история отечественного кино» написано, что Чулюкин умер. На самом деле он погиб при не выясненных до конца обстоятельствах.

Юрий Чулюкин ярко дебютировал в большом кинематографе в 1959 году с комедией «Неподающиеся». Не меньший успех сопутствовал и второй его картине — «Девчата». Отметим, что главные женские роли в обоих фильмах исполняла одна из лучших советских киноактрис ампула травести Надежда Румянцева. Как водится в народе, молва тут же выдала ее «замуж» за Чулюкина. На самом деле режиссер тогда был женат совсем на другой молодой актрисе — блондинке Наталье Кустинской (прославилась ролью Наташи в комедии «Три плюс два»).

Как и положено жене режиссера, Кустинская всегда мечтала играть в картинах своего мужа (из-за «Девчат» у них даже возник серьезный конфликт), однако Чулюкин стойчески держал оборону. Наконец в 1967 году свет увидел их совместный кинопроект — спортивная комедия «Королевская регата». Увы, особой славы звездной чете он так и не принес. После этого их брак распался, и Чулюкин решил сменить ампула: в 1970 году, сняв еще одну комедию, «Король мане-

жа», он из комедиографа решает переквалифицироваться в режиссера героико-патриотических картин.

Практически все 70-е годы ушли у Чулюкина на создание подобных произведений. В 1973 году он снимает фильм о гражданской войне «И на Тихом океане...», в 1976 году — фильм «Родины солдат» (о подвиге генерала Дмитрия Карбышева, которого фашисты на лютом морозе в течение нескольких часов обливали холодной водой), в 1979 году — еще один фильм о Гражданской войне «Поговорим, брат...». Эти фильмы снискали Чулюкину в кинематографической среде славу не только крепкого профессионала, но и приверженца патриотических взглядов. И даже когда в 80-е он вновь вернулся в жанр комедии (снял фильмы «Не хочу быть взрослым», «Как стать счастливым» и «Микко из Тампере просит совета» для ТВ), его гражданская позиция нисколько не изменилась.

Как и большинство коммунистов (а Чулюкин был членом КПСС с 1956 года, входил в состав партбюро «Мосфильма»), режиссер с энтузиазмом встретил горбачевскую перестройку. Однако V съезд кинематографистов нанес по этим взглядам серьезный удар: Чулюкину стало понятно, что под видом перестройщиков к руководству киноотрасли пришли люди с деструктивным мышлением. А тут еще началась буча во ВГИКе, науськиваемая теми же перестройщиками (а Чулюкин преподавал там с 1982 года). В итоге все эти события, судя по всему, и привели, в общем-то, не старого еще человека (ему было 57 лет) к трагическому финалу — самоубийству. В статье под названием «Случай в отеле «Ровума», опубликованной в газете «Московские новости» сразу по горячим следам этой трагедии, случившееся описывается следующим образом:

«Буквально на днях друзья провожали Юрия Степановича Чулюкина в далекую командировку: Чулюкин отправлялся в Мозамбик на Неделю советских фильмов. Среди представленных там лент была и «Поговорим, брат...» Чулюкина.

В Мапуту у советских кинематографистов была насыщенная программа: представление советских фильмов в кинотеатре «Матчетдже», пресс-конференция, запись на телевидении, посещение национального института кино...

А 7 марта из Мапуту сообщили — Чулюкин погиб.

— Вечером шестого марта я отвез Чулюкина в отель «Ровума», — рассказывает корреспонденту «МН» представитель «Совэкспортфильма» в Мозамбике Валерий Козлов. — Юрий Степанович жил на десятом этаже. На рассвете меня разбудили телефонным звонком: Чулюкин разбился в четыре утра, тело его найдено служителями гостиницы на полу лестничной шахты.

Как сообщила криминальная полиция Мапуту, следов насильственной смерти не обнаружено. Ведется расследование».

И СНОВА КРАМОЛЬНЫЙ ВГИК

Еще в годы хрущевской «оттепели» киношная альма-матер — ВГИК — являла собой весьма идеологически неблагонадежное заведение. В устах некоторых бывших студентов этого института по его адресу даже звучало слово «помойка»: за то, что очень много представителей данного заведения из числа преподавателей и студентов были далеки от патриотических настроений, предпочитая им другие — неумные восторги по адресу Запада и его буржуазных ценностей. Поэтому периодически власть вынуждена была проводить во ВГИКе меры воспитательного характера, правда в основном все эти мероприятия выпали на период «оттепели».

В брежневские годы институт уже никто не «тряс», не смотря на то что именно в эти годы взгляды и настроения его коллектива становились все более прозападными. Однако дряхлеющая власть избрала тогда страусиную стратегию, считая, что не замечать проблемы гораздо легче, чем с ними бороться. В итоге ВГИК, продолжая сохранять статус одного из самых престижных вузов страны (ведь кинематограф обещал многим его выпускникам безбедную жизнь), по сути, превратился не в кузницу талантливых кадров, а в отстойник «золотой молодежи» (отпрысков самих кинематографистов, а также парт- и госноменклатуры). Эта молодежь уже в открытую бравировала своими прозападными настроениями и только ждала удобного случая, чтобы ударить в спину советской власти. Этакие игры в диссидентство за широкими спинами влиятельных папаш.

Буча во ВГИКе началась в октябре 1986 года и была непосредственно связана с теми переменами, которые произошли в Союзе кинематографистов. Еще в июне новый секретариат СК, прекрасно понимая, какой бунтарский потенциал заложен в молодежной среде, провел специальное заседание, посвященное ситуации во ВГИКе, и сформировал

специальную комиссию, которой надлежало заняться этой проблемой. Возглавили ее кинорежиссер Сергей Соловьев и кинокритик Андрей Плахов.

Однако взять ВГИК с наскока не получилось: руководство института (ректорат, партбюро и заведующие кафедрами) провело свое собрание, на котором почти единогласно осудило итоги V съезда и отказалось подчиняться созданной СК комиссии. Тогда «реформаторы» решили взорвать ВГИК изнутри — с помощью студентов и тех преподавателей, которые были на их стороне. Среди последних значились Ливия Звонникова (кафедра русской и советской литературы) и Паола Волкова (кафедра истории изобразительного искусства).

Среди студентов первыми бучу подняли (и это симптоматично) учащиеся мастерской, которую вел недавно избранный в СК режиссер Сергей Соловьев. В качестве повода к волнениям они выдвинули следующие претензии: догматизм преподавателей, засилье общественных дисциплин, чрезмерная идеологизация курсов истории литературы и кино, редкие встречи мастеров с учениками, отрыв учебного процесса от реального кинопроизводства, слабая техническая база института, семейственность при наборе студентов и т.д.

Отметим, что многие из этих претензий имели под собой веские основания, однако вряд ли у бунтовщиков и у тех, кто стоял за их спинами, были какие-то реальные планы по их скорейшему преодолению. На том этапе главным для «реформаторов» было нанести удар по очередному «штабу», а там, как говорится, разберемся. Причем в качестве нового ректора ВГИКа (вместо старого, В. Ждана) они выдвигали кандидатуру... все того же Сергея Соловьева, который среди либерал-перестройщиков числился главным спецом по молодежным проблемам: недаром он тогда взялся снимать свою «Ассу» — гимн безбашенным рок-музыкантам.

Во время вгиковских волнений этот институт вынуждены были покинуть сразу несколько известных мастеров, среди которых самым заметным был кинорежиссер Юрий Озеров. Во ВГИК он пришел преподавать в 1979 году, взяв себе мастерскую ушедшего тогда из жизни Александра Столпера

(кандидатуру Озерова предложил Сергей Герасимов). За эти семь лет Озеров успел выпустить два курса и набрал третий. Отметим, что отношение к озеровской мастерской среди студентов других мастерских было по большей части негативным. Вот как об этом вспоминает «озеровец» С. Белошников:

«Наша мастерская называлась мастерской актуального фильма, что у ребят с других курсов режиссерского факультета вызывало насмешку: дескать, вам, озеровцам, заказано снимать кино политическое и идеологическое со всей большевистской прямотой. Кто-то из старшекурсников даже ехидно спросил: «Ну, что? Приступаем к новому «Коммунисту»?» Тогда же считалось, что Феллини — это парение духа, а «Коммунист» — агитпроп; Тарковский — величайший, а Озеров — так себе...

Лично для меня весь кинематограф делится на две категории. Первая — это кинематограф, который апеллирует к сердцу человека; вторая — обращение кинематографа к человеческому уму. Например, ранний Тарковский в «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве» взывал к сердцу. А поздний Тарковский «Сталкером» и «Жертвоприношением» обращался к уму. Это холодное, рассудочное кино для тех, кто считает себя интеллектуалами, для тех, кто сейчас называют себя российскими, а раньше — советскими интеллигентами (я же таких людей называю псевдоинтеллектуалами и отношусь к ним с чрезвычайным неуважением); вот они, затаив дыхание, смотрят такое кино.

На мой взгляд, цикл «Освобождение» Юрия Озерова с Николаем Олялиным, прожигающим взглядом танки, тоже апеллирует к чувствам человека, к тому, что зовется патриотизмом, смелостью, жертвенностью во имя ближнего...»

А вот воспоминания еще одного «озеровца» — Тиграна Кеосаяна. Он поступил во ВГИК в начале 80-х, но вскоре был отчислен оттуда за «семейственность» (его обвинили в том, что он поступил в институт по благу, будучи сыном известного кинорежиссера Эдмонда Кеосаяна). В итоге Тигран два года был отлучен от учебы, однако в перестройку поступил во ВГИК снова. Он вспоминает:

«Первое мое впечатление от ВГИКа — ужасное. Атмосфера в институте резко поменялась. Почти весь ВГИК представлял собой одну сплошную «вольную трибуну». После 5-го «революционного» съезда Союза кинематографистов, ошельмовавшего, оскорбившего крупнейших режиссеров, этот съездовский дух свободы и перемен завладел сознанием вгиковского студенчества. Вообще студенчество, как известно из истории, движущая сила любого революционного движения. Однако далеко не всегда это революционное движение позитивно. Студенты начали вставать на дыбы. Понимание свободы выразалось в том, чтобы охаять педагогов — мастеров отечественного кино, в частности живых классиков — Юрия Николаевича Озерова и Сергея Федоровича Бондарчука. Увлечшись революционным обличением на «вольной трибуне», люди начисто забыли, что пришли учиться. Режиссерский факультет той поры болел общей болезнью: все были сразу Тарковские и Бергманы, не ниже, ну, в крайнем случае Феллини. Хотя они-то мнили себя выше Феллини. Никто не хотел быть, как Гайдай, Данелия или Кеосаян...»

О том, как происходило изгнание из ВГИКа Юрия Озерова, рассказывает его коллега по преподавательской работе Александр Майоров:

«Ветру перестройки двери распахнули настезь, а этот вольный ветер обратился в злобного кружаку, учинил бесчинство... В Бондарчука, Озерова, Ростоцкого, Кулиджанова, Наумова — режиссеров старшего поколения, которых мы изучали во ВГИКе и считали великими мастерами советского кино, полетели грязные мерзкие камни...»

Ну, раз все позволено старшим, молодежь закипела еще пуще. Приняли мы в мастерскую сына однокурсника Юрия Николаевича... За вступительное сочинение этому сыночку поставили «два». А нам парнишка понравился, упростили экзаменационную комиссию натянуть «троечку» (для абитуриента, направленного союзной республикой, отметка «три» была проходной) и тем самым запустили к себе паршивую овцу. Он собрал группку, и наши первокурсники, прочувшившись без году неделю, отважно двинули в деканат, где заявили: «Нам не нравится учиться у Озерова». Ко мне тоже подкатывались: может, разделим мастерскую? Я отрезал: «Без

меня!»... В итоге курс раскололи, создали параллельную мастерскую режиссеров игрового кино, которую взялся вести Ираклий Квирикадзе...

Мастер довел до диплома оставшуюся, большую часть своего курса. Все наши парни и девушки защитились на «отлично». Затем в ректорате объявили, что о наборе новой режиссерской мастерской профессор Озеров может не беспокоиться. Человек отдал свое творчество, точнее, жизнь на благо народа, а от него отказались...»

Между тем перетянуть ВГИК на свою сторону реформаторам из СК так и не удалось. Несмотря на отдельные победы (вроде удаления из института Юрия Озерова и возвращения туда Ливии Звонниковой, восстановленной ректоратом по требованию студентов), главные реформаторы не достигли — не смогли пропихнуть в руководство института Сергея Соловьева. Хотя борьба эта была затяжной и бескомпромиссной.

После того как педагогический коллектив в срочном порядке организовал совместное заседание ученого совета, парт- и профбюро и открытым голосованием избрал на должность ректора (по рекомендации Госкино) Александра Новикова, лидеры вгиковских бунтовщиков во главе с Олегом Сафаралиевым (вожак вгиковского комсомола) и Петром Луциком (будущий известный сценарист) в кратчайший срок собирают более 200 подписей студентов под протестным письмом и передают его Элему Климову. И тот весьма умело им пользуется: добивается от главы Госкино Александра Камшалова отмены собственного приказа о назначении Новикова.

23 апреля последнего приглашают на расширенное заседание секретариата СК и настоятельно рекомендуют ему отказать от продолжения борьбы. Следом слово предоставляется Сергею Соловьеву, который, полностью оправдывая свою фамилию, «заливается соловьем», расписывая присутствующим те кисельные берега и молочные реки, которые ждут ВГИК в случае его воцарения там. Оратор обещает дать студентам право самим выбирать себе мастеров, вести творческий отчет мастерских перед правлением СК, создать при ВГИКе кинотехникум для подготовки кадров второго звена,

преобразовать институт в Академию киноискусств и т.д. и т.п. Короче, кто помнит речь Остапа Бендера из «12 стульев» про межгалактический шахматный турнир в Васюках, может живо себе представить это выступление. Вот почему, когда суть этой речи дошла до руководства ВГИКа, там сначала воцарилась паника, а потом начались еще более энергичные мероприятия по недопущению «козла в огород».

14 мая группа влиятельных кинематографистов в лице Сергея Бондарчука, Тамары Макаровой, Марлена Хуциева и Игоря Таланкина направляют письмо Михаилу Горбачеву с просьбой утвердить на пост ректора ВГИКа Александра Новикова. И хотя Горбачеву импонирует позиция СК, однако пойти против воли столь именитых подписантов он не решается. После трехнедельного раздумья глава Госкино получает наказ дать ход его собственному, но однажды отложенному указу о назначении Александра Новикова.

Отметим, что параллельно с баталиями во ВГИКе климовская команда вела еще несколько стратегически важных сражений, должных помочь ей расчистить плацдарм для внедрения в жизнь «базовой модели кинематографа». Старт этой модели должен был дать II пленум СК СССР, который открылся в Москве 21 января 1987 года. Однако, несмотря на то что большинство пленума все-таки одобрило предложенную Климовым и Ко «базовую модель», тогда же стало понятно, что внедрять ее будет далеко не просто в силу существования оппозиции, которая оформилась на том же пленуме. Вот как описывает суть этих разногласий в «Новейшей истории отечественного кино» И. Павлова:

«Климов, со свойственным ему максимализмом и горячностью, заявляет в преамбуле, что реальными признаками кризиса отрасли стали процветающие в кинематографе цинизм, деячество, коррупция, гниение «духовной ветви» кинематографа, отсутствие дееспособного молодого поколения. Только коренная ломка может изменить существующее положение вещей. Климовым провозглашается необходимость «новых форм» кинематографического устройства и предлагается план кардинальных преобразований. На смену прежней системе (государственное планирование, централизованное распределение бюджетных средств, диктат тем-

плана, атавизмы цензуры и контроля за творчеством) должны быть введены жесткие экономические механизмы: «хозрасчет, самоокупаемость и свобода основных творческих и производственных звеньев».

Александр Камшалов, проанализировав ситуацию в кинопрокате, заявляет, что в условиях хозрасчета «все киностудии страны стали бы убыточными», так как их фильмы не окупаются и они «живут за счет проката зарубежного кино». Он называет объективные причины падения кинопопулярности: конкуренция (индустрия досуга расширяется), демографический спад (самая активная молодая аудитория сократилась на десять миллионов), низкий уровень сервиса, преобладание больших однозальных кинотеатров, значительно сужающих выбор репертуара. Из 5000 действующих кинотеатров двухзальных — чуть более 12%, из них менее 1% — трех-четырёхзальные. Реорганизация киносети (в частности, реконструкция кинотеатров, создание многоцелевых центров досуга) государству не по карману.

Несмотря на заявление Камшалова о том, что министерство и секретариат «твердо и прочно сели за один стол», его выступление во многом ставит под сомнение важнейшие положения доклада Климова. Из речи министра явствует, что засилье «серых» фильмов в репертуаре — не главная и, уж во всяком случае, не единственная причина нынешнего положения дел в кинематографии; что будущее не внушает оптимизма и экономическая самостоятельность при отсутствии государственной поддержки вряд ли возможна...»

В своих оценках этих двух программ автор статьи отдает предпочтение «базовой модели» Климова и К°. Она пишет, что этот «документ является куда более осмысленным и осторожным, нежели иные государственные программы глобального масштаба». Тем самым начисто забываются слова самого Климова из его доклада на пленуме, процитированные выше: что «только **коренная ломка** может изменить существующее положение вещей». Ну и где же здесь осторожность? Здесь наоборот — предложение ломать отрасль через колено, как когда-то монголы-кочевники ломали хребты своим врагам.

По этому поводу вспоминается перестроечный анекдот. Сидит Элем Климов на суку и пилит его. Внизу проходит Александр Камшалов и спрашивает: «Элем, ты что творишь? Зачем сук под собой пилишь?» А тот ему в ответ: «Я же осторожно».

Так что вовсе не Климов, а именно Камшалов занимал осторожную позицию (должность как-никак обязывала), убеждая либерал-радикалов из климовской команды, что все эти революционные преобразования стране не по карману. И он знал, что говорил, поскольку обладал цифрами потерь, которые несла стране горбачевская перестройка: тут и потери от антиалкогольной кампании, от Чернобыля, от Афганистана и так далее, о чем речь уже шла выше. Поэтому перемены в отрасли нужны были не революционные, «через колено», а постепенные, с учетом всех перечисленных в докладе Камшалова позиций. Но Климов и К° хотели всего и сразу. Повторюсь: то ли в силу своей глупости (то есть по неведению), то ли в силу лютой злобы к советской власти и порожденному ею кинематографу (то есть по злему умыслу).

Та борьба двух моделей развития кинематографа, что ярко проявилась на Пленуме между СК и Госкино, продолжилась сразу после его завершения. Итогами ее, например, стали выборы ректора ВГИКа, а также директоров трех ведущих киностудий страны: «Мосфильма», Киностудии имени Горького и «Аенфильма». Победа во всех случаях осталась за Госкино. Так, на главной киностудии страны, вопреки желанию Климова и К°, в середине марта к руководству пришел Владимир Досталь — человек из команды Сергея Бондарчука, который работал в его команде почти 16 лет (на «Мосфильме» его общий стаж работы равнялся 30 годам), а в последнее время занимал пост замдиректора студии.

На Киностудии имени Горького реформаторы из СК планировали «двинуть в директора» режиссера Владимира Фокина, однако тамошняя элита захотела увидеть в директорском кресле своего парторга Александра Рыбина. А поскольку Госкино назначило общие студийные выборы, исход которых должно было определить большинство (а оно было за Рыбина), Фокин попросту снял свою кандидатуру с голосования.

На «Ленфильме» тоже победил не выдвиженец СК, а креатура Госкино — Александр Голутва (бывший главный редактор студии). Все эти события ясно указывали на то, что еще не весь кинематографический мир «слетел с катушек» и готов безропотно последовать за радикал-реформаторами. У части киношного люда сработал естественный инстинкт самосохранения и элементарное понимание того, что «ломка через колено» может обречь большинство кинематографистов на падение в пропасть.

СДАЕМСЯ!

Неудачи, которые реформаторы из СК потерпели на внутреннем фронте, могли всерьез обеспокоить тех западных аналитиков, которые самым внимательным образом не только следили за ходом перестройки, но и по мере сил участвовали в ней (отметим, что 28 августа 1986 года советское правительство упростило процедуру выезда за рубеж по семейным делам, что значительно облегчило западным спецслужбам возможность контактировать с советскими эмигрантами, в основном из еврейской диаспоры).

Чтобы успокоить Запад и дать ему понять, что все идет нормально, агенты влияния из климовского Союза кинематографистов отправились с «визитом дружбы» на землю главного идеологического противника СССР — в США (в состав делегации вошли: Элем Климов, Виктор Демин, Ролан Быков, Эльдар Шенгелая, Толомуш Океев, Сергей Микаэлян, Рустам Ибрагимбеков, Людмила Чурсина, Владимир Познер). И не было бы в этом визите ничего страшного, если бы целью его не была полная и безоговорочная идеологическая капитуляция представителей советской кинематографии перед своими заморскими коллегами. Впрочем, зерна этой капитуляции начали произрастать на советской почве давно (еще с времен разрядки) и только при Горбачеве начали давать обильные всходы. Вдохновителем этого процесса был сам генсек со своими ближайшими помощниками: Эдуардом Шеварднадзе и Александром Яковлевым. Это они задумали в одностороннем порядке разоружить страну и сдать ее на милость «дяди Сэма». Хотя в 1987 году имели все шансы не проиграть сражение, а выиграть его. Вот что по этому поводу думают М. Калашников и С. Кугушев:

«В начале 80-х «рейганомика» бьется в приступках эпилепсии. Либерализация не помогает: в 1982 году прибыли корпораций США падают на 26,5 процента. Компания «Дже-

нерал моторс» впервые с 1921 года несет колоссальные убытки. В 1986 году происходит обвал на Нью-Йоркской бирже. В сентябре 1987 года английский журнал «Economist» пишет: если в 1981 году мир должен был США 141 миллиард долларов, то в 1986-м уже США должны миру 246 миллиардов. Чуть раньше советский аналитик В. Крылов заявил, что скоро американцы не смогут одновременно вести гонку вооружений и обеспечивать сыто-богатую жизнь своему населению...»

Таким образом, серьезные экономические трудности испытывал тогда не только СССР, но и его главный стратегический противник. И шансов победить у нас было даже больше, поскольку наш народ был более устойчив к разного рода катаклизмам, чем американский. Не зря же именно у нас родилась поговорка: советский человек сам создает себе трудности, чтобы потом героически их преодолевать. Американцам же было достаточно на неделю рухнуть в экономический коллапс, и они из него уже вряд ли бы выбрались. Однако Горбачев и К° решили исход битвы не в нашу пользу. Как уже говорилось ранее — в силу своего пещерного антикоммунизма. Хотя многие до сих пор склонны считать, что это случилось по недомыслию. Что тоже не лучше: ведь не корову потеряли в итоге, а великую державу.

Как пишет политолог А. Уткин: «После встречи Горбачева и Рейгана в Рейкьявике в октябре 1986 года госсекретарь США Д. Шульц признавался: «Он клал подарки к нашим ногам... Мы выкурили русских из норы, и они делали самые лучшие уступки». А в ответ советский лидер получал... аплодисменты. Горбачеву нравилась сама атмосфера переговоров — беседы с западными джентльменами, их улыбки и комплименты, внимание прессы. Похоже, он ощущал себя мессией, таким архангелом Гавриилом, несущим Западу благую весть. Он не знал, что за глаза Рейган сравнивал советских коллег с «дикими любителями погремушек»: «Как когда-то пуритане с индейцами, мы начали диалог с русскими». Министру иностранных дел СССР Э. Шеварднадзе американцы подарили часы, кресло. На обедах в его честь исполняли песню «Джорджия в моем сердце», обыгрывая родство названий штата США и его родной Грузии.

Бжезинский признался: «Мы не могли понять, что русских можно купить сначала лестью, а потом деньгами».

«Америка должна основывать свою политику на собственных интересах, имитируя уважение к чужим интересам» — таким было кредо Вашингтона. Таким и остается...»

Следуя этой логике, получается, что новые руководители Союза кинематографистов СССР во главе с Элемом Климовым оказались такими же «дикими любителями погремущек», как и их кумир Михаил Сергеевич. И за кордон они ехали в тайной надежде, что американцы не только пойдут на мировую, но и помогут им в их желании перестроить и страну, и киноотрасль. Но в таком случае возникает логичный вопрос: в своем ли уме они были? С какого бодуна американцы должны были согласиться поднимать СССР — своего главного конкурента на мировой арене — и его кинематограф? Вся тогдашняя риторика их президента Рональда Рейгана говорила об обратном: он продолжал клеймить СССР как империю зла и призывал американцев не доверять «красным». И практически вся их пропаганда была «заточена» в этом направлении. Я уже говорил о том, что с приходом к власти Рейгана Голливуд поставил на поток выпуск фильмов самого оголтелого антисоветского содержания («Рэмбо-2», «Рокки-4», «Отряд Дельта» и т.д.).

К 1987 году в этой ситуации ничего не изменилось: подобные фильмы продолжали появляться в США с пугающей регулярностью. Так, в 1985 году по американскому ТВ был показан 12-серийный фильм режиссера Дональда Рэя «Америка», где речь шла о захвате США... советскими войсками. Согласно его сюжету, эта оккупация прошла почти без перестрелки, благодаря блестящей спецоперации КГБ. Отныне на территории США размещены войска ООН (а этой организацией, по фильму, заправляют все те же русские), и некогда богатая страна истощена репарациями.

Авторы фильма буквально не щадили нервы американских зрителей, скрупулезно показывая, что такое оккупация русскими их страны: это жуткая нищета, продукты по карточкам, огромные очереди за всем, а бензин только на черном рынке. В стране правит одна-единственная партия под названием Партия пролетарского единства, которая ввела на территории всей страны строгий комендантский час. Подавляющая часть американцев деморализована, однако на-

ходятся среди них и отдельные смельчаки, которые не боятся бороться с ненавистным режимом. Один из них (его играл актер Крис Кристоферсон) в итоге поднимает восстание против красных оккупантов. Он с первых же кадров фильма ведет себя как настоящий герой: поет гимн Америки, запряженный красными, салютует флагу США. Короче, этакий американский Спартак. Естественно, под его водительством восстание приводит к освобождению Америки от советской оккупации.

Вот такой сериал сняли американцы к 40-летнему юбилею со дня начала «холодной войны». Отметим, что ничего подобного противоположная сторона себе никогда не позволяла: таких фильмов ни в СССР, ни в странах Восточного блока никто никогда не снимал, да и не помышлял снимать. Зато американцы подобным «искусством» не гнушались. Как на ТВ, так и в большом кинематографе. Почти одновременно с «Америкой» Голливуд выстрелил целой серией полнометражных антисоветских и антикоммунистических картин вроде «Лучшего стрелка», «Надрывающего сердце перевала», «Пропавшего без вести на поле боя» и др. Апогеем этого кинопотока должна была стать третья часть «Рэмбо», где речь шла о том, как герой Сильвестра Сталлоне десятками убивает советских солдат в Афганистане. Широкомасштабная премьера этого фильма была намечена на июль 1987 года.

Естественно, в СК об этом прекрасно знали. Однако из всех возможных вариантов ответа был избран один — пойти на мировую. Тем более что это укладывалось в русло инициатив Горбачева, который взял на себя миссию начать разоружаться первым (на середину апреля 87-го в Москве намечалась принципиальная встреча между Горбачевым и госсекретарем США Д. Шульцем). Новые руководители СК откликнулись на это дело с энтузиазмом и начали беспощадную борьбу с советскими киношными Рэмбо, невзирая на то что американцы своих Рэмбо трогать не собирались, поскольку подобное кино а) приносило им огромные прибыли и б) отвечало патриотическим установкам Белого дома (как заявил Рейган: «Я видел «Рэмбо» и теперь знаю, как следует вести себя в следующий раз»). Нашим новым киношным руководителям было наплевать как на деньги, так и на пат-

риотизм. Не случайно аккуратно накануне отъезда Климова и К° в США в журнале «Советский экран» (№ 3, февраль) была опубликована статья уже известного нам философа-либерала Валентина Толстых, где он на чем свет стоит поносил наш ответ «Рэмбо» — фильм «Одинокое плавание», а также другие подобные картины. Цитирую:

«Создавая фильмы типа «Одинокое плавание» или «Тайны мадам Вонг», мы полагаем, что идем навстречу зрителю, угождая его вкусу и ожиданиям. Но вот мнение одного из них, судя по всему, студентки, подслушанное мною в очереди на выставке в Сокольниках. Когда ее подруга, поклонница таланта Ирины Мирошниченко, сказала, увидев рекламный плакат с портретом любимой актрисы, «надо пойти», та, всплеснув руками, сказала: «Не делай глупость, это страшнее, чем «Одинокое плавание»...» Так что напрасно Станислав Говорухин в своих полемических заметках, опубликованных в «Советской культуре», пытается защитить подобное «популярное искусство». Популярность его «Места встречи изменить нельзя» — это одно, а «Тайны мадам Вонг», где он же выступает одним из авторов сценария, — совсем другое...»

Так что не посланцами дружбы следует назвать Климова и К°, а типичными «агентами влияния». Вот как эту братию характеризует историк А. Шевякин:

«Характерные признаки, присущие всем агентам влияния:

Во-первых, способность влиять на общественное сознание у себя в стране. Оно может быть большим и распространяться на всю территорию и на все социальные слои, а может быть локализовано в пространстве, средствах, объектах и субъектах воздействия.

Во-вторых, неременное включение в определенную сеть. Сами они об этом могут и не знать, хотя догадываться могут многие. Агент влияния — всегда только винтик в сложнейшей машине «делания политики».

В-третьих, объективное способствование достижению целей, поставленных «хозяином», своими действиями. На определенном этапе эти цели (только промежуточные!) могут так же объективно соответствовать нашим собственным интересам — гласность, демократизация, права челове-

ка и прочая словесная мишура. В ряде случаев агенты влияния могут знать и конечную цель, но только в самом общем виде, и это свидетельствует только о том, что есть более высокий уровень управления, который держит самого «хозяина» за пешку.

В-четвертых, обязательное обучение. Речь, разумеется, не идет о школьных классах, лекциях и экзаменах. Обучение может быть групповым или индивидуальным. Агентов пониже ростом вызывают «туда», к более сильным «учителям» приезжают сами. (Судя по всему, вояж Климова и К^о относился к последнему варианту, поскольку ответный визит американцев в Москву не заставит себя ждать. — Ф.Р.) Формы обучения многогранны и многообразны: от типичных лекций до задущевных бесед за рюмкой коньяка или бокалом виски. Есть и лоции, и лоцманы.

В-пятых, принадлежность к числу функционеров «заднего плана». Чем сильнее агент, тем глубже он запрятан. Это «теневики» от политики, «серые кардиналы». Они не правят, а направляют. Если они по каким-то причинам выходят на передний план, то, как правило, на очень короткий период времени.

В-шестых, приверженность неким, как правило, абстрактным категориям — демократии, общечеловеческим ценностям, достижениям мировой цивилизации и т.д. Все знают, что это такое, но еще никому не удалось достаточно четко выразить это словами.

Борьба с русскими (по убеждениям, а не по паспорту) писателями и другими группами патриотов была лакмусовой бумажкой для агентов влияния в определениях «свой — чужой» и «насколько тянет». Чем больше были заслуги в борьбе с «русизмом», тем больше шансов занять соответствующее «заслугам» место в иерархии перестроечных времен.

Агенты влияния превратились, по сути, в главную несущую конструкцию Советского государства. Совмещая многие должности, они становились незаменимыми. В их задачу входило «заглушить» функции государства (для нового СК это была борьба с монополией Госкино. — Ф.Р.), извратить линию руководства страны и, наконец, попросту здравый смысл...»

Как пишет Ф. Бобков: «Задача «агентов влияния», в зависимости от занимаемого положения, состояла в том, чтобы скрыть истинные цели «холодной войны»... притупить к ним внимание (для Климова и К^о это выражалось в борьбе против «серых», в основном гражданственно-патриотических, фильмов. — Ф.Р.), обеспечить защиту выступающих против строя в случаях их разоблачения, оправдать разрушительные процессы, дестабилизирующие обстановку в стране, инспирировать критику «против» социалистической системы...

Отличие «агента влияния» от обычного шпиона довольно велико. «Агент влияния» в основном действует так, что обвинение против него может быть легко опровергнуто — его деятельность имеет два или более толкований. Он все делает либо на «пользу» стране, либо это не преступление, а неловкий политический маневр. Любой, даже самый талантливый и проникательный контрразведчик будет пасовать перед ним. Традиционный подход к обвинению будет недоказуем, а интуицию к обвинению не пришьешь...»

Итак, делегация руководителей нового Союза кинематографистов СССР прилетела в США 18 марта 1987 года. Можно быть уверенными на все сто процентов, что этот визит не остался без внимания американских спецслужб, которые давно держали руки на пульсе горбачевской перестройки. Для этого в США даже были созданы несколько организаций, целью которых было не только отслеживание происходившей в СССР перестройки, но и непосредственное влияние на нее. Среди этих организаций были: «RAND Corporation» и «Центр изучения хода перестройки» (в состав обеих входили представители ЦРУ, РУМО (военная разведка), Управления разведки и исследований госдепартамента). Кроме этого, был создан международный интеллектуальный штаб «Модернизация», который внимательно следил за развитием обстановки в СССР и наращивал коалиционные усилия в строго определенных направлениях, в том числе и в области искусства. Учитывая это, можно с уверенностью сказать, что визит советских кинематографистов в США еще задолго до его начала был под «колпаком» американских спецслужб, поскольку инициаторами визита выступали... американцы. Естественно, и визы они давали толь-

ко тем советским кинодеятелям, кто им был выгоден. Во главе же всего этого мероприятия стоял президент фирмы «Mediator Productions Incorporated» 34-летний Марк Герзон.

В десять дней визита уместилось множество мероприятий. Так, гости посетили три ведущие студии Голливуда («Юниверсал», «Коламбия пикчерз» и «Уорнер Бразерс»), а также лос-анджелесские киношколу и киноинститут. Они встретились с режиссерами Милошом Форманом и Аланом Пакулой, в их честь был устроен светский раут в замке Рокфеллеров. В завершение визита в здании лос-анджелесского киноинститута была устроена пресс-конференция Элема Климова и главы Гильдии Сиднея Поллака, которая собралась около 800 человек и транслировалась в прямом эфире по американскому ТВ и радио. Американцы живо интересуются ситуацией в СССР: не уберут ли от власти Горбачева, когда падет цензура, не откроется ли новая «полка» в советском кино и т.д. Климов подробно на эти вопросы отвечает, попутно не забывая задавать свои.

В ходе этой словесной дуэли был проведен весьма любопытный киносеанс, должный показать, как русские и американцы изображают друг друга в кино. Советская делегация привезла с собой отрывки из фильмов, снятых за последние 60 лет. Среди этих картин были: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1925), «Цирк» (1937), «Встреча на Эльбе» (1950), «Серебристая пыль» (1953), «Русский вопрос» (1960), «Одинокое плавание» и «Рейс 222» (оба — 1986). Американцы в ответ показывают отрывки из фильмов «Ниночка», «Красный рассвет», «Америка» и др.

В ходе просмотра выясняется, что советские фильмы куда слабее в искажении образов, чем американские. Если наши изображают американцев коварными и жестокими, но в то же время умными и образованными людьми, то американские ленты показывают жителей СССР кровожадными и агрессивными, даже без какого-либо проблеска ума. Если в советских фильмах наряду со злодеями-американцами соседствуют и их положительные соотечественники, то в голливудских поделках практически все русские персонажи из разряда «хуже некуда».

Кстати, результаты этой оголтелой антисоветской пропаганды деятели СК, приехавшие в Америку, испытали на собст-

венной шкуре. Когда Ролан Быков и Людмила Чурсина посетили одну из американских школ, к ним подошла десятилетняя девочка и сказала: «Пожалуйста, не убивайте меня, ладно?» А когда гости попытались разрядить обстановку и стали водить с детьми хоровод, уже другой школьник — 12-летний мальчик — сказал Быкову: «Вы такой хороший, веселый, с вами так хорошо. Но зачем вы хотите нас всех уничтожить?» Все эти факты наглядно демонстрировали тот высочайший градус, какого достиг антисоветизм в Америке.

Но вернемся к пресс-конференции в лос-анджелесском киноинституте.

Поскольку факты, как говорится, были налицо (а точнее — на экране), американцы безоговорочно признают свое поражение. После чего хозяева и гости заключают некий «пакт о ненападении», в котором обязуются способствовать тому, чтобы подобные рецидивы «холодной войны» на их экранах встречались как можно реже, а то и вовсе исчезли. Как мы знаем, в СССР этот процесс уже начался: если в 1987 году у нас выйдет три фильма о происках западных спецслужб, то через год всего один, а потом они вообще исчезнут с советских экранов. В США все останется, как и было. И даже более того: очень скоро антисоветский «Рэмбо-3» будет завезен оттуда в СССР на видеокассетах, что тоже явится результатом той дикой либерализации, что устроят в стране «реформаторы»-горбачевцы. Ведь те же американские деятели кинематографа потому и поддерживали перестройку, что изначально рассчитывали в скором будущем использовать огромную территорию СССР в качестве «помойки», куда можно будет сбросить весь свой залежалый кинотовар класса «Б», который ни в одной стране мира смотреть уже не хотели. Судя по всему, боссам Голливуда советские люди напоминали индейцев, которых их предки легко купили за дешевую бижутерию. Как мы теперь знаем, боссы в своих предположениях не ошиблись.

ЛИБЕРАЛЫ «ФЕСТИВАЛЯТ»

Не успели вояжеры из СК вернуться на родину, как там их поджидал очередной скандал. 2 апреля 1987 года заявление об уходе из секретариата Союза кинематографистов подал один из самых именитых советских кинорежиссеров — Глеб Панфилов. Тот самый человек, которого год назад многие хотели бы видеть во главе Союза, но он в итоге согласился стать всего лишь председателем комиссии по игровому кино. И вот теперь Панфилов покидал руководство СК, не успев проработать в нем и года. Что же случилось?

Как признается много позже сам режиссер: «То, что произошло на V съезде, было закономерно, естественно и необходимо. Но новая «модель кинематографа» — это уже конкретное действие, в котором дал о себе знать наш дилетантизм... Я не принимал участия в создании «модели», но ее пафос тогда разделял...

Элем на меня обиделся, но я ему сказал, что не кино существует для Союза, а Союз для кино. И посоветовал ему заняться кино — вернуться в режиссуру. Он не послушал...»

Поскольку уход Панфилова из руководства СК мог здорово подпортить имидж реформаторов, стороны договорились, что этот демарш будет обставлен как уход по творческим причинам. В итоге было объявлено, что Панфилов ушел для того, чтобы заняться режиссурой — снять «Запрещенных людей» по роману А.М. Горького «Мать» (отметим, что это должна была быть совместная советско-итальянская постановка, на производство которой Госкино выделило 4 миллиона 460 тысяч рублей — колоссальные деньги по тем временам).

Кроме этого, Панфилов собирался параллельно снять еще одну вещь — «Гамлета» У. Шекспира, которая должна была стать его ответом на современные перестроечные реалии, в том числе и на то, что происходило в кинематогра-

фическом мире. По мысли Панфилова, принц датский должен был предстать не героем-одиночкой, бросающим вызов тому косному миру, который окружал его (таким, к примеру, изображали Гамлета кумиры либералов Иннокентий Смоктуновский и Владимир Высоцкий), а плотью от плоти этого самого мира. Если Смоктуновский и Высоцкий изображали Гамлета натурой романтической и возвышенной, то Панфилов опускал его на грешную землю. В его интерпретации Гамлет в борьбе за престол не гнушался никакими средствами: инсценировал появление Призрака и инспирировал убийство своих друзей детства Розенкранца и Гильденстерна. В итоге в этом сражении за власть погибали все его участники, а корону подбирал первый же расторопный проходимец. Увы, но, сняв «Мать», Панфилов так и не сможет осуществить постановку «Гамлета» — страна к тому времени развалится.

Но вернемся в год 1987-й.

В то время как Глеб Панфилов только готовился к съемкам очередного фильма, другой мэтр советского кинематографа — Сергей Бондарчук выпустил на экраны страны свое новое детище — «Бориса Годунова» по одноименной трагедии А. Пушкина. Еще год назад, давая интервью журналу «Советский экран» (тогда еще державному), режиссер так объяснил замысел своего фильма:

«Определяя основную мысль, положенную в основу экранизации, я воспользуюсь формулировкой Пушкина: «Судьба человеческая, судьба народная». Вот важнейшая пушкинская тема. Она проходит через всю великую литературу русскую. Я стремился к ее постижению, и когда ставил шолоховские фильмы «Судьба человека», «Они сражались за Родину», и когда экранизировал «Войну и мир», и в других своих работах. Эта тема в «Борисе Годунове» основная. Народ в трагедии выступает как могучий собирательный образ, как важнейшее действующее лицо, проведенное Пушкиным через все произведение...

Концовку пьесы, которая заканчивается авторской ремаркой «Народ безмолвствует», я «расшифровываю» в фильме как акт пробуждения совести в народе. Народ безмолвствует, когда ему приказывают славить Самозванца. Трагедия — самый высокий жанр литературы, она несет в

себе катарсис, очищение. Финал «Бориса Годунова» — это и есть необходимое очищение...

Можно читать Пушкина хуже или лучше — это уже как кому дано. Но убежден, что нельзя читать его «вольно» — надо верно. Это стало одним из ведущих принципов нашей работы над «Борисом Годуновым»...»

Последний пассаж из интервью режиссера был прямым намеком в сторону любимца либеральной интеллигенции, главного режиссера Театра на Таганке Юрия Любимова, который в 1982 году поставил свою версию «Бориса Годунова». В его интерпретации безмолвие народа в конце пьесы означало раболепие перед правителем, причем все это было обращено в современность, в брежневскую Россию (вот почему эту фразу про безмолвствующий народ произносил актер Николай Губенко, облаченный в современный костюм).

Бондарчуку подобные аллюзии не то что были чужды, он их на дух не принимал. За что, собственно, его всегда и били либералы. Не стал исключением и его фильм «Борис Годунов». В апрельском номере того же журнала «Советский экран» (но уже ставшего либеральным) по нему «выстрелил» тезка руководителя «Таганки» — кинокритик Борис Любимов. Свою рецензию он назвал весьма недвусмысленно — «Исторические иллюстрации». Цитирую лишь некоторые из определений критика, которые он дал этой картине и ее постановщику:

«Режиссер увидел и понял драму истории как зрелище...

Иногда возникает ощущение, будто смотришь диапозитивы, столь степенен ритм фильма, даже в сценах сражения...

Персонажи типажны... В этом разнообразии страстей и многосторонности характеров С. Бондарчук отказывает всем персонажам, кроме Годунова. Видеть в этом недомыслие или злой умысел режиссера неверно. Это замысел...

С. Бондарчук-режиссер будто не доверяет ни слову Пушкина, ни С. Бондарчуку-актеру... В фильме С. Бондарчука слово Пушкина и человек оказываются фоном...

Со всей мощью своего недюжинного изобразительного дара С. Бондарчук представил историю Смуты в виде стилизованных иллюстраций...»

Статью критик завершил суровым приговором мэтру отечественного кинематографа: «И все же стрелки на часах истории культуры показывают время, когда любое издание «под старину» напоминает о необходимости встречи с реальным прошлым, о его живой красоте, позволяющей осознать и творить настоящее с точки зрения вечности».

Отметим, что в либеральных СМИ вышло несколько рецензий на фильм Бондарчука и все они были критическими. Скажем прямо: не само произведение волновало в первую очередь рецензентов. Всеми ими двигала злость на самого режиссера-державника, который не только не сломался после V съезда, но еще имел «наглость» выпускать в свет очередные свои творения. Не простили ему и его принципиальной позиции по фильму «Комиссар», который в те дни усиленно поднимался либералами на щит и готовился к выпуску на всесоюзный экран.

Тем временем во второй половине мая в Тбилиси был проведен XX Всесоюзный кинофестиваль. Он явился своеобразной вехой в истории, став, по сути, первым кинофестивалем в СССР, проведенным под эгидой либералов из нового руководства СК. Поэтому и победу на нем одержали фильмы интеллектуальные, но совершенно некассовые. Это особенно было заметно на фоне тех призеров, кто побеждал на ВКФ ранее. Возьмем, к примеру, списки победителей последних шести кинофестивалей.

В 1980 году (на ВКФ в Душанбе) Главный приз достался трем фильмам, среди которых значился «Осенний марфон» Георгия Данелии (суперхит, собравший 22 миллиона 300 тысяч зрителей), а приз «За зрелищность» получил «Экипаж» Александра Митты (71 миллион 100 тысяч); в 1981 году (Вильнюс) — среди тройки победителей значится «Тегеран-43» Александра Алова и Владимира Наумова (фаворит проката, 47 миллионов 500 тысяч); в 1983 году (Ленинград) — среди тройки призеров комедия «Влюблен по собственному желанию» Сергея Микаэляна (26 миллионов 500 тысяч); в 1984 году (Киев) — в тройке призеров сразу два прокатных кинохита: «Берег» Александра Алова и Владимира Наумова (24 миллиона 400 тысяч) и «Военно-полевой роман» Петра Тодоровского (14 миллионов 700 тысяч);

в 1985 году (Минск) — среди победителей «Отряд» Алексея Симонова (15 миллионов); в 1986 году (Алма-Ата) — среди победителей «Иди и смотри» Элема Климова (28 миллионов 900 тысяч) и «Битва за Москву» Юрия Озерова (16 миллионов); кроме этого, приза «За оригинальное решение героико-патриотического фильма» был удостоен фильм «Одинокое плавание» Михаила Туманишвили (37 миллионов 800 тысяч), а приз «За яркое художественное воплощение на экране темы советского патриотизма» получила лента «Рейс 222» Сергея Микаэляна (35 миллионов 300 тысяч).

Как видим, призов на тех кинофестивалях удостаивались весьма достойные и крепкие фильмы, целиком подпадающие под категорию массовых (а значит, народных). Господа интеллектуалы, конечно, подавляющее большинство из них относят к разряду «серых», но на то они и интеллектуалы, чтобы не соглашаться с народом.

На Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси в 1987 году торжествовали именно яйцеголовые интеллектуалы и их кинематограф. Главный приз форума достался ленте Тенгиза Абуладзе «Покаяние». Как мы помним, это было антисталинское обличало, снятое в любимом грузинскими кинематографистами жанре притчи. Фильм по сути был госзаказом — его двигали в массы с самого кремлевского верха «прорабы» перестройки, надеясь с его помощью возобновить в обществе заглохшую в середине 60-х тему «культы личности» Сталина. При этом «прорабами» двигали разные чувства.

Например, Егор Лигачев позднее будет утверждать, что ошибался, давая «добро» на разоблачение сталинизма: дескать, он совсем не ожидал, что тема «культы» сыграет роль той самой «бомбы», которая взорвет изнутри СССР. А вот другой тогдашний идеолог — Александр Яковлев — наоборот, признается, что действовал вполне осознанно и все прекрасно понимал. Другое дело, в отличие от Лигачева он никаких добрых чувств к советской власти тогда уже не питал — одну ненависть. Про мысли главного перестройщика Михаила Горбачева было уже достаточно сказано выше (вспомним хотя бы признание в его давнем антикоммунизме).

Благодаря поддержке «верхов» (которые с начала 87-го провозгласили курс на гласность) фильм «Покаяние» был

двинут в народ фантастическим тиражом — было отпечатано 1200 копий. По сути, ленте была устроена Всесоюзная премьера: он крутился во всех республиках и в лучших кинотеатрах, при этом в прессе была предпринята колоссальная пиар-кампания (только в моем личном архиве набралось больше сорока статей о фильме из разных советских изданий). Короче, это была капитальная «промывка мозгов». И цели своей фильм достиг — он открыл начало мощнейшей антисталинской кампании в СССР, которая в десятки раз обогнала по своей «крутости» то, что происходило с этой темой в годы хрущевской «оттепели».

Однако если брать фильм «Покаяние» как предмет поклонения, то любовь к нему стала уделом только узкой прослойки людей — интеллектуальной элиты (самый большой показатель был в Москве, где его посмотрели свыше 3 миллионов человек). Что касается остальных, то они в фильме разочаровались и, по сути, бойкотировали его показ. В большинстве городов лента шла практически в пустых кинозалах, что и стало причиной провальных сборов (учитывая большое количество копий) — 13 миллионов 600 тысяч человек.

Но вернемся к итогам Всесоюзного кинофестиваля-87.

Главный приз в разделе документального кино был вручен ленте латвийского режиссера Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?». Отметим, что фильм был выпущен на всесоюзный экран одновременно с «Покаянием» (в январе), что симптоматично: оба фильма были двумя мощными гвоздями в крышку гроба, куда в скором времени должна была быть положена советская империя. Оба фильма выступали единым фронтом и были госзаказом либералов-западников, мечтающих о скором крахе СССР. Единственное отличие фильмов: лента Абуладзе апеллировала к старшему поколению, а лента Подниекса — к молодому. Симпатично и место жительства режиссеров: Грузия и Латвия шли в авангарде борьбы против советской империи.

В энциклопедии «Новейшая история отечественного кино» о фильме «Легко ли быть молодым?» сказано следующее (устаами Д. Судакова и О. Ясакова):

«Подниекс, проведя зрителей по незнакомому им прежде маргинальному миру молодежной субкультуры, не огра-

ничивается вечно актуальной темой «отцов и детей», а весьма прицельно ударяет по нервным узлам уже потревоженного имперского подсознания — повальное лицемерие, Афган, наркомания, Чернобыль, крушение идеалов и т.д. «Русь, куда несешься ты?!» — этот ясно читающийся подтекст активно провоцирует публику и закономерно вызывает дискуссионную бурю, чудесным образом превращающую полтора часовую документальную сагу в один из главных хитов перестроечного кинопроката...»

Между тем Большой приз ВКФ-87 был вручен еще одному кумиру интеллектуальной элиты — режиссеру с Одесской киностудии Кире Муратовой и ее старому фильму (1971 года выпуска) «Долгие проводы». В свое время лента была отпечатана тиражом в 535 копий, вышла в прокат, но была быстро снята по причине своего пессимистического сюжета (речь в ней шла о нелегкой судьбе женщины-разведенки, в одиночку воспитывающей сына-подростка). Теперь, в перестройку, фильм был снят с «полки» и запущен в народ. Однако тот его смотреть не захотел: в кинотеатры, где он демонстрировался, пришло порядка 5 миллионов человек. Зато на кинофесте в Тбилиси ему дали приз.

Приз жюри художественных фильмов под названием «За режиссерский дебют и изобразительное решение» был вручен ленте Константина Лопушанского «Письма мертвого человека». Это была социальная антиутопия, повествующая о событиях на Земле после ядерного взрыва. Фильм в прокате провалился (собрал 9 миллионов 100 тысяч зрителей при норме в 10 миллионов), однако был обречен на победу на тбилисском кинофесте, поскольку а) очень нравился Михаилу Горбачеву, о чем знала вся кинотусовка, и б) главную роль в нем исполнял видный деятель нового руководства СК Ролан Быков. Кто-то возразит: но фильм-то хороший, актуальный. С этим, конечно, не поспоришь. Однако когда в 1985 году на Всесоюзном кинофестивале в Минске спецприза была удостоена не менее актуальная лента Евгения Матвеева «Победа», это почему-то было названо либеральной элитой проституцией, лизоблюдством и т.д.

Между тем в программе детского кино Тбилисского кинофеста приза «За суровый реализм и высокохудожествен-

ное осмысление темы нравственности и человеческого достоинства» была удостоена лента «Чужая Белая и Рябой», которую снял... еще один видный деятель нового руководства СК, Сергей Соловьев. А ведь и года не прошло, как Ролан Быков и Сергей Соловьев с пеной у рта обвиняли Николая Бурляева и его фильм «Лермонтов» в коррупции (имелась в виду его ангажированность сильными мира сего).

Не проходит и двух месяцев после ВКФ, как в Москве (с 7 июля) уже стартует очередной, 15-й по счету, Международный Московский кинофестиваль, который тоже можно считать детищем либералов-перестройщиков из СК. Они отмечают давнюю традицию ММКФ, когда конкурсные фильмы делились на три сектора — для социалистических, капиталистических и развивающихся стран (эта традиция существовала почти 20 лет и преследовала целью разделить призы по принципу «каждой сестре по серьге» — чтобы никто не был обижен). При этом реформаторы громогласно объявляют, что у них все будет «по-честному», хотя эта их «честность» была сполна продемонстрирована на ВКФ в том же Тбилиси. Впрочем, практически все мировые кинофестивали для того и придуманы, чтобы награждать в основном «своих, своих и только своих».

Поскольку горбачевская перестройка тогда находилась на пике своей популярности в мире, поэтому реформаторам из СК без особого труда удалось заманить на ММКФ кучу мировых кинознаменитостей в лице Федерико Феллини, Джульетты Мазини, Марчелло Мастоияни, Жерара Депардье, Настасьи Кински, Эмира Кустурицы, Стэнли Крамера, Тонино Гуэрры, Джузеппе Де Сантиса, Вера Хитилова, Ванессы Редгрейв, Роберто Де Ниро (он же был и председателем жюри, куда от СССР вошли два человека: режиссер Тенгиз Абуладзе и сценарист Рустам Ибрагимбеков) и др. Всего же на ММКФ в том году съехалось 1600 участников из 110 стран, что было почти на полторы сотни человек больше, чем два года назад, и объяснялось все тем же — огромным интересом во всем мире к перестройке.

В главном конкурсе соревновалось 27 картин (от СССР — комедия Карена Шахназарова «Курьер»). Среди них было много достойных лент, которые могли бы по пра-

ву стать обладателями Большого приза: «Черинг кросс роуд, 84» (Великобритания, реж. Дэвид Джонс), «Салон красоты» (Китай, реж. Су Тунчжун), «Смерть прекрасных косуль» (ЧССР, реж. Карел Кахиня). Однако жюри предпочло отдать дань той моде, которая тогда торжествовала в СССР, — и наградило призами фильмы «нетипичные», «штучные». В итоге Большой приз достался фильму «Интервью» Федерико Феллини, что, кстати, было понятно с самого начала. И не потому, что лента была безусловным шедевром, — просто не было у советских либералов большего кумира, чем этот (несомненно, гениальный) режиссер. Поэтому, несмотря на все заверения в том, что никакой ангажированности на ММКФ впредь не будет, Большой приз «уплыл» туда, куда было намечено еще до открытия фестиваля.

Та же история случилась и с другими призами. Например, специальной премией жюри были награждены сразу два фильма (хотя в первоначальных заверениях организаторов ММКФ говорилось, что никаких «пополам» на фестивале не будет). Это были советская лента «Курьер» Карена Шахназарова и «Герой года» польского режиссера Феликса Фалька, где речь шла о кризисном для Польши начале 80-х.

Кроме этого, на том ММКФ реформаторам из СК удалось-таки устроить премьеру фильма «Комиссар» Александра Аскольдова. Отметим, что власти не сильно сопротивлялись этому показу, поскольку он находился в русле той гласности, которая была объявлена Горбачевым: ее краеугольным камнем было доминирование либеральных взглядов и точек зрения на историю и современность. Не случайно и в ПРОККе (Профессиональный клуб кинематографистов — этакий «гайд-парк» киношных либералов), созданном на ММКФ, была устроена встреча с редакторами именно либеральных СМИ, а точнее, из «Огонька», «Московских новостей» и «Литературной газеты».

Отметим, что не все советские СМИ благосклонно отнеслись к ММКФ-87. В ряде изданий появились публикации, которые раскрывали перед читателем оборотную, и весьма нелицеприятную, сторону фестиваля. Например, писалось, что приезд большого количества западных знаменитостей стал поводом к активизации со стороны... московских про-

ституты, которые буквально оккупировали многие фестивальные мероприятия. Кроме этого, писали, что среди посетителей фестивальных тусовок было много представителей криминального мира: как рядовой «братвы», так и влиятельных авторитетов, включая и воров в законе. Вся эта публика гуляла на широкую ногу: так, бутылка коньяка стоила в фестивальном буфете 40 рублей, а бутерброд с ветчиной 1 рубль при нормальной цене в 30 копеек.

Эти публикации встретят гневную реакцию со стороны нового руководства СК. Так, Андрей Смирнов заявит, что «критика ММКФ есть завуалированная критика новой политики СК». Доля истины в этом заявлении, конечно, была: людей, недовольных деятельностью либерал-реформаторов из СК, и в самом деле хватало. Однако другая доля истины состояла в том, что все вышеперечисленные нелицеприятные факты тоже имели место. Например, «братва» к тому времени уже активно приглядывалась к той перестройке, которая затевалась в советском кинематографе, чтобы в скором времени использовать ее для приумножения своих капиталов — то есть «ковать бабло» посредством внедрения в кооперативный кинематограф.

БИТВЫ ЗА ПАМЯТЬ

Тем временем по мере расширения гласности либералы прибирают к рукам память о тех знаменитых людях, интерпретация жизни которых могла бы помочь направить перестройку в то русло, которое выгодно им, либералам. Причем началось это не вдруг, а по указу свыше. Еще в декабре 86-го, в дни 80-летия со дня рождения Леонида Брежнева, в «Правде» была опубликована статья, где весьма критически описывались последние годы правления генсека. И хотя критика была выдержана в спокойных тонах, без какого-либо нагнетания страстей, однако для миллионов советских людей она стала верным показателем того, что горбачевская команда решила пойти по хрущевскому пути — свалить все недостатки на прежнего правителя. С этого момента определение «застой» в отношении времени брежневского правления прочно вошло в обиход советского общества.

Поняв, какие выгоды сулит ей этот поворот, либеральная интеллигенция живо откликнулась на него и взялась активно пиарить тех, кто в годы пресловутого «застоя» отличался инакомыслием. Из числа диссидентов такими людьми станут Андрей Сахаров и Анатолий Марченко (аккурат в том же декабре 86-го первый будет возвращен из горьковской ссылки в Москву, а второй умрет в лагере, выходя из голодовки), а среди инакомыслящих из сферы искусства — Андрей Тарковский и Владимир Высоцкий. Отметим, что широкомасштабная пиар-кампания вокруг имен последних началась практически одновременно — в самом начале 1987 года. Однако Высоцкого, конечно же, пиарили куда шире, что понятно, — его слава в народе не шла ни в какое сравнение со славой Тарковского.

Все началось с 49-го дня рождения Высоцкого, 25 января 1987 года. Именно тогда и началась поистине беспрецедентная пропагандистская кампания, когда буквально вся

центральная печать была полна статьями, посвященными жизни и творчеству безвременно ушедшего поэта и артиста. Один перечень этих изданий уже говорит о многом: «Комсомольская правда» (8 января), «Московские новости» (18 января), «Московский комсомолец» (22 января), «Известия» (25 января), «Труд», «Советский спорт» (25 января), «Советская культура» (27 января), январские номера журналов «Огонек», «Искусство кино», «Литературное обозрение» и, наконец, главная газета советских коммунистов «Правда» за 12 февраля!

К печатным изданиям не преминули присоединиться телевидение и кинематограф. В январе, ко дню рождения Высоцкого, Центральное телевидение показало фильм «Монолог», в котором впервые была продемонстрирована запись выступления певца в передаче «Кинопанорама» в январе 1980 года. В марте на экраны страны вышел документальный фильм о В. Высоцком «Воспоминание», созданный на Киевской киностудии им. А. Довженко. Практически весь этот вал информации о Высоцком, кроме цели воздать должное памяти замечательного артиста, нес в себе еще одну, главную цель: противопоставление Высоцкого тому периоду в жизни страны, которое было названо «брежневским застоєм».

С Андреем Тарковским было почти то же самое, хотя в его случае главный упор все же делался на противостояние режиссера с Госкино и Союзом кинематографистов. То есть с теми структурами, которых либерал-реформаторы объявили виновниками «застоя» в советском кинематографе и авгиевы конюшни которых якобы теперь расчищали. Про Тарковского вышли статьи в газетах: «Московские новости» (несколько статей), «Аргументы и факты», «Литературная газета», «Неделя», «Известия», «Комсомольская правда», «Московский комсомолец»; в журналах: «Советский экран» (сразу несколько), «Искусство кино» (тоже несколько статей), «Огонек» (тоже не одна статья) и т.д.

Между тем уже тогда вокруг имени Тарковского стали происходить скандалы, связанные с разными подходами в деле интерпретации его жизни и творческой биографии (с именем Высоцкого это произойдет чуть позже). Один из таких скандалов был связан с документальным фильмом Алек-

сандра Сокурова «Московская элегия», который вызвал гнев со стороны Комиссии по творческому наследию А. Тарковского. Вот как эту ситуацию описывал на страницах журнала «Советский экран» (август 1987) сам А. Сокуров:

«Эту документальную картину наша маленькая группа делала к юбилею Тарковского. Мы работали очень быстро. Было нелегко. Не только потому, что мы обладали самой отсталой техникой в мире, но и потому, что я поставил перед собой задачу создать впечатление бесконечной грусти и сочувствия к реальному человеку.

Хронологически эта картина о годах отсутствия Тарковского в Советском Союзе и в определенном смысле о причинах этой трагедии. В картине очень много материалов итальянских, шведских, французских. Там есть эпизоды похорон Тарковского, сняты главные места его жизни в Москве. Что здесь им оставлено — один из мотивов картины. Кроме того, там говорится, что многие соотечественники-профессионалы болезненно завидовали его таланту.

Но ситуация, в которой оказалась картина, неоригинальна. Меня поставили в известность, что против картины активно выступает комиссия по наследию Тарковского. Характер претензий мне не совсем понятен. Тем более, насколько я знаю, я и сам являюсь членом этой комиссии.

Наверное, я скажу жестко, но Тарковский стал **вещью**. Память о нем, свое мнение насчет него — все должно быть согласовано с какими-то кругами. Я нарушил спокойствие этой ситуации, позволив себе отнестись индивидуально к материалу. Мне говорили, что я не имею права на такую точку зрения, на интонацию.

К сожалению, мне пришлось бежать из Москвы, захватив материалы. Я глубоко уверен, что «московские страсти», как я их называю, должны утихнуть. И на всех перекрестках заявляю: да, мы делали картину не для московского Дома кинематографистов и не для увязающей во внутренних конфликтах профессиональной аудитории. Эта картина делалась для самого широкого зрителя. Я очень хочу, чтобы ее посмотрели все. Пока ее зрителями были лишь отдельные кинематографисты в Москве и небольшое количество людей в киноцентре «Ленинград»...»

Другой похожий скандал разразился в те же дни вокруг имени другого известного кинорежиссера — Динары Асановой с «Ленфильма». Ее имя стало широко известно в середине 70-х, когда она дебютировала с проблемным молодежным фильмом «Не болит голова у дятла» (1975). В последующие годы Асанова не утратила интереса к проблемному кинематографу и сняла еще целый ряд заметных картин: «Ключ без права передачи» (1977), «Беда» (1978), «Жена ушла», «Никудышная» (т/ф) (оба — 1980), «Пацаны» (1983), «Милый, дорогой, любимый, единственный...» (1985). В год выхода на экраны последнего фильма Асанова приступила к съемкам очередной картины — «Незнакомка», однако завершить его не сумела: 4 апреля 1985 года она скончалась от сердечного приступа на 42-м году жизни.

Два года спустя на «Ленфильме» было принято решение снять документальный фильм о талантливой женщине-режиссере. В качестве постановщика был приглашен молодой режиссер Игорь Алимпиев. Он споро взялся за дело, снял фильм под названием «Очень вас всех люблю», который стал поводом... к большому скандалу. Дело в том, что друзья и коллеги не приняли фильма и обвинили его режиссера в оскорблении памяти Динары Асановой.

Отметим, что прямых оскорблений в фильме не было (и быть не могло, поскольку сценарий был написан другом покойной Валерием Приемыховым). Однако многие эпизоды в фильме были подобраны таким образом, что у зрителя невольно возникало впечатление, что время, в котором творила Асанова, было какое-то убогое, а саму ее преследовали какие-то недоразумения, причем в основном мистического толка. По сути своей фильм этот был одним из первых кинотворений «восьмидесятников», который наглядно демонстрировал то, как они относятся к недавней истории своего кинематографа — с пренебрежением. Киновед И. Васильева пишет так:

«На кладбище во Фрунзе Алимпиев снимает могилу Асановой не в «должном» ракурсе — вместо чинного окружения надгробий деятелей культуры выбирает в качестве фона жалкий пейзаж городской окраины с далекими фигурками играющих детей. Затем едет в исправительную коло-

нию к Сергею Наумову (попавшему за решетку после съемок в «Пацанах»), на могилу убитого Андрея Лаврикова (снявшегося в фильме «Ключ без права передачи»), на могилу ушедшего из жизни через два дня после смерти Асановой Александра Богданова (сыгравшего в картине «Не болит голова у дятла»).

Группу настораживает выбор персонажей, хотя рассказ о трагических судьбах «ребят Асановой» предусмотрен еще в сценарной заявке Приемыхова. Дело даже не в том, что Алимпиевым поставлена сложная проблема адаптации к реальности несовершеннолетнего актера-профессионала. Чем дальше, тем очевиднее, что его фильм — не просто субъективный портрет Асановой, но коллаж, в котором из хроники, интервью, фрагментов игровых лент складывается образ ушедшей эпохи, где искаленные судьбы детей и судьба самого режиссера воспринимаются как обвинение времени. И где с трагической остротой возникает тема взаимопоглощения искусства и жизни, тех счетов, которые искусство выставляет жизни, безжалостно требуя оплаты.

Запись Алимпиевым интервью с работником морга, в котором находилось тело Асановой, становится последней каплей — группа в полном составе уходит с картины. Все это время Алимпиева поддерживает Александр Сокуров, отстаивая вместе с ним право режиссера на собственную концепцию. Руководство студии все же предоставляет режиссеру возможность смонтировать фильм и впоследствии его принимает. Приемыхов требует убрать его имя из титров. Друзья Асановой и ее муж обращаются в Конфликтную комиссию СК с требованием не выпускать картину на экран. Комиссия не усмотрит в ней попытки оскорбить память Асановой и, признав за авторским взглядом Алимпиева право на существование, порекомендует лентфильмовцам создать еще один фильм, представляющий иную точку зрения на судьбу героини. Такой картиной станет «Динара», поставленная Виктором Титовым в 1988 году. В том же году фильм Алимпиева получит Приз ВКФ «Молодость-88» (Киев) «за честность взгляда и твердость руки» и диплом «За память, любовь, верность»...

Скандал вокруг фильма о Динаре Асановой со всей очевидностью высветил конфликт двух главных двигателей перестройки — поколений «шестидесятников» и «восьмидесятников». Первые считали себя предтечами перестройки и на этом основании всячески декларировали свой приоритет в происходящей революции. Они с пеной у рта призывали ниспровергать кумиров сталинской поры, чтобы заменить их кумирами своего поколения. Наивные люди, они не понимали, что своим «плеванием в колодезь» они подали дурной пример следующему поколению. В итоге оно стало плевать в прошлое гораздо чаще и интенсивнее, поскольку формирование его сознания происходило не в романтические 60-е, а в меркантильно-циничные 70-е. Молодому поколению уже было без разницы, кого «опускать»: кумиров патриотов вроде Всеволода Кочетова или кумиров либералов вроде Динары Асановой. Для них они все были одинаковые — «кумиры застойного (или отстойного, как они говорили) времени». Как заявил сам режиссер скандального фильма о Д. Асановой Игорь Алимпиев: «Здесь столкнулись два мировоззрения. Динара — представитель поколения шестидесятников, я — более позднего. У них более романтический взгляд на жизнь. И на смерть, как это ни странно для меня...»

БОЛЬШЕ СВЕТА... ДЛЯ БУДУЩЕЙ ТЬМЫ

Тем временем реформаторы из СК не оставляют своих попыток захвата стратегических плацдармов в кинематографической отрасли. Потерпев поражение на попроще руководства киностудиями, они достигают относительно успеха на другом плацдарме — в деле назначения руководителей новых объединений на главной киностудии страны — «Мосфильме». Эти объединения были созданы в июне 1987 года и насчитывали 9 единиц. И больше чем в половине из них к руководству пришли люди, симпатизирующие новому курсу СК. Зато был забаллотирован ярый державник Юрий Озеров. Такая же участь могла ожидать и Сергея Бондарчука, но ему все же удалось сохранить свое главенство в объединении «Время».

С еще большим трудом продирался к руководству другой мэтр — Владимир Наумов. Причем против него ополчились как державники, так и либералы (особенно Элем Климов, из-за чего в СК за Наумова проголосовали 6 человек, а против — целых 19). Но Наумов сумел добиться аудиенции у главного идеолога либералов Александра Яковлева, и тот дал отмашку Госкино разрешить Наумову создать и возглавить студию «Писатель — художник — кинороботник». В благодарность за это режиссер тут же начнет снимать кино из разряда актуальных — фильм «Закон», где речь шла о сталинских репрессиях (эту картину Наумов вместе с покойным Александром Аловым должны были снять еще в середине 60-х, но смещение Хрущева поставило крест на этом проекте).

Среди других руководителей новых объединений на «Мосфильме» были следующие кинодеятели: Юлий Райзман (Третье творческое объединение), Георгий Данелия (Объединение комедийных и музыкальных фильмов), Ролан Быков (Объединение детского кино), Сергей Соловьев («Круг»), Владимир Меньшов («Жанр»), Валентин Черных («Слово»),

Карен Шахназаров (Объединение полнометражных дебютов). Из перечисленных людей трое (Быков, Соловьев, Шахназаров) были представителями нового СК.

Еще одна весомая победа либералами из обновленного СК была одержана осенью, когда они смогли протолкнуть в руководство Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства своего человека. Отныне этому учреждению будет суждено стать одним из главных идеологических центров киношных либерал-радикалов.

Как мы помним, ВНИИК был создан в конце 1973 года. Причем не только с целью исследований актуальных проблем марксистско-ленинской эстетики и теории кино, но и для поиска возможных путей, которые помогли бы советскому кинематографу эффективно противостоять контрпропагандистским акциям со стороны Запада. Во главе ВНИИКа был поставлен известный киновед Владимир Баскаков, который давно вращался в киношных кругах (с 1962 года занимал должность 1-го зампреда Госкино), а также считался одним из ведущих специалистов по контрпропаганде (выпустил несколько книг, в том числе — «Духовный кризис буржуазного общества и кино»). Когда в конце 70-х решался вопрос о том, переходить ли советскому кинематографу на рельсы коммерции или нет, именно выкладки специалистов ВНИИКа стали решающими — переход состоялся.

Между тем в длинном ряду советских государственных учреждений ВНИИК считался одним из самых либеральных: за 13 баскаковских лет из него не был уволен ни один инакомыслящий. Однако в перестройку это не спасло его руководителя от увольнения, поскольку приближенность Баскакова к прежнему руководству Госкино была для реформаторов как красная тряпка для быка. Поэтому его уход был лишь делом времени.

Оно наступило в сентябре 1987 года, когда политика гласности в стране начала набирать стремительные обороты. Интеллигентская среда к тому времени уже окончательно поляризовалась, и схватки державников и либералов-западников на страницах СМИ приобрели такой размах, который не снился даже хрущевской «оттепели». И одним из видных полемистов со стороны либералов был именно писа-

тель Алесь Адамович, который и раньше не скрывал своего космополитизма, а в период горбачевской гласности и вовсе бравировал им на всех углах. Особенно часто Адамович пинал в своих речах Сталина, что было своеобразным пропуском для завоевания авторитета в либеральных кругах. При чем воззрения Адамовича на эту тему мало отличались от воззрений его единомышленников (это был симбиоз исторической дремучести и глупости), но выражал он их весьма витиевато, благо что писатель. Чтобы читатель понимал, о чем идет речь, приведу собственные слова Адамовича:

«Иосиф Виссарионович создал не только систему, которую мы хотим перестроить, но и великую систему защиты этой системы. И она срабатывает и сработает и завтра, если это имя будет по-прежнему святым для огромной массы нашего населения.

Представьте себе: летим мы в самолете, появляется террорист, влетает в кабину, убивает всю команду, часть пассажиров. Самолет летит по автопилоту, но ведь его надо сажать. Террорист тоже хочет жить. Кого-то он не добил, он консультируется, ведет самолет, сажает его. Самолет садится на землю, у него сломано крыло, часть пассажиров убита, часть уцелела. Какая нормальная реакция пассажиров — убить его? Нет, обнимать, целовать, славить 46 лет.

Зачем надо было командование убивать, чтобы так бездарно начать войну, лишит армию возможности сопротивляться, чтобы потом, под Москвой и на Волге, собраться с силами и величайшей кровью — 20 миллионов погибших — победить. И за это славить!..»

Вот такие дремучие и абсолютно лишенные чувства исторической объективности люди приходили к власти в годы перестройки. Они сравнивали руководителя страны, который правил ею на протяжении четверти века и про которого даже недруги говорили, что «Сталин принял страну с сохой, а оставил с атомной бомбой» (У. Черчилль), с примитивным террористом, к тому же явно выжившим из ума. Однако эта дремучесть «прорабов» перестройки разделялась тогда большинством общества, иначе вряд ли бы им удалось так легко одурачить многомиллионный народ.

Но вернемся к Алесю Адамовичу.

Помимо своей патологической ненависти к Сталину, он еще был и близким другом Элема Климова, с которым они подружились во второй половине 70-х, когда начали вместе работать над фильмом «Убейте Гитлера!» (впоследствии — «Иди и смотри»). Поэтому, когда во ВНИИКи были объявлены выборы нового руководителя и среди множества кандидатов было заявлено имя Адамовича (который к кино имел косвенное отношение), мало кто сомневался, что победа останется за ним. Так и вышло. Хотя в конкурентах у него были люди, непосредственно связанные с кинематографом и хорошо известные в тамошних кругах: Артемий Дубровин, Кирилл Разлогов, Юрий Богомолов. К креслу директора также рвался уже известный нам философ Валентин Толстых, но за его спиной не было такой мощной поддержки, как у Адамовича.

Вообще это было симптоматично для того времени: менять профессионалов на дилетантов. В кинематографе это было особенно заметно. Вспомним, кого выбросили из его руководства после V съезда: Сергея Бондарчука, Льва Кулиджанова, Станислава Ростоцкого, Юрия Озерова, Владимира Наумова, Евгения Матвеева. За каждым из них стояла целая эпоха в советском кинематографе! А кто пришел им на смену? Ну что, к примеру, такого эпохального создал в кино Элем Климов? На его «гамбургском» счету была одна детская комедия, малоудачная (по его же собственным словам) биография Григория Распутина и беспрецедентная, по советским меркам, военная драма в стиле «шок». А у Андрея Смирнова и вовсе была всего одна крупная удача — «Белорусский вокзал».

Другой видный реформатор — Сергей Соловьев — снимал детско-юношеское кино, которое и близко не стояло с бондарчуковскими «Судьбой человека» и «Войной и миром» или кулиджановскими «Дом, в котором я живу» и «Когда деревья были большими». Я уже не говорю про Андрея Плахова и Виктора Демина, которые, по сути, шагнули из грязи в князи. Единственными по-настоящему крупными деятелями кино среди реформаторов были Глеб Панфилов и Ролан Быков, однако первый, как мы знаем, сбежал из нового руководства СК, не проработав там и года. Поэтому прав был известный нам

кинокритик Евгений Сурков, который 11 июля 1987 года заявил со страниц «Советской культуры» следующее:

«Я оцениваю как уродливую ситуацию, сложившуюся за последний год в Союзе кинематографистов и приведшую к настойчивому и последовательному отторжению от работы союза целой группы талантливых мастеров. Деление на «наших» и «ненаших», на «допущенных» и «недопущенных», вошедшее в союз в обычай, привело к тому, что крупные художники, по тем или иным причинам подвергнутые критике на V съезде кинематографистов, до сих пор «отставлены» от союза и не привлекаются к работе наравне с молодыми мастерами, пришедшими к руководству после съезда. Это и практически нерационально, и по-человечески глубоко несправедливо, так как, кроме ошибок, раскритикованных на V съезде, у режиссеров, о которых идет речь, имеются и неоспоримые заслуги перед кино и зрителями, и огромный творческий потенциал, который глупо, нелепо было бы не использовать в дружной коллективной работе...»

Этот призыв оказался гласом вопиющего в пустыне. Дорвавшиеся до власти реформаторы даже мысли не допускали, чтобы протягивать руку для примирения людям, которых они именовали не иначе как «творцами застоя». И никакие их заслуги перед кинематографом для реформаторов значения не имели: здесь в дело включалась элементарная зависть людей малоталантливых, а то и вовсе бесталанных к людям талантливым.

Но вернемся к Алесю Адамовичу.

Он был из числа тех людей, кто люто ненавидел советский кинематограф именно за то, что тот долгие годы нес в себе державную функцию, являясь одним из самых массивных кирпичей в фундаменте государственной идеологии. Например, в своем предисловии к книге В. Фомина «Кино и власть» Адамович написал следующее: «Во времена, с которыми мы так трудно расстаемся, был создан и отлажен механизм-давиляня, с помощью которого государство-монстр стремилось само искусство, а кино особенно, принудить к служению торжествующей лжи, порабощению человеческого духа...»

Вот так видный «прораб» перестройки одним росчерком пера отправил на свалку всю почти 75-летнюю историю советского кинематографа. Того самого искусства, во многом с помощью которого страна выиграла войну, преодолела разруху, вышла в мировые лидеры, став супердержавой. Но Адамовичу на это наплевать, поскольку задача перед ним тогда стояла одна: оболгать, извратить, уничтожить. Вот он и старался, буквально из кожи лез.

Кстати, сама книга «Кино и власть» тоже достойна отдельного упоминания. На почти 400 страницах речь в ней ведется о том, как советская власть ставила палки в колеса честным художникам. В качестве последних, естественно, выступают господа либералы вроде все тех же Элема Климова, Андрея Смирнова, Алексея Германа или того же Алеся Адамовича. Каждый из них чуть ли не со слезами на глазах рассказывает о том, как их «мордовали», «насиловали», «гнобили», чуть ли не иголки под ногти втыкали и ноздри щипцами вырывали. Когда читаешь, даже диву даешься: как же они, бедные, не только выжили за эти годы (а этот процесс «избиения» длился более 20 лет!), но еще и силы находили снимать кино (а каждый из них за эти годы снял не один фильм, а несколько). Поистине титаны духа и тела, не меньше!

Между тем все эти «плачи ярославен» по большей части были высосаны из пальца. И то определение, которое Адамович дал советской цензуре — «механизм-давальня», — тоже по большей части лживое. На самом деле если кого в те же брежневские годы и давили, то, во-первых, не так уж и сильно (иначе все эти плакальщики вряд ли бы остались в искусстве) и, во-вторых, чаще всего по делу. Взять пресловутую «полку» (то есть «полочные» фильмы), о которой либералы за эти годы все мозги общественности прополоскали. Ведь больше половины из этих картин легли туда вполне на законных основаниях — из-за своей художественной слабости. И только треть по идеологическим причинам. Но даже общее число всех «полочных» картин составляет каких-то 250 штук. В то время как в СССР с 1918 года и до горбачевской перестройки свет увидело порядка 8 тысяч художественных фильмов. То есть в процентном отношении «полочное» кино составляет ничтожный мизер. И вот из этого ми-

зера господ либералы раздули жуткую по своим масштабам картину удушения творческих свобод в СССР. Короче, все как по Геббельсу: ври побольше — что-нибудь да останется.

Но вернемся к ситуации во ВНИИКе.

Теперь уже ясно, с какой целью в него был направлен Адамович: он должен был в короткий срок перепрофилировать это учреждение, которое было создано как контрпропагандистское. При Адамовиче институту предстояло не только теоретически обосновать необходимость теснейшего сближения советского кинематографа с западным, но и всячески способствовать его переходу на рыночные рельсы. Причем никакие возражения людей, которые не то чтобы выступали против подобного сближения и перехода, а хотя бы сомневались в их эффективности, Адамовичем не принимались априори. Будучи талантливым писателем, он почему-то считал, что с таким же талантом сможет разбираться в киношных делах и экономике. К чему это привело, всем известно — развалу киноотрасли.

Между тем любому нормальному киноведу, даже немного разбирающемуся в мировых кинопроцессах, должно было быть понятно, что включение советского кинематографа в мировую рыночную систему — это верная погибель для первого. Советская кинематография могла чувствовать себя независимой исключительно до тех пор, пока она держалась на почтительном расстоянии от западной и была защищена от нее «железным занавесом». Как только этот занавес исчезал и советская кинематография принимала условия игры своего недавнего противника, ситуация для нее принимала иной оборот и была похожа на ту, в которую попадал червяк, сорвавшийся с крючка и упавший в воду, кишашую хищными рыбами. Ни о каком равноценном партнерстве с западным киномиром и речи не могло идти.

Мировой кинорынок был давно уже поделен между крупнейшими странами и функционировал в таком виде более трех десятилетий. На его вершине высились США, которые жестко контролировали национальные рынки всех стран Западной Европы. Так, в Англии этот контроль достигал 91%, в Голландии, Швеции и ФРГ — 70%, Греции, Дании, Испании — 65%, Бельгии, Италии, Норвегии, Франции —

50%. При этом зарубежные фильмы в самих США составляли в целом мизер — всего-то 5%. Таким образом, входя в мировой кинорынок, советская кинематография могла рассчитывать только на одно: что ее фильмы в Европе никто смотреть не будет, зато территория самого СССР будет полностью оккупирована западной кинопродукцией, причем самого низкого пошиба. Но поскольку определенная часть советской киношной элиты даже при таком раскладе непременно должна была выиграть, люди типа Адамовича готовы были пойти на этот эксперимент, поскольку ограниченные привилегии советской системы им уже обрыдли.

Как и ожидалось, придя к власти, Адамович превратил Институт кино в некое подобие политического клуба, где поощрялась исключительно либеральная (а по сути антисоветская) точка зрения на историю советского кинематографа. Как пишут киноведы В. Матизен и Н. Цыркун:

«При поддержке Адамовича во ВНИИКе начнется пересмотр истории отечественного кино, который приведет к глубоким исследованиям дореволюционного, сталинского и «оттепельного» кинематографа. В результате архивных изысканий будет введен в научный обиход целый корпус документов Госкино и ЦК КПСС, проливающих свет на административно-цензурный механизм советского фильмопроизводства, и появится ряд книг под общим названием «Полка», а также фундаментальное исследование Валерия Фомина «Кино и власть». Эти радикальные публикации вызовут, или, вернее сказать, выявят, в ученой среде идеологический раскол по отношению к советской кинематографической системе. Институт фактически разобьется на два лагеря, что сделает невозможным общую научную стратегию... Выбирая Адамовича, чьи профессиональные интересы никогда не имели прямого касательства к теории и истории кино, ВНИИК, по сути, проголосует за политический клуб и подпишет собственный приговор, который впоследствии усугубят экономические обстоятельства, общие для всех заведений подобного рода...»

Короче, угробит Адамович институт, что, повторюсь, нисколько не удивительно. В перестройку именно такой тип руководителей и был особенно востребован — сладкоре-

чивых гробокопателей. Эти люди под громкими лозунгами борьбы с советской бюрократической системой пролезли на многие руководящие посты и за считанные годы раздербанили все, что только было возможно. У советского бюрократа хотя бы чувство самосохранения было, боязнь за свое кресло и служебную карьеру, а у новоявленных руководителей времен перестройки никакого страха не было и в помине — им важно было дорваться до власти, «поругать» вволю, а после них хоть трава не расти. Именно под таких людей тогда активно «зачищалось» политическое и экономическое пространство, для чего либеральные СМИ постарались как можно сильнее демонизировать советскую бюрократию.

Вообще в те годы не было ругательнее слова, чем «бюрократ». Оно денно и нощно звучало из всех советских СМИ: на бюрократов вешали всех собак, обвиняя их во всех мыслимых и немыслимых неудачах за многие десятилетия, ни словом не заикаясь о том, что есть и обратная сторона у этой медали: что во многом именно благодаря тем же бюрократам столько лет существовала Система, сумевшая сделать страну супердержавой. Однако либеральная интеллигенция считала иначе.

Одним из штатных разоблачителей бюрократии в советском кинематографе (он вступил на это поприще еще в конце 50-х годов) был Эльдар Рязанов. Той осенью 1987 года с большой помпой был преподнесен общественности его новый фильм «Забывтая мелодия для флейты», где главным мотивом «мелодии», звучащей из «флейты» в руках мэтра комедии, было именно пригвождение к позорному столбу советской гидры-бюрократии как паразитического класса. Вот как описал свои чувства, которые подвигли его на создание упомянутого фильма, сам режиссер:

«В моем фильме Леня Филатов (он играл главную роль — начальника-бюрократа. — *Ф.Р.*) согласился играть в первую очередь потому, что им владела та же ненависть, что и мной, к племени бюрократов, которые довели нашу страну до ручки. Это они, люди без стыда и совести, могли ради должности, ради выгод, ради каких-то собственных карьер и набивания карманов продать все и по большому счету, и по всем частностям и отдельностям. Вот эта ненависть объеди-

нила нас в этой работе. Как ни странно, в первую очередь нами управляла не художественная, а идеологическая и политическая задача, потому что мы искали портретное сходство, привычки, манеру поведения, потому что мы наблюдали много, очень много. Он и я, каждый из нас, натерпелся, и настрадался, и находился по кабинетам. Мы видели этих равнодушных, якобы интеллигентных держиморд. Вот почему в эту роль Филатов вкладывал не только чисто актерское мастерство, но еще и свою идеологическую страсть...»

Клеймя бюрократов за косность и страх перед революционными переменами, либерал-перестройщики ежедневно «промывали мозги» народу, с пеной у рта уверяя его в том, что коренной ломки административно-хозяйственной системы бояться не надо. Дескать, построим новую, еще лучше. Вот как это выглядело в устах уже знакомого нам философа В. Толстых:

«Бюрократ по природе своей органически не способен видеть ни мир в целом, ни свое дело в движении, в развитии (как способны были видеть мир философы, уже очень скоро покажут катастрофические результаты перестройки. — Ф.Р.). Пока речь идет о простом труде, который осуществляется простым умножением числа людей, в нем занятых, и измеряется количеством проведенных мероприятий, произведенных продуктов, в данном случае фильмов, — бюрократ чувствует себя на месте, более или менее владеет ситуацией. Под давлением он может произвести даже сколько угодно частичных косметических изменений. Но он никогда не способен и не готов к кардинальному преобразованию. Он теряется, сникает, пасует там, где надо сойти с наезженной колеи, преодолеть застойную ситуацию, сдвинуть дело с мертвой точки. У бюрократа нет внутренней тяги к развитию, самодвижению, самосознанию. Не он будет толкать и двигать. Это его самого надо постоянно теребить, подталкивать, заставлять, принуждать делать серьезное дело...

Уже сейчас настораживают настойчивые попытки уговорить общественность, что, дескать, сама сфера кинематографа не готова к перестройке. Какие только аргументы при этом не выдвигаются! Хотят ввергнуть студии в полосу очередного экспериментирования. Как верно заметил наш из-

вестный экономист, член-корреспондент АН СССР П. Бунич (еще один либерал-реформатор из стана разрушителей. — Ф.Р.), на пути нового осторожные чиновники ставят «современный заслон — эксперимент». Вот и в кино опять поговаривают, и на очень высоком уровне, что хозрасчетные принципы необходимо-де опробовать в одном-двух объединениях на «Мосфильме» в течение двух лет. Но ведь они уже целое десятилетие испытывались в экспериментальном творческом объединении Г. Чухрая (речь идет об ЭТО, закрытом в середине 70-х. — Ф.Р.) — об этом сто раз говорилось, все знают. И поневоле заподозришь, что еще один тур экспериментирования — всего-навсего попытка спустить перестройку на тормозах...»

Тот зуд нетерпения, который буквально сквозит в каждом слове философа, был характерен для либерал-перестройщиков. У них буквально чесались руки от желания начать ломать все, что было построено до них. Между тем не революционная ломка нужна была тогда, а поэтапные, эволюционные преобразования, которые не резали бы по живому хозяйственные и политический механизмы страны. Тем более что наш стратегический противник — США — находился не в лучшей, чем мы, ситуации, а даже в худшей. Как мы помним, в 1986 году американцы задолжали миру 246 миллиардов долларов. А в октябре 1987 года там грянул новый кризис. Вот как об этом пишут М. Калашников и С. Кутушев:

«19 октября 1987 года американские корабли атаковали иранскую нефтедобывающую платформу в Персидском заливе. Нью-Йоркскую фондовую биржу тотчас поразила паника. Котировки акций резко рухнули вниз, и от этого корпорации США потеряли 560 миллиардов долларов. Зашатался доллар. Президенту США пришлось лично успокаивать деловой мир. В тот «черный понедельник» американцы ясно осознали: им как воздух необходимо разрушение СССР, которое способно извергнуть в мир потоки дешевого сырья, технологий, ценнейших специалистов и живительной наличности. Иначе их экономика входила в затяжной кризис.

Америка пошла ва-банк. Ее могло спасти только максимальное ослабление/разрушение СССР тем или иным способом. Но это должно было произойти очень быстро. Счет для

США шел на месяцы. Во второй половине 1987 года крупнейшие американские банки впервые с начала 1930-х годов объявили о квартальных убытках. 19 октября рухнул Уолл-стрит, дав старт мировому экономическому кризису; индекс Доу-Джонса упал на 508 пунктов (на 23,4 процента) — самое крупное в истории падение за один день. Через несколько недель после этого «Уолл-стрит Джорнэл» сообщил, что рынок США был накануне крушения. Краха удалось избежать только потому, что Алан Гринспен, новый глава ФРС, реализовал рекомендации секретного исследования о том, как избежать катастрофы. Однако Гринспен был способен только отсрочить катастрофу, но не отвести ее вообще. Последнее могло быть результатом изменений... глобального масштаба. И они произошли — в СССР...»

Та осень 1987 года стала для советской высшей парт- и госэлиты своеобразным моментом истины, когда она встала перед дилеммой: дожидаться краха США или протянуть им руку помощи. В итоге возобладала вторая точка зрения, поскольку большая часть советской элиты уже перестала верить в социализм и мечтала только об одном — как бы поскорее влиться в мировую капсистему. Естественно, без поддержки США это осуществить было бы невозможно.

Много позже сам Горбачев выскажет мысль, что ему лично совершенно без надобности было разрушать СССР, что он и без того имел там все, что душе угодно: высокий пост и все вытекающие из него материальные блага. Но бывший генсек явно лукавил. Да, он отнюдь не бедствовал, но то, что он заимел после обрушения великой державы, при капитализме, в десятки раз превосходит его коммунистические привилегии. Поэтому желать падения социализма Горбачеву и большинству его соратников из парт- и госноменклатуры было за что — та система не позволяла даже при наличии спрятанных в кубышках миллионов рублей и долларов тратить их так, как душе заблагорассудится. То ли дело при капитализме: трать сколько хочешь и на что хочешь и не сверяя свою жизнь ни с моральным, ни с партийным долгом. А то, что при этом большая часть поверившего тебе народа останется на бобах, так это его, народа, проблемы — никто

ведь силком не заставлял его верить в горбачевские трели о скором и всеобщем счастье.

Итак, с осени 1987 года советские либерал-реформаторы берут окончательный курс на реставрацию капитализма в России, ловко камуфлируя его под борьбу с административно-командной системой. Параллельно они готовят широко-масштабную сдачу позиций во внешнеполитической сфере, дабы доказать США, что их намерения похерить социализм окончательны и бесповоротны (не случайно тогда же проходят первые контакты между КГБ и ЦРУ с целью наведения дружеских мостов между двумя спецслужбами). Не остаются в стороне от этого процесса и идеологические службы: например, боссы Голливуда готовят ответный вояж в СССР к реформаторам из Союза кинематографистов СССР (как мы помним, советские киношные либералы посетили США в марте 87-го).

Именно тогда был вытащен на свет, как черт из табакерки, и бунтарь Борис Ельцин. Цель у его демарша на октябрьском Пленуме ЦК КПСС была одна: радикализация процесса перестройки. Вся либеральная общественность немедленно поддержала бунтаря. Под знаменами 70-летия Великого Октября в либеральных СМИ началась новая, еще более мощная атака на советское прошлое — в основном на сталинскую и брежневскую эпохи, которые либералами рисовались сплошь одной краской — черной. Поэтому особенно циничными выглядели слова М. Горбачева, сказанные им в юбилейные ноябрьские дни, когда страна отмечала 70-летие Великого Октября: дескать, нынешняя перестройка является продолжением революции 17-го года. Это было неправдой, поскольку тогда в стране произошла **социалистическая революция**, а при Горбачеве — **контрреволюция**, целью которой была **реставрация буржуазного строя**. Правда, было в обеих революциях и то, что их объединяло: в обоих случаях существенную роль сыграли американские деньги. По словам историка И. Фроянова, 70 лет назад это выглядело следующим образом:

«Американский банкир Яков (Якоб) Шифф однажды заявил, что именно благодаря его финансовому влиянию русская революция была успешно завершена, что вес-

ной 1917 года он начал финансировать Троцкого для «завершения социальной революции в России». Финансовую помощь большевикам и большевистской революции оказывали помимо Я. Шиффа и другие американские магнаты: Феликс Варбург, Отто Канн, Мендель Шифф, Джером Ханауэр, Макс Брейтунг и др. Разумеется, эта помощь не афишировалась, а держалась в тайне, которая потом так или иначе вылезла наружу. Но в ту пору почему-то гораздо больше говорили о немецких деньгах, роль которых была в действительности менее значительной, чем шум, поднятый вокруг них (отмечу, что в ноябре 2007 года глава Федеральной архивной службы Владимир Козлов официально заявил, что Германия революцию не финансировала, что документы на эту тему были сфальсифицированы: подлог сразу после событий 1917 года совершил американский (!) журналист Фердинанд Оссендовский по заказу спецслужб США. — Ф.Р.). Не случайно, по-видимому, первые экономические и прочие сделки, заключенные большевиками, как пишет Энтони Саттон, «показывают, что предшествовавшая американская финансовая и моральная поддержка большевиков была оплачена в форме контрактов». Становится понятным и то, почему американский бизнес получил в большевистской России режим, как сейчас выражаются, наибольшего благоприятствования, а также почему «Троцкий призывал американских официальных лиц контролировать революционную Россию и выступать в интересах Советов». Троцкий лично содействовал американским бизнесменам, приезжавшим на ловлю счастья в Советскую Россию.

Существует мнение, согласно которому «синдикат финансистов с Уолл-стрит», финансируя революции в России, включая и Октябрьскую революцию, стремился захватить и превратить гигантский российский рынок «в техническую колонию, которая будет эксплуатироваться немногими мощными американскими финансистами и подконтрольными им корпорациями». Это верно, но лишь отчасти, поскольку главный смысл вождедений помянутого «синдиката финансистов» и других давних врагов России заключался в уничтожении Российской империи посредством расчленения и образования на ее территории новых мелких госу-

дарств, послушных мановениям закулисных сил... Так, американцы привезли на Парижскую мирную конференцию подготовленную Госдепом США географическую карту с характерным названием «Предлагаемые границы России», где планировалось отторгнуть от России значительно большую территорию, чем Германия по условиям Брестского договора, — не только Прибалтику, Белоруссию и Украину, но и Кавказ, Сибирь и все среднеазиатские области. России, таким образом, отводилась, по замыслам ее врагов, территория времен Ивана III. Однако этим замыслам не суждено было осуществиться...»

Да, в 20-е годы у американцев почти ничего не «выгорело», поскольку большевики оказались хитрее. Однако 70 лет спустя в СССР грянула новая революция, которую янки, учтя предыдущий опыт, обернули в свою пользу, что называется, на полную катушку. На этот раз США не упустили шанса растерзать свою добычу, воспользовавшись удобным случаем, когда руководящая элита СССР была почти вся проамериканской: начиная от Политбюро и заканчивая творческой интеллигенцией. В отличие от своих далеких предшественников, большевиков-ленинцев, которые в итоге «кинули» американцев, эти были готовы служить янки верой и правдой, лишь бы те включили их в «братскую семью цивилизованных элит». Вот как, к примеру, описывает свои впечатления от пребывания в Америке уже известный нам кинокритик Виктор Демин (он входил в делегацию СК, которая в марте 87-го «налаживала мосты» с Голливудом):

«Я видел... своими собственными глазами: то, что произошло, вплоть до самых отдаленных последствий, стало итогом усилий, энергии и находчивости группы энтузиастов. Конечно, была помощь со стороны общественных организаций, филантропических фондов (кстати, куда меньшая, чем рассчитывалось поначалу). Конечно, ничего бы не вышло, если б не электричество, разлитое сегодня в атмосфере планеты (речь идет о том «электричестве», которое разлил Горбачев, заявивший всему миру, что СССР согласен разоружиться перед США в одностороннем порядке. — Ф.Р.), если б не «мода на все русское», как мы услышали с одной трибуны. Все так. Но в основе — самоотверженный замысел полу-

тора десятков человек, мужчин с благородными сердцами и мужественных женщин... О, она дорого стоила, их победа.

Я вижу мысленно, как, собравшись в непринужденной кружок, они морокуют на карманных калькуляторах... По первоначальной смете получалось больше 200 тысяч долларов. Учтем американские цены на квалифицированный труд и соответственно на жилье.

Расчет был на три знаменитых фонда, два из которых пожмотничали. (Правительство, к которому тоже обращались, не уделило на всю затею «из денег налогоплательщиков» ни пенса.)

С нами работали друзья. Те, для которых идея «саммита» была своей идеей. Те, которые хотели нам помочь...

Короче, по Демину выходит, что в США их пригласили сущие филантропы. Люди совершенно бескорыстные, которые готовы были выложить более 200 тысяч долларов, лишь бы советские коллеги не чувствовали себя чужими на их родине. С чего бы такая благотворительность со стороны людей, у которых даже прыщи за так не выскакивают? Вот и в далеком 17-м американцы тоже создавали разного рода фонды, якобы для помощи России, а на самом деле это были организации, которые унавоживали почву для последующего разграбления страны. За минувшие 70 лет разве что-то изменилось в психологии американцев? Или в их экономике, которая, может быть, стала менее хищнической? Отнюдь. Достаточно сказать, что именно в 70-е годы началось активное сращивание тех же голливудских кинокомпаний с индустриальными монополиями. Так, кинокомпания «Парамаунт», один из самых влиятельных членов голливудской «великой пятерки», стала филиалом международного треста «Галф энд вестерн индастри», который занимается перевозом грузов, кабельным ТВ, табачной промышленностью и кондитерским производством.

Другой член «великой пятерки», компания «Метро Голдвин Майер», вкладывает свои капиталы в самый разнообразный бизнес: в строительство, в сеть международных отелей. Кинокомпания «Уорнер бразерс» была собственностью финансового объединения «Кинни нейшнл сервис», которая занимается страхованием и банковским делом. А дру-

гой голливудский монстр — «Юнайтед артистс» — входил в компанию «Транс-Америка корпорейшн», занимавшуюся перевозками, прокатом автомобилей, страхованием, банками, авиалиниями и кредитными кассами. Кинокомпания «Юниверсал пикчерз» контролировалась компанией «Колумбия сейвинг энд лоун», которая работала на рынке страхования и банковского дела.

Короче, киношный бизнес в США тесно сросся с коммерцией, индустриальным и финансовым бизнесом. А поскольку территория СССР представляла для американской экономики весьма лакомый кусок, можно с полной уверенностью сказать, что вся эта «филантропия» янки в годы горбачевской перестройки имела под собой вполне меркантильную основу. Поэтому всякие демину, расточающие похвалы американскому гостеприимству, принимались в США по высшему разряду, поскольку помогали янки создавать у советских людей иллюзию американской филантропии.

Между тем то, какие американцы филантропы, весьма доходчиво было показано в десятках советских кинофильмов. Взять, к примеру, ленту Виталия Мельникова «Начальник Чукотки» (1967), где рассказывалось о том, как в 20-е годы «филантроп»-американец мистер Стенсон грабил чукчей, впаривая им разные дешевые побрякушки, а взамен увозил в Америку бесценную пушнину. Кстати, в последние годы горбачевской перестройки, когда руководство СССР начало активный процесс сдачи позиций перед США, этот фильм не случайно исчез с советских экранов — чтобы новым мистерам Стенсонам легче было грабить доверчивых советских людей. Ведь после того как либерал-перестройщики спасли Америку от падения в экономическую пропасть, крупная буржуазия Запада согласилась взять на иждивение только «красную буржуазию», а остальной советский народ должен был хлебнуть лиха по полной, лишившись и страны, и своих накопленных. Все это четко укладывалось в концепцию неолиберализма, которая окончательно оформилась именно в конце 80-х. А началось все 40 лет назад. Вот как это описывают С. Батчиков и С. Кара-Мурза:

«Неолиберализм как концепция — явление новое, продукт наступления постмодернизма на структуры Просве-

щения. В первой трети XX века индустриальная экономика стала столь большой системой, что «невидимая рука» рынка оказалась неспособной при сбоях возвращать ее в состояние равновесия. Кейнс отказался от механистического рыночного детерминизма и показал, что в хозяйстве должно участвовать государство, говорящее «на ином языке», чем частный бизнес. Экономисты-классики видели выход из кризиса в сокращении государственных расходов и зарплаты, в безработице. Кейнс, напротив, считал, что простаивающие фабрики и рабочие руки — признак ошибочности их теории. Его расчеты показали, что выходить из кризиса надо через масштабные капиталовложения государства, вплоть до достижения полной занятости (беря займы у будущего, но производя). Так и действовал Ф. Рузвельт для преодоления Великой депрессии, несмотря на сопротивление экспертов и частного сектора. Ему удалось сократить безработицу с 26 до 1,2% при росте производства вдвое. Тогда-то экономика США набрала свой ритм. Произошла «кейнсианская революция» — Запад стал строить «социальное государство».

Это было несчастьем для крупной буржуазии. Да, она богатели, но нестерпимо было видеть, что и было стало прилично питаться. Доля активов, которой владел 1% самых богатых граждан США, снизилась с 48% в 1930 году до 22% в 1975 году. А доля в национальном доходе 0,1% самых-самых богатых снизилась с 8% в 1928 году до 2% в 1973-м. Все равно огромная разница в доходах, но тут дело не в недостатке, а в сословной чванливости.

В 1947 году Ф. фон Хайек собрал (как водится, на курорте в Швейцарии) группу экономистов и философов (включая Поппера), и они стали вырабатывать доктрину контр наступления на кейнсианское социальное государство. Эту доктрину и назвали неолиберализмом. Закрытая группа Хайека получила большую финансовую и информационную поддержку крупного капитала и стала наращивать свое влияние в политических кругах и элитарных университетах. Был подключен и Нобелевский комитет по экономике, пошли премии. К концу 70-х годов подготовили и пару харизматических фигур — Рональда Рейгана и Маргарет Тэтчер, которых продвинули на вершину политической власти. Началась

«неолиберальная волна», постепенный демонтаж социального государства и восстановление сословной обособленности крупного капитала...

Что же дал неолиберализм человечеству в целом? Он затормозил развитие мирового хозяйства и резко перераспределил богатство в пользу богатого меньшинства — и богатых стран в мире, и богатой верхушки всех принявших принципы неолиберализма народов. Неолиберализм — победа меньшинства над большинством за счет общего снижения эффективности. Совокупный темп роста мирового хозяйства составил в 60-е годы 3,5%, в 70-е — 2,4%, в 80-е — 1,4%. Тезис неолибералов, что обогащение богатых будет выгодно большинству, оказался ложным — даже если не учитывать цинизма, с которым неолибералы соблазнили «средний класс» выбросить с социальной шляпки «слабых»...

Применительно к теме нашего разговора, можно смело утверждать, что горбачевская перестройка, начавшись за здравие, в итоге обернулась зауспокойной для всей системы социализма. А все потому, что контролировали ее западные неолибералы, а в жизнь претворяли их советские агенты влияния, которые в обмен на это рассчитывали «въехать в рай» — то есть стать тем самым меньшинством, которое будет безраздельно править большинством, катаясь на его горбу и нещадно эксплуатируя.

Между тем пораженческой политике разного рода деминных в конце 80-х противостояли державники. И вовсе не потому, что они были противниками перестройки. Просто они прекрасно видели и понимали, как под либерал-перестроечными флагами к власти рвутся космополиты, враги не советского даже, а всего русского. Приведу слова известного писателя Анатолия Иванова (автора романов «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов», главного редактора патриотического журнала «Молодая гвардия»), сказанные им накануне 70-летнего юбилея Великого Октября на Всесоюзной конференции в Ленинграде:

«В последнее время, читая некоторые журналы и газеты, смотря телевизор, слушая радио, я невольно задумываюсь: а не воспользовались ли некоторые недобросовестные люди, а может быть, и прямее сказать — некие недоброжела-

тели нашего дела, теми изменениями, той обстановкой, которая сложилась в обществе, в каких-то своих интересах, в каких-то недобрых целях, неприемлемых для нас?..

Многие ретивые историки, публицисты, писатели, кинематографисты и т.д. трактовали всю дореволюционную историю России как сплошное мракобесие, сплошной кровавый террор и мрак, не видя в ней ничего прогрессивного. К сожалению, многие с этим почти уже смирились. Но в последнее время и вся послереволюционная история дается только в негативе. Давнее прошлое — сплошной мрак, а все 70 лет после Октября мрачны еще более, ибо все эти годы в Советском государстве царил террор, лилась кровь, царили несправедливость, неразбериха, и руководителей-то порядочных после Ленина в стране не было.

Я совсем не хочу восхвалять или оправдывать все действия бывших наших руководителей, будь то Сталин, Брежнев или кто-то иной. Но нет ли потребности все же задуматься о вышесказанном? Подумать хотя бы о том, есть ли еще в мире какая страна, где бы так очерняли, так односторонне трактовали, если хотите, так втоптывали в грязь свою историю?

Почему же мы подобное допускаем? И задумываемся ли всерьез, что же из этого получается? Раз мы свою историю (и дореволюционную, и послереволюционную) очерняем, отцов противопоставили детям, выставив перерожденцами, объяснили молодежи неприглядную сущность почти всех бывших руководителей Советской страны, виновных во всех наших беспорядках, тогда не логично ли прозвучал со страниц «Комсомольской правды» страшный вопрос некоего молодого человека: «Как мне жить дальше?» Я думаю — логично, ибо у этого молодого человека уже отняли историю его народа, уже заставили его поверить в бесперспективность социалистической системы, а значит, в бесперспективность своей дальнейшей жизни.

Если мы и впредь будем так фальсифицировать и очернять свою историю, вычеркивать из нее все героическое и патриотическое, то в дальнейшем можем услышать и не такие вопросы...»

Писатель был абсолютно прав в своих опасениях по поводу тех фактов очернительства отечественной истории, которые заполонили в те дни все либеральные СМИ. Единственное, чего не знал тогда Иванов, — что вся эта кампания была инспирирована с самого кремлевского верха (Горбачевым и Яковлевым) и умело управлялась с Запада тамошними спецслужбами. И цель у нее была вполне определенная — развал Советского Союза. И в этом развале свою большую роль сыграли и советские кинематографисты (о чем Иванов тоже, кстати, упомянул в своей речи).

Как мы помним, реформаторы из нового руководства СК сразу после V съезда взялись за радикальную либерализацию киноотрасли. Однако этот процесс у них шел со скрипом, поскольку по мере их деятельности для многих деятелей кинематографа все сильнее становилось понятно, что эта либерализация таит в себе больше негативных, чем позитивных изменений. Например, она грозила безработицей чуть ли не для половины (!) кинематографистов, о чем сам Элем Климов говорил не смущаясь. Например, в июне 1987 года на вопрос корреспондента газеты «Московские новости» о том, не предполагает ли новая модель в кинематографе избавление от ряда людей, которые подчас проработали в нем долгие годы, Климов заявил следующее:

«Да, предполагает, если, конечно, тот или иной кинематографист не поймет суть нынешних задач. Ведь возрастет соревновательность, и многие заработают в полную силу (нынешняя система, прямо скажем, позволяет не очень стараться). А кое-кому, видимо, придется сменить профессию...»

Бесспорно, что в советском кинематографе существовал человеческий «балласт», от которого нужно было освободиться. Однако происходить это должно было постепенно и в высшей степени гуманно по отношению к людям. А что выходило на деле? То, как были выброшены за борт и оболганы корифеи советского кинематографа, лучше всяких слов говорило о том, каким образом будет происходить это пресловутое освобождение от «балласта». Ведь если даже таких именитых деятелей не пожалели, то чего тогда надо было ожидать людям рангом ниже их?

К тому же понятие соревновательности в устах Климова звучало двояко. В чем оно должно было выражаться: в том, кто круче оплывает советскую власть? А если какой-то из режиссеров не захочет этого делать — его, значит, выбросят из профессии? Ведь вся политика нового руководства СК ясно указывала на то, режиссерам с какими именно воззрениями будет дана «зеленая улица» при новой модели: тем, кто обладает критическим взглядом на историю своей страны. А вся критика эпохи перестройки сводилась к одному — плеснуть побольше грязи на советскую власть. Тот же Элем Климов, к примеру, вскоре после V съезда хотел снять разоблачительный фильм о сталинизме. Эта вещь должна была стать круче «Покаяния» в десятки раз — этакое «Иди и смотри», но уже про ужасы сталинизма. Там у Климова призрак Сталина должен был бродить по Москве (!), внушая людям поистине апокалиптический ужас. Как будет вспоминать сам Э. Климов:

«Мы хотели показать, что мертвецы продолжают существовать среди нас. Чтобы смешать времена, я хотел оцветить старую хронику и попросил Теда Тернера мне помочь — он тогда был идеологом оцветивания и даже скандалил с Голливудом по поводу нарушения в этом случае авторских прав. Тед согласился, все оплатил, мы с оператором и художником привезли к нему в специальную студию кадры военной хроники, там их раскрасили на компьютере и ахнули... Хотел я использовать в фильме и метод провокации — пустить по городу Сталина, словно бы восставшего из ада...»

Узнав про этот проект, свое желание участвовать в нем изъявила американская кинокомпания «Коламбия пикчерз», а с советской стороны ее поддержал Михаил Горбачев. Все это, конечно же, было не случайно: атаки на Сталина разрушали идеологический фундамент страны, в чем были крайне заинтересованы как американцы, так и тайный антикоммунист-генсек. Однако из этой затеи так ничего и не вышло.

Тогда Климов решил замахнуться на «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, причем опять это должна была быть картина с антисоветским уклоном: в ней советская власть должна была предстать в образе сатанинского детища. Вот как описывает задумку Климова киновед Л. Аркус:

«Элем и Герман Климовы завершат сценарий «Мастера...», где Москва предстанет городом бесовского разгула от первой до последней сцены — от снятого изнутри взрыва храма Христа Спасителя до сатанинского бала на Красной площади со свитой Воланда на Мавзолее...»

Однако и этот проект братьям Климовым осуществить не удастся. Впрочем, либеральная кинематография в прогаре все равно не останется, поскольку подобной антисоветчиной в те годы баловались многие режиссеры. Причем раньше всех за это взялись документалисты, которым климовское руководство не случайно выдало карт-бланш сразу после своего воцарения в СК — ведь снять «документалку» можно было гораздо оперативнее, чем полнометражный художественный фильм. И пошли косяком критическо-публицистические фильмы вроде «Легко ли быть молодым?», «... Больше света!» и т.д.

Последний фильм, снятый Мариной Бабак и Игорем Ицковым, был типичным продуктом либерал-перестройчества с его активной пропагандой троцкистских взглядов на советскую историю. Как с восторгом пишут либерал-киноведа об этой ленте: «Фильм совсем не походит на привычные репортажи о победах на «этапах большого пути», которыми студии отчитывались к многочисленным юбилейным датам. И хотя популярная на заре перестройки формула «Больше света — больше социализма» вполне отвечала убеждениям авторов и они честно старались показать путь страны в духе последних веяний (а их либералам в основном прививали публикации в журнале «Огонек» и газете «Московские новости». — Ф.Р.), в картине столько, как впоследствии принято будет говорить, «негатива», что ее не могут принять безболезненно. Авторы впервые используют множество ранее запрещенных кинодокументов и, по сути, подвергают ревизии едва ли не все начинания «партии и правительства», вплоть до недавнего строительства БАМа... Изображения советских ритуалов гротескны, а кадры ночной демонстрации 1937 года — зловещи...»

Идея фильма была настолько выпуклой, что руководство ЦСДФ даже испугалось выносить ее на суд высшего начальства (ведь фильм-то готовился к юбилею — 70-летию Октября!). Тогда Марина Бабак взялась сама устраивать судьбу сво-

его детища. Она обратилась за помощью к главному редактору газеты «Правда» Виктору Афанасьеву. По ее словам:

«Афанасьев в это время писал доклад Горбачева к 7 ноября и, увидев картину, был поражен тем, как точно совпали формулировки, мысли нашего фильма с теми, которые должны были войти в выступление генсека. Фильм привел его в восторг, он сказал, что картину обязательно надо выпускать, но после того, как выступит Горбачев...»

Отметим, что фильм не вызвал нареканий и у идеолога консерваторов Егора Лигачева, который даже встретился с постановщиками ленты в ЦК КПСС (в документальном кино подобное случалось впервые) и пообещал им свое содействие. Так документалисты первыми из кинематографистов поддержали своих коллег по либеральному клану из творческой среды. Вскоре к этому процессу подключатся и мастера художественного кино, которые осенью 87-го в поте лица либо еще трудились над первыми либерал-перестроечными лентами, либо их уже закончили. К последним, в частности, относился секретарь СК Сергей Соловьев, который в ноябре 1987 года презентовал общественности свою новую «нетленку» — фильм «Асса».

Это было кино из разряда зрелищных, чего за Соловьевым ранее никогда не наблюдалось (он в основном прославился как мастер рефлексирующего кинематографа). А в «Ассе» присутствовал криминальный сюжет, который был одобрен элементами мелодрамы и напичкан музыкальными номерами (для чего в фильм были приглашены звезды отечественной рок-музыки тех лет: Борис Гребенщиков, Виктор Цой, Сергей Бугаев (Африка) и др.).

Вообще рок-музыканты внесли в перестройку особенную лепту — они были ее главным идеологическим отрядом, теми дрожжами, на которых вызревал молодежный протест, а «прорабы перестройки» направляли его в нужное для них русло. Рок-музыканты были весьма удобным орудием в руках реформаторов в силу сразу нескольких причин: во-первых, в силу своей безбашенности (секс, наркотики и алкоголь, как известно, ума не прибавляют), во-вторых, в силу своей откровенной прозападности. Конечно, были среди них и свои романтики (вроде Виктора Цоя, который в финале «Ассы»

вдохновенно пел свой перестроечный хит «Мы ждем перемен»), однако их благими порывами все равно управляли политические спекулянты (как говорится, благими намерениями вымощена дорога в ад). Взять ту же «Ассу».

Фильм вроде бы не о политике, однако присутствие в нем рок-музыкантов придавало ему ярко выраженный протестный шарм. И протест этот был направлен в сторону старшего поколения, а значит, и того строя, который эти старшие олицетворяли (отсюда и песни в фильме звучали соответствующие: «Мочалкин блюз», «Старик Козлодов», «Мы ждем перемен»). Поэтому, когда фильм выходил на широкий экран, перестроечные власти устроили ему не просто шикарную премьеру, а паблисити с откровенным антибрежневским подтекстом: на премьерном рок-концерте в честь фильма (в ДК Московского электролампового завода) его участники пели свои хиты на сцене, где на полу был разложен... огромный портрет Брежнева. Это «топтанье» было зафиксировано в десятках газет и журналов, а также показано по ТВ как благое дело — расставание с ненавистным прошлым. Чуть позже те же безбашенные рок-музыканты устроят другое глумление — над государственным гимном СССР, исполнив его на разные лады в ернической манере (от этого мероприятия откажется только один человек — Юрий Шевчук). Так что отечественные рок-музыканты, как и кинематографисты, изрядно постарались в деле оплевывания своей недавней истории.

Поскольку соловьевская «Асса» вышла в самом конце года, то ей суждено будет оказаться в списках прокатных хитов за следующий год. Мы же пока поведем речь о кинопрокате 1987 года.

Как мы помним, прошлый год был отмечен падением зрительской посещаемости кинотеатров, из-за чего киноотрасль недодала в госбюджет 39 миллионов рублей. Из-за этого план ежегодного выпуска фильмов было решено сократить почти на три десятка — до 130 картин. Так что больших иллюзий по поводу того, что этот сокращенный список сможет перекрыть прежние показатели доходов, у руководства Госкино не было. Так оно и вышло: кинопрокат-87 лишних денег не принес, но и провальным не стал.

Между тем его лидером стала комедия Аллы Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов», собравшая на своих сеансах 42 миллиона 900 тысяч зрителей. Это была пародия на жанр американского вестерна, где было собрано целое созвездие тогдашних кумиров советского кинематографа: Андрей Миронов, Олег Табаков, Михаил Боярский, Александра Яковлева, Николай Караченцов, Леонид Ярмольник, Лев Дуров, Спартак Мишулин, Наталья Фатеева и др. Рисковую предположить, что «кассовость» ленте по большей части придавало не это скопище звезд и даже не жанр фильма, сколько свежая трагедия, сопутствовавшая фильму. 16 августа внезапно оборвалась жизнь исполнителя главной роли Андрея Миронова (он играл владельца передвижной киношки мистера Феста), а уже 31 августа картина вышла в прокат. Естественно, миллионы людей ринулись в кинотеатры, чтобы посмотреть последнюю роль гениального актера, жизнь которого оборвалась в самом расцвете — на 47-м году.

Отметим, что тот год вообще оказался урожайным на смерти популярных актеров кино и других деятелей советского искусства. И в этих многочисленных смертях уже тогда чувствовалось нечто зловещее: как будто высшие силы забирали к себе кумиров нации, чтобы они не застали развала великой страны, которой они долгие годы беззаветно служили. В том году из жизни ушли: актер и режиссер Игорь Ильинский (14 января, на 86-м году жизни), театральный режиссер Анатолий Эфрос (14 января, на 61-м году), композитор Дмитрий Кабалевский (16 февраля, на 83-м году), актриса Верико Анджaparидзе (февраль, на 87-м году), кинорежиссер Юрий Чулюкин (7 марта, на 58-м году), актер Евгений Тетерин (19 марта, на 83-м году), актер Олег Жаков (4 мая, на 83-м году), актер Леонид Харитонов (20 июня, на 58-м году), актер Иван Миколайчук (3 августа, на 47-м году), актер Анатолий Папанов (5 августа, на 65-м году), актер Андрей Миронов (16 августа, на 47-м году), актер Виктор Чекмарев (4 сентября, на 77-м году), кинорежиссер и актер Владимир Басов (17 сентября, на 65-м году), актриса Евгения Хананова (8 ноября, на 67-м году), актер Михаил Царев (9 ноября, на 84-м году), актер Хамза Хамраев (27 ноября, на 61-м году), актер эстрады Аркадий Райкин (20 декабря, на 77-м го-

ду), актриса Янина Жеймо (29 декабря, на 79-м году), радиоведущий Николай Литвинов, бархатный голос которого знала вся детвора страны.

Однако вернемся к кинопрокату-87.

На втором месте расположилась мелодрама «Прости» Эрнеста Ясана, собравшая 37 миллионов 600 тысяч зрителей. В СМИ было много разговоров об этой картине, особенно бурно зрители реагировали на ее концовку, где главную героиню (ее играла Наталья Андрейченко) насильовали на пустыре сразу несколько молодых людей. Правда, сам процесс насилия в кадре показан не был (шло затемнение), поскольку перестройка еще не развязала руки режиссерам (первой «ласточкой» такого рода сцен станет финал знаменитого перестроечного фильма «Меня зовут Арлекино», о котором речь еще пойдет впереди).

Кстати, не стоит думать, что советский кинематограф всегда по-ханжески избегал подобных эпизодов: в некоторых фильмах они присутствовали, правда, в целомудренном виде — то есть без подробностей. Так было, например, в первой части фильма 1975 года «Блокада» (фашист на чердаке насильовал русскую девушку), в «Судьбе» (1978) (фашисты насильовали русскую девушку в сарае) и т.д. Иногда эта тема проникала на советские экраны посредством зарубежных картин: к примеру, в румынском фильме «Капкан» (1975) бандиты насильовали невесту прямо на свадьбе в ее опочивальне, а потом убивали вместе с женихом.

И вновь вернемся к фильмам кинопроката-87.

На третьем месте значилась молодежная комедия «Курьер» Карена Шахназарова — она собрала 34 миллиона 400 тысяч зрителей. Следом шла еще одна молодежная комедия — «Акселератка» корифея комедийного жанра Алексея Коренева (автора «Большой перемены»), собравшая в кинотеатрах 30 миллионов человек.

Среди других фаворитов того кинопроката значились следующие ленты: киноповесть о подростках «Прощай, шпана замоскворецкая» Александра Панкратова (19 миллионов 800 тысяч); детектив «Выкуп» Александра Гордона (19 миллионов 300 тысяч); социальная драма «Плюмбум, или Опасная игра» Вадима Абдрашитова (17 миллионов 600

тысяч); молодежная драма «Взломщик» Валерия Огородникова (17 миллионов 300 тысяч); политико-приключенческий фильм «Крик дельфина» Алексея Салтыкова (16 миллионов 500 тысяч); «Новые сказки Шахерезады» Тахира Сабирова (16 миллионов 200 тысяч); политико-приключенческий фильм «Конец операции «Резидент» Вениамина Дормана (16 миллионов); комедия «Кин-дза-дза» Георгия Данелии (15 миллионов 700 тысяч); музыкальный фильм «Как стать звездой» Виталия Аксенова (15 миллионов 700 тысяч); политико-приключенческий фильм «Охота на дракона» Латифа Файзиева (15 миллионов 200 тысяч); политическая притча «Покаяние» Тенгиза Абуладзе (13 миллионов 600 тысяч); драма «Завтра была война» Юрия Кары (13 миллионов 500 тысяч).

Из всех перечисленных фильмов больше всего советские СМИ писали о «Плюмбуме...» — социальной драме о юноше по прозвищу Плюмбум (его играл А. Андросов), в котором авторы разглядели черты той поросли циничных и практичных молодых людей, которые выросли в тиши брежневского «застоя». Именно этим фильм так пришелся по душе либеральной интеллигенции, которая узрела в нем одни сплошные достоинства. Например, Алла Гербер на страницах журнала «Советский экран» так описывала свои впечатления от картины:

«Плюмбум не просто мальчик-с-пальчик, не дитя научной фантазии, зарожденное в лаборатории технической мыслью. Нет, над ним старалось, корпело, потело время. Он результат длительного и не управляемого разумом эксперимента, который никто сознательно вроде бы не ставил и на такой «успех» не рассчитывал. Плюмбум зачат в утробе социальных потрясений, в тишине безвременья, в крови классовых битв и всенародных праздников. Он слоеный пирог, из которого невозможно выделить ингредиенты. Авторы не ставят задачи психологического вскрытия характера, ибо Плюмбум не характер, а явление.

В фильме нет художественных ретроспекций, документальной хроники прошлого, наглядного вскрытия корней. Не покидая города, где живут герой и жертвы его неистового правдолюбия, авторы затягивают нас не в ширь, а в глубь явления. Среда, в которой существует Плюмбум, повторяю,

как бы самая реальная, лишенная изобразительных ухищрений (оператор Георгий Рерберг). Но это и есть смысловой образ фильма. Перед нами город парадных фасадов и убогих задворков. Мощных скульптурных фигур и хромоногих детских площадок. Белых колонн храмов культуры, где кружатся в дворцовом вальсе заgrimированные, зятянутые во фраки и бальные платья механические куклы, отторгнутые от своего естества... Дворцов и грязной котельной, где ютятся странные люди, с лицами, над которыми постарались не гримеры, а житейские горести. Город, который разделил людей по «высоткам» и «хрущевкам», по забегаловкам и дорогим ресторанам... В чреве этого города зародился Плюмбум (может, пятнадцать лет назад, может, сорок). Города-стереотипа, как мебель в доме родителей Руслана (таким было настоящее имя Плюмбума. — Ф.Р.), дежурные улыбки бравых парней на экране телевизора и даже песня Булата Окуджавы, которую семья Чутко поет с той же старательностью и заимобразной причастностью, как катается на типичном, положенном для полезного отдыха катке, и, следуя очередному эталону образцовой жизни, милая, в очках, мама не озорно, не иронично, не веселясь и посмеиваясь над собой, а вполне серьезно и опять же старательно, выполняет азы фигурного танца, как столь же очарованно-серьезно смотрит на нее в эти минуты муж. И это не разыгранная пошлость, а пошлость внутри них, которую они не замечают и давно принимают за подлинность...

Мы сами уничтожили живую душу подростка Рустика...»

Несколько иными глазами увидел фильм другой участник дискуссии, устроенной на страницах «Советского экрана», — Сергей Шумаков. Вот лишь некоторые отрывки из его рецензии на фильм:

«Двоемыслие родителей оборачивается сплошной имитацией жизни. Стремление сына любимыми средствами воссоединить слово и дело превращает эту жизнь в опасную игру. И так плохо, и этак плохо. Где же выход? Авторы не знают. И это неудивительно — они оказались перед лицом одного из фундаментальных вопросов истории, культуры, общественной жизни. Над его разрешением бились выдающиеся умы. В качестве примера можно было бы вспомнить Ф.М.

Достоевского, поведавшего нам трагическую историю взаимоотношений сына и отца Верховенских. Но, для того чтобы сразу все поставить на свои места, замечу, что Достоевский никогда не пытался представить этот вопрос в форме этакое парадокса, а, напротив, отчаянно доказывал, что решается он в самой жизни не умом, а сердцем. Предназначение же искусства в этой ситуации состоит в том, чтобы выработать нравственный ориентир, определить высокую Цель, защитить Идеал.

Авторы фильма «Плюмбум, или Опасная игра» вытолкнули нас в сферу умозрительных построений и бросили там. Мы, так сказать, «вскрыли», «поставили», «заострили», а решать уже вам. Но решать мы не можем, потому что в картине отсутствует образ человеческой души. Нам некому сострадать, а значит, не на что обратить наше нравственное чувство. Холодный, сторонний взгляд, в котором нет ни капли сочувствия, вытравливает в картине все живое. А если оно прорывается, как это случилось, скажем, в сцене проводов Марии, то авторы безжалостно его уничтожают.

И в итоге они оказываются пленниками собственного же замысла. Руслан Чутко беззастенчиво манипулирует людьми. Это безнравственно. Но, доказывая нам это, создатели фильма сами не заметили, как принялись манипулировать героем и, в сущности, оказались в ситуации Плюмбума.

Я еще могу найти объяснения тому, зачем сценаристу понадобилось жертвовать в финале жизнью девочки. Но когда вижу, как нарочито замедленно авторы изображают ее падение с крыши, кроме чувства возмущения, уже ничего не испытываю. И, что бы мне уже ни объясняли, какими бы парадоксальными вопросами ни искушали, я останусь при своем. В том, как оператор пытается заглянуть в расширенные от предсмертного ужаса глаза девочки, в самом изображении полета, в стремлении его эстетизировать есть что-то глубоко безнравственное.

Вот это действительно опасная игра. Ибо в ней теряет соотношение средств и цели уже не герой, а само искусство».

Отметим, что уже в кинопрокате-87 была заметна тенденция к преобладанию фильмов жестких, некоторые из которых даже были без привычного для советского искусств-

ва хеппи-энда. В № 20 того же журнала «Советский экран» было опубликовано письмо некой читательницы А. Стокласка из Москвы, где та недоумевала: «Наши экраны в последнее время буквально оккупированы не героями, а антигероями — такими великовозрастными заблудшими ягнятами. Сценаристы и режиссеры почему-то полагают, будто зрителям полезнее учиться на ошибках персонажей, а не на лучших примерах. Трудно с этим согласиться».

Самое странное, но именно «Советский экран» прилагал максимум усилий, чтобы популяризировать «чернуху» (или «срач», как выражался прежний глава журнала Даль Орлов) и гнобить фильмы, где присутствовал социальный оптимизм. Например, стоило молодым авторам Елене Михайловой (режиссер) и Серафиме Шелест (сценарист) замахнуться на продолжение давнего, 1942 года, кинохита «Парень из нашего города» под названием «Верую в любовь» с теми же, но уже постаревшими героями (Николаем Крючковым и Лидией Смирновой), как в «Советском экране» тут же появилась зубодробительная рецензия критика Л. Польской на этот фильм. Вот лишь небольшой отрывок из этой статьи:

«Казалось бы, зачем сейчас ворошить прошлое? Уже давным-давно «Кубанские казаки» превратились в «имя нарицательное» для целой эпохи (это правда: в годы горбачевской перестройки на этот кинохит Ивана Пырьева 1950 года либеральная кинокритика вылила в СМИ тонны грязи. — Ф.Р.). А между тем муляжи, постукивая картонными боками, нет-нет да и выкатываются еще на экран. Только сделаны они искуснее, чем когда-то. Иногда и распознать их сразу трудно, потому что не пороят бутафорских мы имеем в виду, а бутафорские чувства, бутафорское поведение, которое делает фильм произведением, существующим не в жизни, а рядом с нею...

Дружно, одна за другой, завязываются все ниточки сюжета фильма «Верую в любовь». Как старательно сценарист и режиссер обстругивают сюжет, полируют героев — не дай бог соринка останется! Генерал-майор Сергей Луконин, тот самый, давно всем знакомый «парень из нашего города», подводит баланс своей жизни, которая, судя по всему, была сплошным восхождением к вершинам. Без срывов, без тре-

вог. Дети эталонные, никаких изъянов. Берите пример с такой семьей! Никто здесь не делает ошибок, не кривит душой, все поступают по высшей мерке нравственности и справедливости. Все со всеми дружат. И за это жизнь — таков «урок» фильма — воздаст сполна роскошными дачами, красивыми женами и преданными детьми. И удачной карьерой.

Снова витает призрак «Кубанских казаков». Фильм сделан в 1986 году, но соотношение, вернее, дистанция, между реальностью и ее отображением все то же. Каждое время создает кино по своему подобию, по своим требованиям. Не могу понять, чем уж так привлекает С. Шелест и Е. Михайлову эстетика «картонной» киноэпохи (так либералы окрестили кинематограф сталинской эпохи, создав, в свою очередь, свой кинематограф — «чернушный». — Ф.Р.), где преваляло два состояния — умиления и фанфарной торжественности (в «чернушном» кинематографе состояний было не больше: там в основном преваляло злоба на весь мир и любование смертью. — Ф.Р.). Сам Константин Симонов, создатель «Парня из нашего города», если бы пришла ему идея дописать биографию Сергея Луконина, наверняка увидел бы в ней не только восхождение к генеральским погонам. Зачем же сегодня создавать «потемкинские деревни», как бы осененные именем Константина Симонова? Что, интересно мне, чувствует режиссер, когда покидает съемочный павильон и выходит на городскую улицу? Или читает газеты? Неужели и теперь надо лукавить, врать, изворачиваться, выстраивая «вторую реальность»? Время другое, так и жить надо сообразно ему.

Квадратные же километры паркета, настеленные в декорациях, — это мелочь, с которой начинается большая ложь...»

Как мы знаем, либералы от кино в перестройку вместо километров паркета залили съемочные площадки тоннами дерьма и литрами спермы, считая, что несут людям правду, а вместе с ней приближают и светлое будущее.

Однако вернемся к итогам кинопроката-87.

Как видим, там еще присутствуют фильмы на политические темы, разоблачающие американский империализм и происки западных спецслужб (подобие объясняется просто:

эти ленты были запущены в производство задолго до революционного V съезда). В «Конце операции «Резидент», который являлся заключительной, четвертой серией эпопеи про бывшего западногерманского, а ныне советского разведчика Михаила Тульева-Зарокова, речь шла о тайных операциях БНД и ЦРУ в СССР, в «Охоте на дракона» — о действиях ЦРУ по дестабилизации ситуации в Латинской Америке, в «Крике дельфина» — об угрозе ядерной войны со стороны Запада. Впрочем, в последнем фильме режиссера-державника Алексея Салтыкова сюжет нес в себе и некие аллюзии, связанные с тем, что происходило тогда в СССР. Рассказ о том, как на некоем западном военном корабле с баллистическими ракетами внезапно распространяется странная болезнь, поражающая всех членов экипажа и делающая их неуправляемыми, был странным образом похож на то, что творила с кораблем под названием «СССР» горбачевская перестройка.

Вообще морские суда в виде объектов, где разворачиваются действия фильмов с аллегорическими сюжетами, часто присутствовали в кинематографе различных стран — взять тот же «И корабль плывет» Федерико Феллини. У нас такими фильмами, снятыми в годы перестройки (кроме «Крика дельфина»), станут еще два: «Семь криков в океане» (1986) Владимира Басова и «Армавир» (1991) Владимира Абдрашитова.

В первой ленте исследовалась мимикрия либеральной советской интеллигенции, которая всегда готова была метаться от одного господина к другому. Речь в фильме шла о том, как некие обладатели кают «люкс» пассажирского корабля, находящегося в открытом море, надеялись приятно провести рождественскую ночь. Однако вынуждены были узнать от капитана о том, что началась война — и их корабль по стечению обстоятельств должен отвлечь на себя подводные лодки врага. Вот тут гнилое нутро большинства обитателей кают «люкс» и повывезало наружу...

В фильме Абдрашитова в центре сюжета была гибель пассажирского теплохода, который, по мысли авторов, был олицетворением... СССР. По словам сценариста А. Миндадзе: «Все мы очень долго плыли на корабле, потом появилась пробоина, и корабль пошел ко дну. Многие погибли, но

большая часть осталась в живых, что, однако, еще не означает благополучный исход...»

Но вернемся к политическим фильмам кинопроката-87.

По сути, это были последние весомые залпы по врагу, которые были заряжены в советские киношные «пушки» до V съезда. Помешать этим «выстрелам» либералы уже не могли, однако они сделали все возможное, чтобы эти «выстрелы» ушли в «молоко». В итоге в прессе все перечисленные фильмы были подвергнуты дружному осмеянию, причем публичная порка выглядела унижительной. Например, фильм «Конец операции «Резидент» в журнале «Советский экран» на целой полосе критиковал... студент ВГИКа (намек был более чем прозрачен: дескать, даже молодежь смеется над подобным кино). Отметим также, что постановщик тетралогии о «Резиденте» режиссер Вениамин Дорман скончается вскоре после выхода фильма на широкий экран — в январе 1988 года, не дожив чуть меньше месяца до своего 61-летия.

МАСОНЫ

Тот год (1988) начался с очередной атаки на фильм «Лермонтов». В № 1 журнала «Советский экран» была опубликована большая (на полторы полосы) статья Валерия Кичина под названием «История с заговорами». Эта публикация была знаменательна тем, что помимо стандартного набора обвинений по адресу создателей фильма, уже достаточно озвученных за минувшие полтора года во многих либеральных СМИ, автор в ней заступался за... масонов. И было это отнюдь не случайно.

Дело в том, что в той полемике между либералами и державниками, которая вот уже год бушевала в советских СМИ, со стороны последних все чаще звучали обвинения по адресу первых, что те действуют (кто-то осознанно, а кого-то использовали втемную) по наущению масонов, управляемых мировой закулисой. Та же самая тема, как мы помним, явственно звучала и в фильме «Лермонтов» (только там речь шла о XIX веке). Поэтому в своем коллективном письме в газету «Неделя», которая стояла в авангарде атак на «Лермонтова», группа лиц, назвавших себя русскими патриотами, писала следующее:

«Фильм Бурляева неприкрыто — и это впервые в советском кинематографе — направлен против русофобского масонства, козни которого отняли у нас самых выдающихся представителей русской культуры и мысли...»

Именно подобные взгляды и пытался развенчать в своей статье В. Кичин. Однако делал он это явно неумело, откровенно подтасовывая факты и уводя читателя в сторону от сути проблемы. Например, он заявлял следующее: «Любой грамотный школьник знает, что в XIX веке русское масонство противостояло реакции, было одержимо идеей нравственного совершенствования и просвещения, стремилось объединить людей на основах добра и свободы. Масо-

ном был Пьер Безухов. В той же газете «Народный учитель» профессор Ю. Чумаков и кандидат филологических наук Н. Меднис пытаются напомнить своим студентам, что возлагать на масонов вину за гибель Пушкина и Лермонтова исторически абсурдно, «ибо ближайшие друзья и родственники Пушкина, его искренние ценители, люди, много сделавшие добра для поэта, принадлежали к русскому масонству».

Все перечисленное автором — правда. Но суть дела была в том, что фильм «Лермонтов» обвинял не **русское** масонство, а **жидомасонство**, что совершенно разные вещи (вот и в коллективном письме в «Неделю» речь шла именно о «руссофобском масонстве»). Геккерен, Дантес и Мартынов принадлежали именно к жидомасонству и не имели никакого отношения ни к Пьеру Безухову, ни к П. Вяземскому, ни к Н. Тургеневу и другим людям, которых перечислял в своей статье Кичин. Последнему, судя по всему, важно было обелить сам термин «масонство», который в перестроечные годы начал приобретать в обществе ругательный оттенок, вот он и старался смешать все в одну кучу. Для чего и в заголовок своей статьи не случайно включил слово «заговоры», намекая тем самым на несерьезность обвинений со стороны своих оппонентов (дескать, только наивные люди могут верить во всякого рода вселенские заговоры). Однако столь ли наивными были державники, когда видели за горбачевской перестройкой направляющую руку жидомасонов?

Сегодня, спустя 20 лет после тех событий, можно с уверенностью сказать, что наивными оказались как раз те люди, которые в подобный заговор не верили. И, наоборот, ближе к истине оказались их оппоненты. Как, например, заместитель начальника Отдела разведывательной информации КГБ СССР А. П. Замойский, который, находясь в 1985 году в Лондоне, убеждал сотрудников КГБ, работавших в советском посольстве, что масонство, чьи обряды имеют явно еврейское происхождение, было частью большого сионистского заговора. Но его слова коллеги сочли за несерьезные. Не прислушались к ним и в Москве: то ли по той же причине, а то и наоборот — дабы не мешать ставленнику Запада Михаилу Горбачеву прийти к власти и затеять ту перестройку, которая была выгодна мировой закулисе.

Отметим, что именно тогда, в начале 88-го, на главной киностудии страны «Мосфильме» кинорежиссер Карен Шахназаров в содружестве со сценаристом Александром Бородинским затеяли съемки фильма «Город Зеро», который впоследствии многие назовут «масонским». О том, что это было за кино, рассказывает С. Кара-Мурза:

«Этот фильм полезно бы посмотреть всем, кто стремится понять, какой технологией разрушается общество. Фильм сделан в жанре «масонского искусства». Это не значит, что режиссер — обязательно масон. Это жанр, в котором философская или политическая идея передается в художественных образах в виде шифровки, доступной немногим, но влияющей на подсознание зрителя. Шифром служат аллегории, иногда красивые и легкие, иногда тяжелые и страшные...

Работа над фильмом началась в 1987 году, а когда возник замысел, неизвестно. Неизвестно также, помогал ли советом папа режиссера, ближайший помощник Горбачева. Когда фильм вышел на экран, он воспринимался просто как хороший фильм абсурда. Странно, что даже через пять лет, когда все уже могло стать ясно, один из ведущих актеров фильма, с которым я смог побеседовать, так и считал его фильмом абсурда. Во всяком случае, во время съемок, по его словам, никто из его коллег скрытых смыслов не заметил.

На деле в фильме сжато и талантливо изложена программа перестройки. В нем показано, как можно за два дня довести нормального и разумного советского человека до состояния, когда он полностью перестает понимать происходящее, теряет способность отличать реальность от продуктов воображения, в нем парализована воля к сопротивлению и даже к спасению. И все это без насилия, лишь воздействуя на его сознание и чувства.

Вся перестройка Горбачева и была такой программой, и когда советских людей довели до такого состояния, как героя фильма, можно было безопасно сделать абсолютно все: расчленив СССР, ликвидировать советскую власть и все социальные права граждан, отнять собственность и даже личные сбережения. Всякой способности к борьбе они были лишены.

Как художественное произведение фильм сделан блестяще, вдохновенно. Плотность смыслов достигнута невероят-

ная. Актеры играют безупречно. И силы были собраны мощные (Л. Филатов и Е. Евстигнеев, В. Меньшов и А. Джигарханян, О. Басилашвили и другие). Примечательно, что явно незаурядный фильм никогда как следует не рекламировался. Он как будто был сделан для узкого круга.

Сейчас, после опыта десяти лет, соответствие хода реальных событий с программой, зашифрованной в фильме, очевидно. В 1996 году при Комитете по безопасности Госдумы полгода работал семинар, посвященный технологии разрушения «культурного ядра» общества. Это был редкий тип собраний, где встречались и находили общий язык, хоть и не без трений, специалисты и от демократов, и от оппозиции. Одно из последних заседаний семинара как раз и было посвящено разбору фильма «Город Зеро» (все участники специально его посмотрели). Все сошлись на том, что фильм весьма точно предвосхищает процесс разрушения «культурного ядра» советского общества. Мнения разделились по второстепенному вопросу: предписывает ли фильм программу разрушителям (то есть служит ли он им методикой) или он предупреждает об опасности? Точно ответить на этот вопрос невозможно, да и вряд ли сейчас необходимо. Важно использовать фильм как урок. Ведь многие части программы начинаются по второму, а то и по третьему кругу.

В кратком разделе затрону лишь главные удары по сознанию «совка», показанные в фильме. Первый удар — помещение человека в ситуацию невозможного, запрещенного всеми культурными нормами абсурда, при том что окружающие люди воспринимают его как нечто вполне нормальное... Создание ситуаций абсурда в связи с самыми обыденными нормами очень широко использовалось в перестройке. Помните, в солидных театрах в пьесы стали включать постельные сцены, в печати узаконили мат, а «Московский комсомолец» стал расписывать прелести «орального секса». Газета ЦК ВЛКСМ! Потом усложнили. Вот Сахаров на съезде депутатов вдруг заявил, что в Афганистане командование Советской армии при малейшей опасности окружения приказывало уничтожать собственные войска с воздуха. Обвинение дикое, у некоторых женщин-депутатов вызвало шок до слез. Какой-то депутат-афганец стал протестовать, а Са-

харов ему ответил: «Докажите, что я не прав». Опять абсурд: он, рыцарь правового государства, как бы не знает, что бремя доказательства возлагается на обвиняющую сторону. И при этом сидит спокойно Горбачев, улыбается весь президент, молчит генерал Громов. Секретарша голая, как в «Городе Зеро», а все считают, что так и надо!..

Конечно, сила фильма в том, что он показал воздействие абсурда на сознание и подсознание наглядно, в чистом виде, как в научном эксперименте. А уж прикладные разработки делало множество практиков.

Но это — лишь артподготовка. После нее идет наступление широким фронтом, и главное оружие — разрушение исторической памяти. Здесь самый длинный эпизод фильма — экскурсия Варакина в краеведческий музей с пояснениями зрителя (Е. Евстигнеев)...

Всякая история мифологизирована, но человек может опираться на нее, если она связана единой «цепью времен». Чтобы разрушить сознание человека (или народа), самое главное — рассыпать историю, ввести в нее абсурдные, ни с чем не сообразные эпизоды, как вирусы в компьютерную программу...

Зритель выбирает экспонаты очень точно — как будто указывает эпизоды, которые должны стать в идеологической вакханалии перестройки забойными темами. Вот эти темы: спор о выборе религии у Владимира; Смута и Лжедмитрий; Сталин в 1904 году; Азеф и революционный террор; расстрел царской семьи (кстати, следующий фильм К. Шахназарова будет посвящен именно этой теме — «Царубийца». — *Ф.Р.*); Гражданская война и сталинские репрессии; Отечественная война — через упоминание об американской помощи и нелепый миф о подвиге нашего летчика; тупость официальной идеологии и диссидентство. Все это подано поразительно емко и точно, с замечательной игрой Евстигнеева. Он как будто урок давал ведущим нашего перестроечного телевидения: говоря о чьей-то гибели, он начинал странно смеяться...

В фильме изложена и кадровая установка. Дирижером (явным) идейной революции в городе Зеро и хранителем ее смыслов оказывается пошлый и подловатый председатель

писательской организации. Авторы не перегибают палку, их писатель Чугунов хотя и идет всю жизнь от одного предательства и покаяния к другому, все же не сделан такой фигурой гротеска, как, скажем, реальный Евтушенко. Важна суть.

Торжество перестройки показано в виде учреждения «Клуб рок-н-ролла им. Николаева» (того следователя ОБХСС, что танцевал рок 30 лет назад, после чего был уволен из МВД и стал поваром, которого то ли убили, то ли он застрелился накануне). Теперь рок-н-ролл танцует вся верхушка города, вплоть до престарелого полковника КГБ и следователя. Прекрасно показано, что все это — программа, которая кропотливо выполняется уже 30 лет, что в ней есть посвященные, а есть и наивные, не знающие ее смысла участники. И все это — лишь часть, пусковой механизм большой программы. Не с приватизации завода начинают демонтаж государства, а с рок-н-ролла и краеведческого музея.

Блестяще, на мой взгляд, изложена в фильме идейная программа будущей оппозиции — патриотов-державников. Сжато и точно. Она вложена в уста прокурора города. Он человек с комплексами («всю жизнь мечтал совершить преступление»), чувствительный патриот, не желает пить пиво «за прогресс» и поет купеческие романсы под гитару. В номенклатурной шайке он занимает невысокое положение, им помыкают. Главное, он бессилён — даже застрелиться не может, у его пистолета вынут боек. Максимум, что он может сделать для советского человека (Варакина), которого он обязан защищать, это шепнуть ему: «Бегите».

Это он шепчет в момент конца, когда вся шайка из начальников, теневиков, писателя, девиц легкого поведения набрасывается на «дерево российской государственности», ветки которого олицетворяют власть, начинают это дерево крушить и расхватывают ветки.

А куда бежать? Через лес, болота, до безлюдного озера. Прыгает Варакин в какую-то дырявую лодку без весел и отталкивается от берега. Нет ему спасения.

Мы обязаны изучать и методики наших губителей-манипуляторов, и тайные знаки-предупреждения из их среды. К какой категории относится фильм «Город Зеро» и

ему подобные, нам неизвестно, но мы должны их внимательно смотреть».

Уже в наши дни, в апреле 2006 года, давая интервью «Литературной газете», режиссер фильма Карен Шахназаров так объяснил мысли, которые владели им во время работы над «Городом Зеро»:

«В этой картине, конечно, есть ощущение катастрофы, которая приближается. И оно возникло из реальной жизни, которая в тот момент окружала нас. Я помню, что у меня было чувство, что катастрофа неизбежна. И думаю, не только у меня. Но нельзя сказать, что это был спланированный фильм, что мы что-то наперед знали. Конечно, никакого плана у нас быть не могло. И вообще, когда разрушается такая гигантская империя, меньше всего нужно думать, что это делается по плану или злему умыслу... У художника не может быть таких замыслов, другое дело — то, что мы могли чувствовать и передать эти ощущения. Но есть и другая часть людей, которых ничего не волнует, которые ничего не ощущают, и об этом тоже, кстати, никогда не следует забывать. Значит, наша интуиция оказалась более развитой. Кстати, моему отцу картина «Город Зеро» нравилась, и Горбачев ее очень любил. Это одна из любимых его картин...» Отметим, что именно в начале 1988 года отец режиссера Георгий Шахназаров был назначен помощником Горбачева.

АТАКА НА СИМВОЛЫ

7 января 1988 года председатель Госкино СССР Александр Камшалов принял у себя Сергея Бондарчука. Несмотря на непрекращающиеся атаки на него либерал-реформаторов из обновленного СК и критику в печати его последнего фильма «Борис Годунов», мэтр по-прежнему полон сил и не собирается складывать оружие. Он буквально до краев переполнен новыми планами и хочет снимать сразу несколько концептуальных вещей, которые, он знает, уже вызывают у господ либералов зубовой скрежет. Во-первых, это экранизация «Тараса Бульбы» Н. Гоголя с ее явным антипольским и антиеврейским духом. Во-вторых, экранизация «Тихого Дона» М. Шолохова, задуманная им как очередная попытка заставить заткнуться либералов, вновь поднимавших «волну» в СМИ по поводу мнимого плагиаторства великого классика советской литературы.

Кроме этого, Бондарчук делится своими планами по поводу возможной постановки советско-югославской эпопеи «Битва за Косово», должной стать гимном дружбы двух славянских народов — русского и сербского. И, наконец, Бондарчук обсуждает с главой Госкино рисунок своей очередной кинороли — генералиссимуса Сталина в фильме Юрия Озерова «Сталинград».

Как мы помним, это не первая попытка Бондарчука сыграть Сталина. Еще в 1984 году он собирался предстать в образе вождя в ленте Евгения Матвеева «Победа» и даже сделал кинопробу. Но затем передумал, посчитав, что роль ему не дается. Теперь он вновь решил испытать судьбу на этом поприще. И дело здесь было не только в личных симпатиях (как мы помним, Сталин был пленен игрой Бондарчука в роли Тараса Шевченко и наградил его званием народного артиста СССР в 31 год, что было уникальным явлением для советского кино и искусства вообще), а в принципиаль-

ной позиции Бондарчука: чем больше поносили генералиссимуса в либеральных СМИ (а те в этом деле буквально с цепи сорвались), тем сильнее мэтру хотелось его защитить (здесь все было как в случае с Шолоховым). Увы, но роль вождя Бондарчук так и не сыграет — дорогу ему перебежит киношный Остап Бендер Арчил Гомиашвили.

Симптоматично, что в эти же самые дни другой мэтр советского кинематографа — Эльдар Рязанов задумал снимать совсем иное кино. Его покорила книга Владимира Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» — вещь, без всякого сомнения, антисоветская, зло высмеивающая советский строй времен сталинского правления (если конкретно, то речь в книге шла о событиях кануна и начала Великой Отечественной войны). Однако Рязанова последнее обстоятельство нисколько не смущало, а даже более того — вдохновляло, поскольку он давно уже стоял на той же идейной платформе, что и Войнович. Правда, последний ею всячески бравировал, за что и был изгнан из СССР в конце 70-х, а Рязанов действовал тихой сапой, маскируя свою ненависть к режиму под сатиру. Но поскольку в конце 80-х маскировка подобных взглядов стала уже делом лишним, Рязанов и перестал что-либо скрывать. Тем более что события в перестройке тогда развивались таким образом, что не за горами была массовая реабилитация не только жертв сталинизма, но и всех других жертв советской власти, включая и ярых антисоветчиков вроде того же Войновича.

Забегая вперед, отмечу, что из рязановской затеи так ничего и не выйдет: выяснится, что права на экранизацию своего произведения писатель некогда продал другим людям, поэтому именно они и снимут фильм о Чонкине, а Рязанов «пролетит». Он потом даже целую главу своих мемуаров посвятит этой истории.

Тем временем продолжается активное наведение советско-американских мостов. На этом фоне весьма симптоматичным было награждение режиссера Андрея Михалкова-Кончаловского званием народного артиста РСФСР, хотя совсем недавно этот человек числился по разряду невозвращенцев.

Как мы помним, Кончаловский первые 20 лет своей творческой карьеры отдал советскому кинематографу. Снял

шесть фильмов, из которых пять были встречены властью хорошо («Первый учитель», «Романс о влюбленных», «Сибириада», «Дворянское гнездо», «Дядя Ваня») и один крайне плохо («История Аси Клячиной...») — картина легла на «полку». Несмотря на этот весьма внушительный баланс — 5:1, который позволял режиссеру и дальше весьма неплохо существовать в советском кинематографе, Кончаловский в 1980 году принимает решение уехать в США — покорять Голливуд.

Покорение далось режиссеру тяжело. Около трех лет он, что называется, «сшибал пятаки» — то есть бедствовал. Среди голливудских деятелей не находилось ни одного человека, кто захотел бы дать ему хоть какую-нибудь завалющую работу. А многие даже считали его тайным агентом КГБ. Сегодня режиссер вспоминает об этом со смехом, однако, судя по всему, голливудцы не были далеки от истины. Кончаловский и в самом деле мог представлять интерес для КГБ (для его прозападной группировки), но не как штатный агент, а как агент влияния. Иначе трудно объяснить, что, когда он покинул родину, ни одно влиятельное лицо в СССР не осмелилось причислить его к стану предателей, как это, к примеру, было с Юрием Любимовым, Андреем Тарковским и рядом других невозвращенцев. Создавалось такое впечатление, что репутации Кончаловского на родине кто-то тщательно оберегает.

Тем временем в 1983 году, когда противостояние между СССР и США достигло своего апогея, Кончаловский внезапно получает долгожданную работу в Голливуде. Владельцы кинокомпании «Кэннон» доверяют ему снять фильм «Любовники Марии» по рассказу А. Платонова. Почему так случилось? Сам Кончаловский уверен, что все вышло случайно. Однако есть и другие мнения на этот счет. Например, согласно одной из версий, толчком к этому стало невозвращение в СССР другого известного Андрея — Тарковского, которое заставило Голливуд обратить внимание и на Кончаловского, дабы доказать миру, что советские деятели искусства, сбежавшие на Запад, не отрезанные ломти.

К 1988 году за Кончаловским значились уже четыре фильма, которые практически не имели никакого отношения к тому искусству, выразителем которого совсем недавно

режиссер был у себя на родине. Причем это началось с первой же его картины «Любовники Марии», где один из эпизодов шокировал даже много повидавшую американскую публику: в нем в рот главного героя забиралась... крыса, но он ее вытягивал за хвост и колошматил об стену до тех пор, пока тушка не превращалась в кровавое месиво. После этого он снял еще три типично голливудских фильма, причем один из них — «Поезд-беглец» — в 1986 году номинировался на «Оскара» в актерской номинации.

В итоге, став в Голливуде единственным успешным советским режиссером, Кончаловский превратился для советских либералов в весьма важную фигуру, по сути став тем, кем с самого начала и хотели его видеть чекисты-западники с Лубянки — агентом влияния, своеобразным мостиком между Востоком и Западом. Поэтому, когда руководители двух супердержав начали новый раунд сближения (в декабре 1987 года Горбачев приехал с официальным визитом в США, чтобы продолжить процесс односторонних уступок — по договору от того года СССР обязался уничтожить в два раза больше ракет — 1752 против 859 — и боеголовок к ним, чем США), Кончаловскому решено было дать звание народного. Видимо, это был своеобразный сигнал от советского берега американскому, что почва для идеологического внедрения готова.

Внедрение началось 19 февраля 1988 года, когда в Москве и Ленинграде одновременно открылась Неделя американского кино. Киноведа О. Ковалов в «Новейшей истории отечественного кино», умиляясь приезду американцев, пишет:

«Все копии фильмов предоставлены СССР бесплатно: советская сторона (мероприятие проводится по инициативе Госкино СССР, СК СССР и общественной организации США «Дипломатия средствами кино и театра») (отметим, что, как и все подобные американские организации, эта тоже находилась под колпаком ЦРУ и ФБР. — Ф.Р.) заявила, что оплатить расходы по аренде фильмов не в состоянии. Американцам с огромным трудом удалось уговорить своих прокатчиков внести посильный вклад в дело укрепления дружбы и взаимопонимания между народами. Уговорили...»

Ну мы-то теперь знаем, к чему привела эта дружба. Ее последствия для нас оказались такими же, как и 100 лет назад для североамериканских индейцев, которых ушлые янки купили с потрохами за бижутерию и виски. Нас они купили не дороже — за копеечные фильмы и жвачку. Однако господин Ковалова это почему-то радуется, как того людоеда из племени мумба-юмба, которому белые люди вручили консервную банку. Ну что ж, господин киновед, повесьте эту банку себе на шею и считайте ее дубликатом медали «За поражение в «холодной войне».

Американская делегация, приехавшая на Неделю, была внушительной — около 40 человек. Они привезли с собой более трех десятков фильмов, среди которых были ленты разных жанров: «Волшебник из страны Оз» (1939), «Саундер» (1972), «Шампунь» (1974), «Контакты третьей степени» (1977), «Возвращение домой» (1978), «Империя наносит ответный удар» (1980), «Загадай мне загадку» (1980), «Большое кукольное путешествие» (1981), «Поля смерти» (1984), «После работы» (1985), «Сигнал», «Ничей ребенок», «Цветок пустыни» (все — 1986) и др.

Половину из этих фильмов советские власти разрешили демонстрировать на закрытых показах, то есть для избранной публики — в ЦДК и Доме актера. Остальные стали достоянием широкой публики. Причем американцы сумели настоять, чтобы показ фильмов начался не после, а аккурат накануне 23 февраля, когда в СССР отмечался День Советской армии. Это был символический жест, показывающий, что американская экспансия на советскую территорию началась в святой для миллионов советских людей день. Не случайно именно тогда эта дата была атакована и либералами: как и 20 лет назад, в том же журнале «Новый мир» была опубликована статья В. Кардина, которая ставила под сомнение правомерность праздника именно в этот день (в статье утверждалось, что 23 февраля 1918 года Красная Армия терпела поражения, а не побеждала).

В том же феврале на экраны страны вышел и первый проблемно-публицистический художественный фильм «ЧП районного масштаба» Сергея Снежкина по одноименной повести Ю. Полякова, где атаке подвергнулся советский комсо-

мол, предстающий в картине исключительно как скопище отъявленных карьеристов, демагогов и аморалов (по сюжету комсомольские руководители проводили время в сауне в компании полуголых девиц, а главный герой — секретарь райкома ВЛКСМ, которого играл актер Игорь Бочкин, — имел не только жену, но и молодую любовницу, которую он грубо «пользовал» прямо у нее на кухне).

Между тем в эпицентре сюжета этого фильма, по сути разом перечеркивающего все подвиги и победы этой организации за все годы ее существования, не случайно оказывался такой символ, как знамя (именно его похищали неизвестные из райкома комсомола, и эта кража ставила крест на дальнейшей карьере главного героя). Тем самым фильм наносил сразу двойной удар: по авторитету самой массовой молодежной организации и по одному из символов государства. Как верно пишет политолог С. Кара-Мурза:

«Огромным, страшным экспериментом над человеком был тот «штурм символов», которым стала Реформация в Западной Европе. Результатом его была такая вспышка насилия, что Германия потеряла 2/3 населения. Человек с разрушенным миром символов теряет ориентиры, свое место в мире, понятия о добре и зле. Он утрачивает психологическую защиту против манипуляторов, увлекающих его на самые безумные дела и проекты...»

Нельзя сказать, что представители державного лагеря безучастно взирали на деятельность либералов. Однако силы были явно неравны. Когда в марте 1988 года в «Советской России» было опубликовано письмо учительницы химии из Ленинграда Нины Андреевой, названное «манифестом сталинистов» и явно инспирированное патриотами во власти (Лигачевым и К^о), Горбачев немедленно встал на сторону критиков письма, назвав его подстрекательским. Тут же Александр Яковлев дал отмашку либеральным СМИ начать новую, куда более широкомасштабную кампанию против патриотов.

5 апреля в главной газете страны «Правда» вышла редакционная статья, где открыто осуждался «манифест сталинистов». В ней говорилось, что «консервативное сопротивление перестройке проявляется в боязни движения мысли,

поисков наилучших путей реализации потенциала социалистической демократии». Эта статья стала весомым оружием в руках либералов: отныне любой человек, препятствующий высказыванию либеральных взглядов, мог быть объявлен союзником Нины Андреевой.

Тем временем перестроечный воздух все сильнее пропитывается запахом насилия. Оно еще пока не выплескивается на улицы и площади городов и поселков, однако время, когда перестройка перейдет в перестрелку, уже не за горами. И новое перестроечное кино этому всячески потворствует. В марте 1988 года на экраны страны выходит молодежная драма белорусского режиссера Валерия Рыбарева «Меня зовут Арлекино» по повести известного журналиста Ю. Щекочихина «Ловушка 46, рост второй». Сюжет фильма буквально пропитан насилием от первого до последнего кадра.

В центре сюжета была история жизни обычного советского парня по прозвищу Арлекино (его играл молодой актер Олег Фомин), который возглавлял молодежную группировку так называемых «волков», живущих на полустанке и вечно враждовавших с другими подобными группировками из других районов городка. В фильме было много сцен массовых драк, а также входящей в моду эротики вроде сцены, когда Арлекино стоя «пользует» женщину-кладовщицу, сидящую на подоконнике. Апофеозом этого «коктейля из насилия» была финальная сцена — в ней враги Арлекино у него на глазах насильовали его девушку.

Все эти «первые ласточки» перестроечного кинематографа ясно указывали тот путь, по которому отныне пойдет советское кино, — создание фильмов исключительно негативной направленности, которые в народе получают название «чернуха-порнуха». Получалось, что именно для этого брали власть на V съезде киношные реформаторы, именно это было их целью — явить стране и миру кинематограф, который станет отражением взгляда людей, буквально переполненных ненавистью... даже не к советскому режиму, а к великой России. Всем своим творчеством они тщились доказать, что сидят в вонючем клозете, куда чистый воздух поступает из дырки в стене, смотрящей на Запад.

Особенно выпукло подобный взгляд суждено будет выразить другому перестроечному фильму — «Маленькая

Вера», которому в том же марте 88-го Госкино СССР выдало разрешительное удостоверение. Отметим, что это кино было из разряда «семейных»: сценарий его написала Мария Хмелик, которая была дочерью главного редактора Киностудии имени Горького Александра Хмелика (там снимался фильм), а режиссером выступал ее супруг Василий Пичул. Но поскольку фильм был из разряда «прогрессивных», либеральная общественность эту «семейственность» не гнобила, а всячески воспевала. Дескать, как говорил герой Олега Ефремова из «Берегись автомобиля»: «Эта нога... у кого надо нога». Поэтому в журнале «Советский экран» кинокритик Марина Порк ничтоже сумняшея заявила, что в «Маленькой Вере» присутствует «семейственность» хорошая: мол, здесь «встретились два равно одаренных человека, связанных, помимо творческих, еще и семейными узами».

Отметим, что противники фильма пытались использовать проблему «семейственности» и остановить съемки ленты. Но Либеральный Босс (зампред Госкино Армен Медведев) сумел весьма хитро защитить картину. Приведу его собственный рассказ:

«В печать просочилась информация о том, что режиссер-дебютант В. Пичул снимает свой фильм на Студии имени Горького, где главным редактором служит его тесть, известный драматург Александр Хмелик. И надо же так случиться: появление публикации об этом совпало с проведением Всесоюзного совещания заведующих отделами культуры обкомов партии. Вот там и разразился скандал. Мне (почему-то только я и представлял в назначенный час Госкино) пришлось отбиваться крепко. При том, что находившийся в зале работник ЦК КПСС мягко, но поддержал версию о недопустимости семейственности на киностудиях. Хорошо, что он стал на этом же совещании критиковать Ф. Т. Ермаша. Я по возвращении на Гнездниковский «настучал», естественно. И разозленный Филипп Тимофеевич «послал» товарищей по партии и наказал всем отстать от Пичула...»

Сюжет «Веры» развивался в захолустном провинциальном южном городке, где жизнь как будто остановилась. В центре рассказа была русская семья из трех человек в лице хамоватого и вечно полупьяного отца (актер Юрий Назаров),

зачумленной и изуродованной перманентом матери (Людмила Зайцева) и отвязной дочери Веры (Наталья Негода). Последняя сутками напролет шляется по городу в компании таких же, как и она, приклатненных парней и девиц плюс крутит любовь со своим сверстником Сергеем (Андрей Соколов). Отметим, что любовная линия была одной из главных фишек фильма, поскольку сексуальные сцены и здесь стали коронным номером. Короче, показанная в фильме скучная и убогая жизнь провинциального городка выростала до метафоры: дескать, такова вся советская действительность.

Именно подобный взгляд на советскую историю активно внедряли в общество либералы вот уже почти год — с начала гласности. В начале 1988 года журнал «Новый мир» (№ 1,2) опубликовал программную статью на этот счет — «Идеалы или интересы» Андрея Нуйкина. В ней автор открытым текстом пишет о том, что вся героическая история развития советского общества после революции 1917 года была сплошным «темным пятном» и «полной трагических ошибок дорогой». «Ощущение такое, словно сидели мы в шахте, за завалом, и вот к нам дыру пробурили», — писал Нуйкин.

Эта статья стала неким сигналом к появлению десятков подобных статей во всех либеральных СМИ, а также выпуску идентичных по духу передач на ЦТ и появлению художественных и документальных фильмов. Во всех них советское прошлое и настоящее представляло собой некую огромную черную дыру, сосредоточие сплошного зла и негатива. «Бежать надо из этой страны, а если не можешь — сделай все, чтобы она больше не существовала!» — было главным лейтмотивом большинства этих публикаций, передач и фильмов. В итоге практически сразу эта кампания начала приносить свои первые жуткие плоды.

В начале марта 1988 года в Иркутске семья Овечкиных (а это мать и 11 детей), известных всему СССР как джаз-оркестр «Семь Симеонов», совершила попытку угона самолета, с тем чтобы сбежать на Запад. При этом угонщики убили бортпроводницу — 29-летнюю Татьяну Жаркую, а когда их идея с угоном провалилась, покончили жизнь самоубийством (застрелились четверо старших братьев, а также ими же была застрелена и мать). Советские СМИ много писали об

этом преступлении, а киношники даже сняли документальный фильм — это сделал режиссер Герц Франк.

Однако дотошно исследуя эту историю, никто из журналистов и кинематографистов так и не осмелился сказать тогда правду: что главным побудительным мотивом для побега Овечкиных стала та широкомасштабная кампания дискредитации СССР, которую начали осуществлять либеральные СМИ в период «одноглазой» горбачевской гласности. Именно она толкнула эту семью к побегу из «этой сволочной страны».

Отметим, что Овечкины неоднократно выезжали за рубеж и в любой из этих поездок могли легко остаться на Западе. Но каждый раз они возвращались на родину, где у них был свой небольшой дом (чуть позже, когда они стали знамениты, власти выделили им вместо него две отдельные квартиры в новом доме). У них были неплохие заработки, поскольку они часто гастролировали по стране, особенно после 1985 года, когда оркестр «Семь Симеонов» стал победителем всесоюзного фестиваля «Джаз-85» в Тбилиси, участвовал в культурной программе Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в том же году, стал записываться на ЦТ и даже стал главным героем документального фильма. Конечно, заработки эти были не чета западным, однако на нормальную жизнь Овечкиным этих средств вполне хватало. Но после того как либеральные СМИ развернули кампанию по дискредитации жизни в СССР и, с другой стороны, некритическому описанию жизни на Западе, у Овечкиных буквально «крыша поехала». И они решились на побег, причем вооруженный.

Между тем взгляды на историю своей страны как на одну сплошную «черную дыру» станут отличительной особенностью не только советских печатных СМИ, но и перестроечного кинематографа. Этот взгляд будет активно поддерживаться на Западе теми силами, которые были заинтересованы в разрушении СССР. И, наоборот, вызывать искреннее удивление у тех людей, кто всегда любил советский кинематограф за его гуманизм и нравственность. Ведь еще совсем недавно, в самом начале перестройки, эти люди были уверены, что начавшиеся преобразования помогут советскому ис-

куству взойти на новую, еще более высокую ступень своего развития. Вот как об этом вспоминает известный кинодеятель, работник Госфильмофонда В. Дмитриев:

«В 1986 году в Москву приезжал Бернар Латарже, тогда хранитель Французской синематеки. Я спросил своего коллегу: «Почему столь посредственно сейчас французское кино?» И получил полушутливый ответ, который не буду сейчас оспаривать: «Все очень просто. Французы — старая нация. И, как бы она ни старалась, создать великое искусство уже не в состоянии. Необходимо обновление, которого нет». И затем Бернар Латарже заговорил о том, что мировое кино во многом надеется на нас. И действительно: мы — молодая страна, в этом году нам исполнится только 70 лет. И нация наша — если говорить о советском народе как о новой общности — тоже очень молода.

Поэтому наше кино — я в этом уверен — и призвано спасти мировой кинематограф: так было в 20-е годы, когда советские кинематографисты выдвинули принципиально новые идеи, обновившие кино Запада, успевшее одряхлеть всего лишь за двадцать с небольшим лет существования...»

Увы, этим надеждам не суждено будет осуществиться. Не для того, оказалось, затевалась в стране перестройка, чтобы сделать СССР сильнее, а совсем наоборот. Как уже говорилось выше, обе сверхдержавы в ту пору стояли на краю пропасти, однако рухнуть туда суждено будет именно СССР, у руля которого оказались руководители из разряда никчемных, а то и вовсе предатели. Советские либералы с неистовой страстью мазохистов бросились распинать свое прошлое на дыбе, прося у мирового сообщества прощения за грехи, которые советский народ никогда не совершал. И это при том, что у тех же США грехов за плечами было еще больше, чем у СССР, несмотря на их всего лишь 200-летнее существование. Ведь это американцы сотнями тысяч истребляли индейцев, линчевали негров, развязывали войны, сбрасывали атомные бомбы на мирных граждан, убивали своих президентов и борцов за гражданские права и еще много чего кошмарного творили. Однако никаких перестроек, а также 5-х съездов кинематографистов у них не происходило. Хотя легко себе представить, что бы стало с Америкой, если бы подобная революция обрушилась не на нас, а на них.

К примеру, объявились бы в ихнем Голливуде свои замороженные климовы и смирновы и объявили бы курс на создание «абсолютно правдивого кинематографа, свободного от цензуры». И начался бы у них в кино тот же самый садомазохизм, что и у нас. В широком прокате (то есть в тысячах кинотеатров во всех штатах) крутили бы несколько разных «Покаяний» (про то, как американцы истребляли индейцев и линчевали негров), «Проверок на дорогах» (про «уродов» и «людей» в американской армии времен открытия Второго фронта), «Маленьких Вер» (про зашибленных американской глубинкой парней и девиц), «Меня зовут Арлекино» (про большую насилием молодежь), «ЧП районного масштаба» (про циничных и продажных республиканцев и демократов), «Афганских изломов» (про поражение американских вояк во Вьетнаме) и т.д. и т.п. При этом СМИ ежедневно пиарили бы только эти фильмы, а ленты типа «Рэмбо», «Рокки» или «Америки» сначала бы всячески гнобили, называя их отстоем, а потом и вовсе бы сняли с проката, поскольку негоже, дескать, американскому искусству подрывать дружбу и взаимопонимание с СССР. При таком раскладе долго бы продержалась Америка? Думаю, года три-четыре. А потом бы рухнула, как СССР. Однако ничего подобного в США не произошло, поскольку во главе страны стояли люди умные и дальновидные, к тому же патриоты своей страны.

Не забудем также, что их президент Рональд Рейган некогда был известным киноактером, звездой Голливуда и, значит, был не дурак по части понимания, как кинематограф влияет на общество. Поэтому не случайно в бытность его президентом страны кино стало еще более идеологическим, еще более антисоветским. Уже на второй год своего правления Рейган посетил церемонию награждения кинопремиями «Оскар», где произнес зажигательную речь, транслировавшуюся по ТВ на всю страну, о величии американского кинематографа и его связи с политикой. Если бы кто-то из деятелей Голливуда вознамерился при Рейгане «дать свободу американскому кинематографу», то немедленно получил бы такой отлуп, от которого он вряд ли бы когда-нибудь оправился.

Американский кинематограф давно находился под пятой государства, и «освобождать» его от этого никто и не

помышлял. Ведь процесс этот контролировали люди ответственные и благонадежные: например, членом совета директоров кинокомпании «Метро-Голдвин-Майер» при Рейгане был бывший главнокомандующий вооруженными силами НАТО и бывший госсекретарь США Александр Хейг. А министр обороны США Каспер Уанбергер внимательно следил за тем, чтобы фильмы, прославлявшие тот же Пентагон, всегда имели широкую поддержку в СМИ и расходились по стране тысячами копий. Для этого подобным фильмам устраивались пышные смотрины, в сравнении с которыми пресловутые Всесоюзные кинопремьеры выглядели детскими капустниками.

У американцев это дело было поставлено на солидную основу. Предварительные премьеры ура-патриотических картин проходили в государственных учреждениях (вроде Госдепартамента, где собирались дипломаты, и Кеннеди-центра, где преобладали представители высшего генералитета), после чего фильмы рекламировались в сотнях СМИ и выходили в прокат, демонстрируясь на тысячах экранов по всей стране. Эти ленты поднимали боевой дух у миллионов американцев, поэтому о прекращении подобных показов в Америке и речи не шло. Вот почему, когда в СССР нашлись деятели, которые вознамерились прекратить у себя выпуск ура-патриотических картин, в правящих кругах США царил радостное возбуждение: там давно ждали появления подобных идиотов.

КЛИМОВ УХОДИТ — ПОЛЯКИ ПРИХОДЯТ

28 марта 1988 года в советском кинематографе происходит еще одна громкая отставка (первая, как мы помним, случилась в прошлом году, когда из руководства СК ушел Глеб Панфилов). Причем новая отставка по своей значимости затмевает предыдущую, поскольку киношный перестроечный корабль покидает не кто-нибудь, а... его капитан Элем Климов. И вновь, как и в первом случае, главной причиной называется творческая: дескать, Климов задумал вернуться в большой кинематограф и заняться экранизацией булгаковского «Мастера и Маргариты». Но практически все понимают, что это все отговорки, а подлинная причина отставки в другом, а именно — в разочаровании Климова темпами перестройки. Причем не только в кинематографе, но и вообще в стране. Его радикализм не находил должного выхода, наталкиваясь на постоянное сопротивление Госкино, где хоть и произошла смена руководства, однако не столь радикальная, как в СК, где было заменено, как мы помним, 60% прежних руководителей.

Выступая на заседании секретариата 2 апреля, Климов так объяснил свое желание подать в отставку: «Я живу в условиях психологического срыва, я на грани. Может случиться все что угодно, включая творческую импотенцию. И единственная поддержка — начать работать. Я тоже хочу работать. На эту должность я не рвался, и меня кто-то должен заменить... Я говорю об этом, хорошо подумав, поэтому отнеситесь к этому серьезно. Это принятое мною решение... Поймите меня правильно. У меня телефон звонит с утра до ночи. Я не могу выйти из дома. Не могу так существовать. Я на срыве и так жить не могу. Интриги между секретарями... стучат друг на друга. Я не могу находиться в этой атмосфере. Я себя хочу заменить...»

Удивительно слышать от человека, который без малого 30 лет проработал в кинематографе, слова о том, что секретари «стучат друг на друга». Можно подумать, что началось это только при нем, а до этого он об этом никогда не слышал. Однако тому же Филиппу Ермашу это не помешало 14 лет руководить отраслью. Не спорю, это были отнюдь не революционные годы, однако никто ведь и Климова насильно не тянул в руководство — сам согласился. Он добровольно взял на себя обязанности одного из главных революционеров в кинематографе, однако сил у него хватило только на полтора года, после чего он попросту спекся. Как заявил по этому поводу Ф. Ермаш:

«Климов ушел сам, добровольно. Это был мужественный поступок достойного и бескорыстного человека. Он ушел потому, что осознал бессмысленность происходящего. Я пытался ему объяснять многие вещи раньше, когда все только начиналось, но он не понимал до конца, был слишком воодушевлен переменами, возбужден борьбой за лучшую жизнь. Он же себя сжег всей этой борьбой. В отличие от многих других, кто был рядом с ним в те годы и кто пришел после него, — он был чистоплюем, романтиком. Никакой выгоды из своих неограниченных возможностей не извлек, ничем себя на будущее не обеспечил, даже картину не снял...»

Можно, конечно, согласиться, что Климов был чистоплюем и романтиком, долго не подозревавшим, что его романтизмом ловко управляют теневые лидеры перестройки. Ведь еще Ф.М. Достоевский говорил, что «движением демоса» управляют «мечтатели, а мечтателями всевозможные спекулянты». Однако в любом случае те полтора года, которые Климов «размахивал шашкой», дорого обошлись советскому кинематографу.

Отметим, что либеральная общественность была в некотором шоке от ухода Климова, однако сделала все возможное, чтобы скрыть от людей подлинные мотивы этой отставки, так как это могло здорово подмочить репутацию всего либерального лагеря. Поэтому в тогдашних СМИ этот уход не был назван отставкой: газеты написали, что Климов взял бессрочный отпуск для съемок новой картины, а его обязанности в СК будет пока исполнять Андрей Смирнов (как мы

помним, тот еще антисоветчик). Именно при нем и будет доведен до своего логического конца развал советского кинематографа.

Между тем последним пленумом СК, который Элем Климов провел в ранге действующего первого секретаря, стал Пленум о проблемах взаимоотношений кинематографа и телевидения. Он состоялся 29 марта.

Как мы помним, отношения между двумя этими ведомствами всегда были непростыми, что вполне объяснимо — они являлись конкурентами в борьбе за зрительское внимание. Эта напряженность усугублялась еще и сложными личными взаимоотношениями между руководителями: Сергеем Лапиным (ТВ) и Филиппом Ермашом (Госкино). Однако в 1985—1986 годах оба они ушли на пенсию, но взаимопонимание между их бывшими ведомствами так и не наладилось. Более того, оно еще больше расстроилось. И на мартовском пленуме эта конфронтация была явлена миру с новой силой.

Представители ТВ, выступая на пленуме, обвиняли Госкино СССР в том, что оно своими действиями ведет дело к инфляции кинозрелища, снижает интерес к киноискусству. «Вы спихиваете нам залежалый товар — слабые фильмы, которые зритель не хочет смотреть», — заявляли телевизионщики. Кинематографисты в ответ парировали: «Мы обязаны бесплатно предоставлять вам ежегодно 30 фильмов после полугодового проката и 45 после годового — а это много. Мы не успеваем собрать с этих фильмов прокатные деньги, в результате чего это наносит нам финансовый ущерб в размере 32,6 миллиона рублей. Поэтому нам и приходится отдавать вам не самые наши кассовые ленты. Платите нам за прокат наших фильмов, и ситуация изменится». Однако ТВ платить не может, поскольку государство не выделяет им на это денег (горбачевская перестройка уже попросту не успевает латать дыры в экономике).

Пленум так и не смог разрешить те противоречия, что существовали между двумя ведомствами. Однако он вынудит ТВ обратить внимание на заграничное «мыло» — то есть долгоиграющие сериалы для домохозяек, которые отныне должны будут заменить на голубых экранах советские фильмы (это также угробит производство советских телефиль-

мов). Показ первого такого «мыла» — бразильского сериала «Рабыня Изаура» — начнется 10 июня 1988 года. Горькая судьба скромной бразильской девушки буквально всколыхнет общество, после чего шесть соток переименуют в фазенды, а именем рабыни отдельные советские граждане станут называть своих детей.

Тем временем во второй половине мая в Союзе кинематографистов СССР прошло знаменательное рандеву — встречались деятели советского и польского кино. Необычность этой встречи состояла в том, что вот уже почти десять лет отношение официальных советских властей не только к польскому кинематографу, но и вообще ко всему польскому было весьма критическим. Вызвано это было событиями начала 80-х, когда в Польше случился политический кризис, связанный с деятельностью профобъединения «Солидарность».

Поскольку эта деятельность носила не только антисоциалистический, но еще и откровенно антисоветский и даже русофобский характер, советские власти резко сократили контакты с польскими деятелями искусства. А кое-что и вовсе запретили: например, в 1980 году, после 12 лет благополучного существования, была закрыта популярная телепередача «Кабачок «13 стульев» (кстати, одна из любимых передач самого Л. Брежнева), местом действия сюжета которого была Польша. Единственное, что осталось от польского искусства, — развлекательные кинофильмы, которые продолжали появляться на широком экране и пользовались неизменным успехом у советских зрителей. Так, мелодрама «Знахарь» Ежи Гофмана собрала в прокате 1983 года 41 миллион 100 тысяч зрителей, а авантюрные комедии «Ва-банк» (1983) и «Ва-банк-2» (1987) Юлиуша Махульского посмотрели в общей сложности больше 50 миллионов человек.

Вообще, если говорить о популярности польского кино в СССР, то эта популярность была не меньшей, чем у кино американского, а среди социалистических кинематографий польская вообще стояла на первом месте. Причем эта любовь распространялась на все категории населения: начиная от яйцеголовых (то бишь интеллектуалов) и заканчивая простыми гражданами. Хорошо знаю это по себе и своим друзь-

ям из приснопамятных 60—70-х: практически все польские фильмы (имеются в виду картины массовых жанров), которые шли на экранах СССР, мы обязательно должны были посмотреть. Кинопродукция других соцстран не вызывала у нас такого повального ажиотажа.

Например, из фильмов ГДР мы, советские подростки 70-х (а это была самая многочисленная армия кинозрителей), отдавали предпочтение «индейской серии» (так называемые «ДЕФА-вестерны») с участием Гойко Митича (а это всего 13 фильмов). Стоит отметить, что именно один из фильмов этой серии — «Апачи» (1974) — стал **самым кассовым фильмом социалистических стран в СССР** за все годы: он собрал 40 миллионов 900 тысяч зрителей.

Из фильмов Чехословакии больше всего успеха выпало на долю пародийного вестерна «Лимонадный Джо» (1964), пародийного фильма ужасов «Призрак замка Моррисвиль» (1968) и ряда других картин подобной тематики. Кинематограф Румынии ценился нами чуть больше: за счет своих исторических фильмов («Даки», «Колонна»), вестернов («Приключения на берегах Онтарио», «Прерия»), боевиков в стиле гангстерского кино («Чистыми руками», «Последний патрон», «Капкан» и др.), боевиков про гайдуков («Гайдуки», «Приключения гайдука Ангела», «Приданое княжны Ралу» и др.).

Популярность югославского кино в СССР обеспечивалась за счет «партизанских» боевиков (то есть фильмов о деятельности югославских партизан в годы Второй мировой войны) вроде таких картин, как «По следу Тигра», «Вальтер защищает Сараево», «Девятнадцать девушек и один моряк» и др.

Венгерское кино делало «кассу» за счет исторических картин («Звезды Эгера», «Турецкое копье», «Завещание турецкого аги» и др.), комедий («Без паники, майор Кардош», «Языческая мадонна», «Заколдованный доллар» и др.), детективов («Фальшивая Изабелла», «Лев готовится к прыжку» и др.).

Болгары в основном привлекали зрителей своими приключенческими («Восьмой» и др.) и шпионскими лентами («Господин Никто», «Нет ничего лучше плохой погоды» и др.).

Однако, повторяюсь, польский кинематограф шел в авангарде этого процесса и считался в СССР самым кассовым.

На протяжении четырех десятилетий поляки продавали нам отменную «развлекуху», причем абсолютно всех жанров. Среди них были: комедии («Гангстеры и филантропы», «Самозванец с гитарой», «Приключения канонира Доласа», «Ва-банк» и др.), боевики («Закон и кулак», «Волчье эхо», «Операция «Брутус» и др.), исторические боевики («Крестовосцы», «Пан Володыевский», «Потоп» и др.), мелодрамы («Кукла», «Фараон», «Анатомия любви» и др.), драмы («Канал», «Земля обетованная» и др.) и т.д.

Отметим также, что высокое реноме польского кинематографа в СССР обеспечивалось и большим количеством «звезд», которых наши люди любили наравне с советскими. Первой такой звездой стал Збигнев Цибульский (с фильма «Пепел и алмаз»), слава которого продолжалась до января 1967 года, когда он трагически погиб (сорвался с подножки поезда под колеса). Среди других польских звезд, особенно любимых в СССР, значились: Беата Тышкевич («Рукопись, найденная в Сарагосе», «Марыся и Наполеон»), Станислав Микульский (телесериал «Ставка больше, чем жизнь»), Янош Кос, Пола Ракса, Франтишек Печка (сериал «Четыре танкиста и собака»), Барбара Брыльска («Белые волки», «Анатомия любви»), Даниэль Ольбрыхский («Потоп»), Ежи Штур («Ва-банк») и др.

Кроме этого, сюда же стоит приплюсовать и «звезд» польской эстрады, которые своим количеством затмевали популярных исполнителей из других социалистических стран. Речь идет о таких исполнителях, как Анна Герман, Марыля Родович, Здислава Сосница, Ежи Полонски, Чеслав Немен, а также ансамблях «Червоны гитары», «Но То Цо», «Скальды», «Сине-черные», «Анджей и Элиза» и др. Весь этот кино-эстрадный «польский десант» долгие годы служил благому делу — воспеванию польско-советской дружбы. Отметим, что эта дружба длилась больше сорока лет и аналогов у нее не было ни в прошлом, ни в настоящем (к примеру, сегодняшняя Польша занимает откровенно анти-российскую позицию).

Но вернемся к польскому кино.

Если простой советский зритель обожал продукцию массового польского кинематографа, то яйцеголовая ауди-

тория поклонялась прежде всего авторскому кино, прозванному «польской школой». В нее входили режиссеры Анджей Вайда, Ежи Кавалерович, Анджей Мунк и ряд других постановщиков, придерживавшихся либеральных взглядов. Расцвет этой «школы», как мы помним, пришелся на конец 50-х, когда соцлагерь был взорван изнутри докладом Хрущева «О культе личности Сталина». Благодаря тому, что либерализм тогда стал модным политическим течением, фильмы режиссеров «польской школы» стали активно проникать и в Советский Союз. Однако после падения Хрущева в 1964 году этот процесс постепенно сошел на нет, а когда в 80-м в Польше начался очередной (и самый сильный) политический кризис, польская кинематография в СССР практически сошла на нет. Советских либералов эта ситуация не устраивала, причем дело здесь было не столько в кинематографе, сколько в политике.

Польша всегда занимала первое место в истории среди стран-агрессоров против России. Она была типично западной страной с населением, большинство которого всегда было настроено русофобски (сказывалось влияние Католической церкви, которая в Польше имела огромный авторитет даже при коммунистах). Именно поэтому Польша и стала самым важным звеном в действиях западных спецслужб по развалу социалистического лагеря. Собственно, с нее все и началось в 80-м. С этого момента Польша стала главным плацдармом для западных спецслужб по развалу социалистического блока. Историк О. Платонов так об этом пишет:

«В начале 80-х директор ЦРУ У. Кейси лично встретился с начальником израильской разведки «Моссад» и договорился о совместной деятельности против России. «Моссад» создала активную шпионскую сеть в Центральной Европе. Опираясь на эмигрантов из Польши, России и Венгрии, «Моссад» организовала каналы, ведущие от Албании к Польше и дальше, в глубь СССР. Эту сеть составляли преимущественно еврейские диссиденты, католические священники и раввины.

В Ватикане состоялись аналогичные переговоры Кейси с представителями папы римского, подкрепленные впоследствии личной встречей Рейгана с Иоанном Павлом II (как известно, последний был поляком. — Ф.Р.). В результате ме-

жду ЦРУ и верхушкой Католической церкви произошел тайный створ и значительная часть католических священников стала секретной агентурой американской разведки, поставляя ей информацию из Польши и СССР. Осуществлялось это явочным порядком без подписания каких-либо письменных договоров. Через организации Католической церкви ЦРУ стало поставлять в Польшу множительную и другую технику для подрывной антирусской работы, деньги на содержание функционеров «Солидарности», многие из которых одновременно были агентами ЦРУ...»

Поскольку цели советских и польских либералов совпали (уничтожение социализма), поэтому в горбачевскую перестройку их контакты стали наиболее активными. И первыми на этом поприще отметились именно кинематографисты, которые в мае 1988 года провели первую совместную встречу в Москве. Естественно, внешне она выглядела как встреча по восстановлению связей между двумя социалистическими странами, на самом деле это было типичное антисоветское мероприятие агентов влияния западных спецслужб. Не случайно поэтому первая встреча проходила под девизом «Историческое кино: от табу к гласности» (а гласность к тому моменту уже прочно оседлали либералы-западники), а вторая (в Варшаве, в сентябре) называлась еще более конкретно — «Кино и десталинизация культуры». В соответствии с декларируемыми целями был подобран и состав участников этих встреч — большинство их составляли евреи. С польской стороны это были: режиссеры Януш Маевский, Тадеуш Хмелевский, Роберт Глинский, Януш Заорский, критик-диссидент Анджей Вернер и др. Советскую сторону представляли: режиссеры Геннадий Полока, Александр Аскольдов, Алексей Симонов, кинокритики Мирон Черненко, Андрей Плахов, Ирина Рубанова и др.

Несмотря на то что главной темой этих встреч (они длились по четыре дня) было заявлено кино, однако на самом деле всем руководила большая политика. Обе стороны были кровно заинтересованы в том, чтобы эти встречи дали новый импульс либеральным разоблачениям советского прошлого. Поэтому в своем докладе Анджей Вернер и вытаскивал на белый свет все те «черные дыры» истории, которые дол-

гие годы были козырными картами в руках антисоветчиков всех мастей: советско-польская война 1920 года, пакт Молотова — Риббентропа 1939 года, депортация поляков на восток, расстрел польских офицеров в Катыни в 1940 году и т.д. Под польским «соусом» все эти темы и будут подавать своим гражданам советские либеральные СМИ, дабы продолжить кампанию по оплевыванию собственной истории. Как с гордостью пишет участник тех встреч А. Плахов: «Именно московский «круглый стол» в мае 88-го даст первый импульс возобновлению расследования катыньской трагедии, из которой советские власти больше не смогут делать «фигуру умолчания»...»

Говоря о пресловутой «фигуре умолчания», Плахов лукавит: все 40 лет после этой трагедии советская печать неоднократно писала, что польских офицеров в Катыни расстреляли фашисты, чтобы потом свалить эту акцию на советских солдат. Это была типичная провокация фашистских спецслужб, которые были мастерами на подобного рода операции, которые на их языке назывались «активные мероприятия». Достаточно вспомнить поджог Рейхстага в 1933 году, который помог Гитлеру прийти к власти, или нападение на немецкую радиостанцию в Гливице в августе 1939 года, которое помогло немцам найти предлог для нападения на Польшу. Последняя акция практически зеркально похожа на ту, что потом будет проведена в Катыни. Сошлюсь на слова заместителя начальника абвера (военная разведка) генерала Лахузена, которые он произнес на Международном трибунале в Нюрнберге:

«Дело, о котором я буду давать показания, относится к числу наиболее таинственных, осуществленных разведкой... В середине августа 39-го I отдел и мой отдел, то есть II, получили указание раздобыть польские мундиры и экипировку, а также солдатские книжки и другие армейские польские вещи для акции под кодовым названием «Гиммлер». Указание это... Канарис (начальник абвера. — Ф.Р.) получил из штаба вермахта или же из отдела обороны рейха... Канарис сообщил нам, что узники концентрационных лагерей, передетые в эту форму, должны были совершить нападение на

радиостанцию в Гливице... Даже люди из СД, которые принимали в этом участие, были убраны, то есть убиты...»

Далее послушаем рассказ советского историка Ф. Сергеева:

«Как и замышлялось, в установленное время на рассвете группа нападения заняла радиостанцию, и по аварийному радиопередатчику был передан трех-четырёхминутный текст-обращение. После этого, выкрикнув несколько фраз на польском языке и произведя до десятка беспорядочных выстрелов из пистолетов, участники налета ретировались, предварительно расстреляв своих пособников, — их тела затем демонстрировались как трупы «польских военнослужащих», якобы напавших на радиостанцию. Большая пресса обыграла все это как «успешно» отраженное «вооруженное нападение» на радиостанцию в Гливице...»

Отметим, что о преступлении в Катыни на том же Нюрнбергском судебном процессе над нацистами тоже говорилось и оно однозначно трактовалось там как провокация фашистских спецслужб. Позже эта акция описывалась во множестве книг, посвященных этой трагедии. Например, в книге поляка Вацлава Краля «Преступление против Европы» 1969 года издания приводились строчки из дневника министра пропаганды III рейха Йозефа Геббельса, датированные 8 мая 1943 года:

«К несчастью, в могилах под Катынью было найдено (сформированной немцами комиссией Красного Креста) немецкое обмундирование... Эти находки надо всегда хранить в строгом секрете. Если об этом узнали бы наши враги, вся афера с Катынью провалилась бы...»

Об этом же и слова поэта Станислава Куняева, опубликованные уже в наши дни:

«Польские офицеры в Катыни были расстреляны из немецких пистолетов немецкими пулями. Это факт, который не смогла скрыть или извратить даже германская сторона во время раскопок 1943 года.

Но для чего наши энкавэдэшники в марте 1940 года всадили в польские затылки именно немецкие пули? Ответ у русофобов один: чтобы свалить это преступление на немцев. Но для этого наши «тупые палачи» должны были за 13

месяцев до начала войны предвидеть, что на ее первом этапе мы будем терпеть жестокое поражение, в панике сдадим Смоленск, немцы оккупируют район Катыни и долгое время будут хозяйничать там, появится прекрасная возможность списать расстрел на них, но для этого их надо будет разгромить под Москвой, Курском и Сталинградом, перейти в окончательное контрнаступление, создать перелом в ходе войны, вышвырнуть фашистов со Смоленской земли и, торжествуя, что наш гениальный план осуществился, вскрыть могилы расстрелянных нами поляков и объявить на весь мир, что в затылках у них немецкие пули!..

Большого абсурда придумать невозможно».

Поскольку «катыньское дело» было давней козырной картой в руках польских русофобов, их советские единомышленники, которые уже всю дирижировали перестройкой, не могли не протянуть им руку помощи. В итоге двумя киношными встречами «польская тема» не исчерпается. В ноябре 88-го в Москву на ретроспективу своих фильмов (18 картин) приедет кумир всех советских яйцеголовых либералов кинорежиссер Анджей Вайда (отметим, что его отец был расстрелян в Катыни, и это станет поводом к тому, что режиссер уже в наши дни, в 2007 году, снимет антисоветский (а многие считают его и антирусским) фильм на эту тему).

Как мы помним, авторитет Вайды у советских либералов всегда был высок, а в начале 80-х, когда режиссер стал одним из главных участников кризисных событий в Польше на стороне антисоциалистической оппозиции, эти симпатии удвоились. Когда в 1981 году Вайда (он тогда занимал пост председателя Союза кинематографистов Польши) провел в Гдыни кинофестиваль запрещенных фильмов и вместе с его участниками публично топтал на сцене газету «Правда», его авторитет в советской либеральной фронде и вовсе взлетел на недостижимую высоту. Поэтому приезд режиссера в СССР осенью 88-го был обставлен по высшему разряду.

Начался же он с весьма характерного эпизода: главный редактор журнала «Искусство кино» Константин Щербаков, чуть ли не пав ниц перед гостем, попросит у него прощения за статью семилетней давности, напечатанную в этом же журнале, где ее автор (по одной из версий, это был то-

гдашний главред «ИК» Евгений Сурков) осуждал антисоветские взгляды Вайды. Акция эта выглядела вдвойне кощунственно, поскольку всего лишь четыре месяца назад (28 июля) Евгений Сурков покончил с собой, не вынеся издевательств киношных либералов по своему адресу, устроенных в перестроечных СМИ.

Еще одним лучшим другом советских либерал-перестройщиков станет польский актер Даниэль Ольбрыхский. Он, как и Вайда, в начале 80-х будет ярким сторонником «Солидарности» и на поприще антикоммунизма стяжает даже большую славу, чем Вайда. За это польские власти (при генерале Ярузельском) сделают его персоной нон грата — актера перестанут приглашать сниматься в кино, о нем будет молчать польская пресса. И первыми, кто прорвет этот заговор молчания вокруг Ольбрыхского, будут именно советские киношные либералы, которые пригласят его в Москву и распишут этот приезд как торжество справедливости. Ярый антикоммунист Ольбрыхский станет в либеральной среде героем, приравненным к Солженицыну, Войновичу, Аксенову и другим антисоветчикам.

ГЛАС ВОПИЮЩЕГО...

После скандала с письмом Нины Андреевой (март 88-го), завершившегося серьезным поражением державников, наступление либералов стало фронтальным. Принадлежавшие им СМИ усилили атаки на советское прошлое, а также началась активная реабилитация не только жертв сталинской поры, но и тех, кто вступил в конфронтацию с советской властью в последние два десятка лет. Многие из этих людей были еще в полном здравии, поэтому в отличие от безголовых «жертв сталинизма» вполне могли внести свою посильную лепту в те дискуссии, которые бушевали в перестроечной печати. И эти голоса в копилке либералов оказались весьма кстати.

Между тем именно либералы от кинематографа первыми подняли вопрос перед советским правительством об отмене тех решений, которые позволили советским властям в 1974 году изгнать из страны Александра Солженицына. Этот писатель-антисоветчик вот уже почти полтора десятка лет проживал в США (в Вермонте) и с большой надеждой взирал на то, что происходило на его бывшей родине. Причем надежды его были связаны не с возрождением страны, а с ее развалом — уж он-то прекрасно видел и понимал, куда ведут дело Рейган и Горбачев. Солженицын всей душой желал падения коммунистического СССР, причем, судя по всему, ненависть его зиждилась не только на ненависти к коммунистам, но и вообще к русским как к нации. Об этом еще в 1974 году публично заявил коллега Солженицына писатель-державник Юрий Бондарев. А сказал он следующее:

«Не могу пройти мимо некоторых обобщений, которые на разных страницах (речь идет о книге «Архипелаг ГУЛАГ». — Ф.Р.) делает Солженицын по поводу русского народа. Откуда этот антиславянизм? Право, ответ наводит на очень мрачные воспоминания, и в памяти встают зловещие параграфы немецкого плана «ОСТ».

Великий титан Достоевский прошел не через семь, а через девять кругов ада, видел и ничтожное, и великое, испытал все, что даже немыслимо испытать человеку (ожидание смертной казни, ссылка, каторжные работы, падение личности), но ни в одном произведении не доходил до национального нигилизма. Наоборот, он любил человека и отрицал в нем плохое и утверждал доброе, как и большинство великих писателей мировой литературы, исследуя характер своей нации. Достоевский находился в мучительных поисках Бога в себе и вне себя.

Чувство злой неприязни, как будто он сводит счеты с целой нацией, обидевшей его, клокочет в Солженицыне, словно в вулкане. Он подозревает каждого русского в беспринципности, косности, приплюсовывая к ней стремление к легкой жизни и к власти, и как бы в восторге самоуничтожения с неистовством рвет на себе рубаху, крича, что сам мог бы стать палачом. Вызывает также, мягко выражаясь, изумление его злой упрек Ивану Бунину только за то, что этот крупнейший писатель XX века остался до самой смерти русским и в эмиграции.

Солженицын, несмотря на свой серьезный возраст и опыт, не знает «до дна» русского характера и не знает характера «свободы» на Западе, с которым так часто сравнивает российскую жизнь...»

Именно этот антиславянизм Солженицына больше всего и импонировал советским либералам времен горбачевской перестройки, когда они затеяли кампанию по возвращению писателя на родину. Солженицын мог стать для них живым знаменем в их окончательной победе над ненавистной советской властью. Вот почему либералы-писатели так были заинтересованы в публикации в СССР его программной книги «Архипелаг ГУЛАГ», а либералы-кинематографисты мечтали экранизировать другие его, не менее концептуальные произведения (тот же «Один день Ивана Денисовича», который Элему Климову не удалось снять в первой половине 60-х). Реабилитации Солженицына отчаянно сопротивляются державники-сталинисты, но силы их постоянно тают, поскольку державники-патриоты в этом вопросе смыкались с либералами. Поэтому последние завоевывают

все новые и новые высоты: двигают своих людей во власть, пишут новые разгромные статьи, снимают очередные «чернушные» фильмы.

Между тем деятельность распоясавшихся либералов настолько масштабна, что это раскалывает общество. Тысячи людей пишут письма в различные инстанции, где пытаются найти у властей защиту от критиканов разных мастей, не только бессовестно топчущих отечественную историю, но и разжигающих межнациональную рознь. Ситуация становится настолько тревожной, что 25 марта 1988 года проблема гласности обсуждается на Политбюро. Однако вывод делается весьма странный. Председатель КГБ СССР Виктор Чебриков сообщает, что его ведомством был проведен анализ работы советских СМИ, из которого следует, что критицизм в печати... не носит деструктивный характер.

Трудно сказать, чем была вызвана подобная слепота: то ли непрофессионализмом аналитиков КГБ, то ли, наоборот, их профессионализмом по части запудривания мозгов. Ведь деструктивность той гласности, что двигали в массы либералы, в ту пору уже лезла из всех щелей. Взять тот же кинематограф.

За последние полгода в Госкино СССР пришли тысячи писем от советских граждан со всех концов страны, где они выражали свое искреннее недоумение, а то и вовсе негодование по поводу тех фильмов, которыми их пичкали киношные «реформаторы». Оставить эти письма без ответа руководство Госкино не могло, тем более что оно тоже имело свои серьезные претензии к либерал-реформаторам из руководства обновленного СК. В итоге весной 88-го свет увидело открытое письмо председателя Госкино СССР Александра Камшалова в адрес кинематографической общественности (художественным советам, правлениям киностудий и творческих объединений). Поскольку цитирование всего документа займет много места, приведу лишь некоторые отрывки из него:

«Перестройка кинодела в стране набирает темп, становится осязаемо конкретной. Студии и творческие объединения сегодня свободны от мелочной опеки и излишней регламентации... Новые формы управления кинопроцессом,

основанные на экономических методах, исключают администрирование в вопросах творчества. На практике их эффективность во многом будет определяться тем, насколько продуманно воспользуются художественные советы и правления студий предоставленной самостоятельностью...

Посмотрим на вещи трезво: кинематограф еще не во всем отвечает главным запросам времени, зрительским ожиданиям, своему высокому общественному предназначению. Многие далеко идущие планы, намеченные в ходе осуществляемой перестройки, многие из заслуживающих поддержки намерений еще не реализованы в ярких и сильных художественных произведениях. Наше киноискусство не вышло пока на качественно новый уровень осмысления современности и истории, отражения правды жизни, ее многообразия, сложности и противоречий.

Тем более, думается, всем нам стоит обратить внимание на одну недавно заявившую о себе с экрана тенденцию, что внушает серьезную озабоченность. Я имею в виду сенсационную «раскованность» бытописания, подменившую собой жизненную достоверность в целом ряде игровых и документальных фильмов, адресованных преимущественно молодежи.

Разумеется, выбор стилистики, художественных приемов, используемых в том или ином произведении, — компетенция его автора. Однако осуществление этого выбора без учета общепринятых и отвечающих определенным традициям критериев вкуса вряд ли можно признать правомерным. Между тем на экране сегодня нередко показывают интимные эпизоды, наблюдать за которыми со стороны в реальной жизни считается просто неприличным. Особенно досадно, что происходит это чаще всего в достойных, интересных, профессионально сделанных лентах. Понятное чувство неловкости возникает и в тех тоже не столь уж редких случаях, когда в зал слетают слова и выражения, от которых маломальски воспитанные люди воздерживаются даже в кругу близких друзей. А вульгарный жаргон, от которого становится обидно за родной язык?.. Нельзя не сказать, наконец, о том, что в некоторых наших фильмах последнего времени многовато застолий, сцен, которые без особой сюжетной необходимости разыгрываются в барах и ресторанах и сопровождаются неумеренным потреблением спиртного.

Возникает вопрос: много ли у всего этого общего с истинным искусством? Не наносится ли тем самым ущерб и эстетическому качеству кинематографа, и нравственному здоровью зрителя?

В оправдание такого рода вольностей иногда приводят неубедительный, на мой взгляд, аргумент: пусть, мол, художник делает, что ему вздумается, — зритель во всем разберется сам. Действительно, подготовленный зритель, тем более критик, вполне может определить, что отвечает художественной логике произведения, а что всего лишь прикрывает неспособность автора удачно решить сложную творческую задачу. Но кто определит тот наверняка весьма значительный процент зрителей, особенно молодых, для которых «клубничка» или грубость, развязность персонажей, их пристрастие к наркотическим допингам или регулярные выпивки оттеснят в фильме все остальное? Не случайно, наверное, зрители пишут об этом и в Госкино, и на киностудии, и в редакции. Некоторые из них призывают руководителей кинематографии «употреблять власть» в прежнем значении этого понятия. Однако позиция Госкино СССР в этом вопросе однозначна: возврата к бюрократическому администрированию в искусстве быть не должно. Регламентировать творчество предписаниями на все случаи жизни — значит заведомо низвести его до уровня тусклого, бескрылого ремесленничества. И, напротив, самостоятельность художника — необходимая предпосылка значительного художественного результата. Но самостоятельность — это еще и ответственность. Высокая ответственность, гражданская зрелость — вот качества, которые сегодня, как, возможно, никогда прежде, необходимы и творческим содружествам, и каждому кинематографисту: в противном случае им будет трудно удержаться самим и удержать товарищей по искусству от упоения вседозволенностью, которая ничего общего не имеет с принципами перестройки и способна лишь скомпрометировать ее идеи в сфере художественной.

Мне кажется, что на нынешнем сложном переходном этапе своего развития наше кино может понести заметные потери, если ложно понятое чувство профессиональной солидарности (а нет ли за ним скрытого упования на «бди-

тельность» Госкино?) парализует волю и принципиальность художественных советов и правлений студий, творческих коллективов. Еще раз хотел бы подчеркнуть: право на самостоятельность неотделимо от ответственности за принимаемые решения...

Хочу выразить надежду, что это обращение с пониманием будет встречено мастерами нашего кино: драматургами, режиссерами, операторами, актерами, художниками, звукооператорами — всеми, кто ежедневно вкладывает свой труд и талант в искусство экрана».

Увы, надеждам главы Госкино не суждено будет оправдаться: кинематографическая общественность в большинстве своем встретила его письмо с негодованием. Ей почудилась в нем попытка возврата к бюрократическому администрированию, желание вновь накинуть узду на их уже почувствовавшие свободу шеи. Киношные либералы за два года своей «перестройки» уже успели полной грудью вдохнуть воздух свободы и, буквально одурев от него, ни за что не хотели отказываться от этого. Ведь кайф-то можно было получать только увеличивая «дозу», а не уменьшая ее. В итоге летом 88-го в либеральной среде даже начинает зондироваться почва на предмет отмены статьи за распространение порнографии (ст. 228 УК СССР). Делалось это не случайно.

За последний год видеомания в стране сделала резкий скачок, причем в основном за счет нелегального видео: в 1988 году в страну было провезено порядка 100 тысяч видеокассет с фильмами. При этом около 10 тысяч из них было изъято как порнографические или идеологически вредные. И хотя это была капля в море, однако либералам и этого было достаточно, чтобы начать широкомасштабную кампанию в собственных СМИ по дискредитации правоохранительных органов. Причем способ дискредитации был выбран проверенный: раздуть из мухи слона. Для этого на свет вытаскивалось несколько уголовных дел о видеопорнографии, где результаты экспертиз вызывали хоть какое-то сомнение, и эти дела выдавались как эталонные: дескать, МВД и другие надзирающие органы целенаправленно отправляют за решетку сотни невинных людей.

Скажем прямо, перегибы со стороны МВД, конечно же, были (их и не могло не быть, учитывая размах видеопиратства), однако в подавляющем большинстве случаев люди привлекались к ответственности (причем чаще не к уголовной, а к административной) за дело. Однако либералам важно было поднять шум, чтобы а) дискредитировать власть (не зря же СМИ писали, что «МВД реанимирует 37-й год»), б) помочь видеобизнесу встать на ноги и в) реабилитировать в СССР те фильмы, которые долгие годы были здесь запрещены (вроде «Последнего танго в Париже», который, как мы помним, был запрещен и во многих других странах, но об этом советские либеральные СМИ предпочитали не распространяться).

Война либералов с порноборцами приводит к тому, что в июле 1988 года по распоряжению заместителя Генерального прокурора СССР О. Сороки при ВТПО «Видеофильм» создается экспертный совет под началом киноведа Владимира Борева (кстати, яркого противника любых запретительных мер), который отныне должен отделять в произведениях киноискусства «порнографию» от «эротики». Но поскольку у большинства членов этого совета будут такие же взгляды на проблему, как и у ее руководителя, пользы государству от деятельности этого органа будет мало. Впрочем, иначе и быть не могло: самолет с красивым названием «Перестройка» уже на всех парах мчал страну к гибели, как верно заметил тогда на XIX партийной конференции писатель-державник Юрий Бондарев.

ПРИРУЧЕННАЯ ГЛАСНОСТЬ

За месяц до партконференции (в мае) в Баку прошел XXI Всесоюзный кинофестиваль (последний в истории СССР). Главный приз на нем разделили два фильма: «Холодное лето 53-го...» Александра Прошкина и «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» Андрея Михалкова-Кончаловского. Отметим, что последняя лента была снята 20 лет назад, и награждение ее для ВКФ было делом беспрецедентным.

Как мы помним, фильм рассказывал о жизни современной советской деревни конца 60-х, однако без принятых в советском кинематографе красотостей: даже главная героиня была невзрачная хромоножка со смешной фамилией Клячина (ее играла единственная профессиональная актриса в фильме Ия Саввина, а в остальных ролях снимались люди с улицы). По своей сути этот фильм был откровенным антиподом всех советских деревенских картин, вместе взятых: начиная от «Кубанских казаков» и заканчивая фильмом «Дело было в Пенькове». Увидев «Асю», мало кому из молодых людей захотелось бы уехать в деревню и остаться там жить и работать. Из деревни, где жила Ася Клячина, хотелось бежать, причем без оглядки. Поэтому не случайно, как мы помним, когда готовый фильм был привезен в те самые места, где проходили съемки (райцентры Кстово и Сормово), тамошние жители его не приняли — его унылая эстетика ужаснула людей. Как писала очевидец событий кинокритик Н. Зоркая:

«Люди поминали и противопоставляли «Историю Аси Клячиной» незабвенным «Кубанским казакам» и уверяли, что вот там-то жизнь тружеников села показана замечательно! Обижались: что же у вас колхозники все в полевом да в грязном, у них что, надеть нечего? А зачем столько людей с

физическими недостатками да инвалидов? Где механизация? Комсомольские собрания?...»

Короче, тогда, в 67-м, «Асю Клячину» упрятали на «полку», прекрасно понимая, что своим фильмом Кончаловский подменяет миф-созидатель на миф-разрушитель. То есть концептуальной сутью ленты было разрушение того светлого мифа о советской деревне, который поддерживался в советском искусстве в последние сорок лет. Выйди фильм Кончаловского на широкий экран, и это стало бы сигналом другим режиссерам начать активно внедрять миф-разрушитель в сознание советских людей.

Двадцать лет спустя, когда к власти в стране и в кинематографе пришли уже новые люди, «Асю» не только извлекли на свет, но и премировали самым высоким киношным призом. Подавалось это как несомненное достижение, как поворот советского кино в сторону правды. На самом деле это было тем самым запоздавшим сигналом либералам активно внедрять миф-разрушитель в массы. К правде это не имело никакого отношения — это была та же манипуляция сознанием, как и раньше, только теперь целью ее был не светлый миф, а черный.

Любопытно отметить, что в то время как Андрея Кончаловского новые киношные власти всячески обхаживали (даже дали ему «народного», как мы помним), то от его младшего брата Никиты Михалкова шарахались, как от чумного. В то время как «Асю Клячину» эти же власти премировали, «Очи черные» Михалкова они подвергали зубодробительной критике. Спрашивается, почему? Просто «Ася» показывала Россию немытую, а «Очи...» — наоборот. Поэтому Кончаловского либеральные СМИ величали честным реалистом, а Михалкова — лакировщиком. Как выразился оператор Павел Лебешев о фильме «Очи черные»: «Набор красот из «Березки», самовары и тройки с цыганами — это не то, чем можно увлечь зрителя советского...»

В самом деле, в ту пору в советском кино, с легкой руки либералов, в моде были сибирские сосны, которые зэки валили в ГУЛАГе, воровской «чифирь», первые «Мерседесы» кооператоров, а место голосистых цыган заняли бесноватые рокеры. Естественно, Михалков в подобный кинемато-

граф никак не вписывался. Кстати, он тогда собирался снять фильм «Грибоедов», но ему быстро дали по рукам. Знаете, почему? В его фильме исследовалась версия, что великий русский литератор и дипломат погиб в результате заговора, направляемого из Англии. Сами понимаете, при той политике, которую начал проводить обновленный СК, а именно — сворачивание контрпропагандистского кинематографа, — появление такого фильма было делом, заранее обреченным на поражение. И это несмотря на то, что здоровые силы в том же КГБ все еще пытались подавать сигналы обществу, что происки западных разведок в отношении СССР дело реальное, а не выдумки паникеров.

В самом конце апреля 1988 года в газете «Аргументы и факты», в рубрике «КГБ СССР сообщает и комментирует», был опубликован следующий текст:

«КГБ СССР сообщает, что, согласно полученным им сведениям, спецслужбы США в контакте с разведками ФРГ и Франции предпринимают новые попытки для развертывания подрывной деятельности на территории нашей страны в целях дестабилизации внутривнутриполитической обстановки в СССР. Планируемые и осуществляемые западными спецслужбами акции проводятся в соответствии с выводами, установками и рекомендациями состоявшейся в прошлом году «конференции по проблемам разведки», проводившейся руководством «разведывательного сообщества США» с участием ведущих советологов.

На «конференции» было признано целесообразным проведение тайных операций, нацеленных на формирование в СССР «политической оппозиции» социализму и использование процесса перестройки и демократизации для подрыва изнутри государственного и общественного строя.

В практическом плане спецслужбам рекомендовалось проводить на территории СССР работу по созданию буржуазного типа многопартийной системы, т.н. «свободных профсоюзов», инспирировать противоправную деятельность участников некоторых самостоятельных общественных формирований, подстрекать их к проведению антиобщественных действий вплоть до беспорядков...»

Как ни странно, но даже подобные тревожные документы не смогли внести коррективы в ход перестройки. А XIX партконференция (состоялась 28 июня — 1 июля 1988-го) и вовсе стала переломным моментом этого процесса — она окончательно передала бразды правления страной в руки реставраторов буржуазного строя. И возглавил этот процесс лично Михаил Горбачев. Вот как это описывает историк И. Фроянов:

«По части приближения буржуазной реставрации Горбачев к 1987—1988 годам совершил в экономической сфере все, что мог: расшатал и подорвал экономику страны, образовал острый товарный дефицит, создал благоприятные условия для развития теневого бизнеса и роста мафиозных структур, помог отмыть огромные суммы «грязных денег», укрепил индивидуальный сектор, «подкормил» частную собственность и сформировал мощную группу потенциальных «приватизаторов». Горбачев, таким образом, успешно завершил **первый, подготовительный этап**, связанный с усилением базисных структур, необходимый для проведения последующей, разрушительной работы. Но продвигаться дальше в том же направлении ему было очень опасно, поскольку оставались нетронутыми старая политическая система и привычная идеология. В этой ситуации существовала реальная угроза в любой момент быть «выбитым из седла» и потерять власть. А это — конец перестройке и всем заветным мечтам ее прораба...

Горбачев после успешного проведения первых мер по разрушению экономики и подрыву социальной структуры советского общества оказался в положении деятеля, дальнейшие начинания которого упирались в надстройку, охраняющую незыблемость своего базиса. Поводыри Горбачева и сам он понимали, что без перемен в политической сфере, т.е. в надстройке, двигаться вперед к победе капитализма невозможно... Однако в каких надстроечных переменных нуждались Горбачев и те, кто стоял за ним или шел рядом? Ослабление государственной власти, ликвидация партии (в худшем случае ее перерождение) и Советов, блокирование армии и КГБ, разжигание межнациональной розни, а также проти-

вопоставление и взаимное отталкивание Центра и союзных республик с последующим распадом СССР, затемнение общественного сознания с утратой не только коммунистической идеологии, но и всех идейных ориентиров, идеалов — вот что необходимо было Горбачеву и другим «реформаторам» России, чтобы завершить задуманное...»

Партконференция оказалась очередной весомой победой Горбачева и его либеральной команды. Не зря же идеолог либералов Александр Яковлев по ее горячим следам заявил на всю страну, что «свершилась нравственная революция». На самом деле идеолог лгал: революция если и свершилась, то нравственности в ней было на грош. Об этом, кстати, лучше всех сказал на конференции уже упоминавшийся писатель Юрий Бондарев, который сравнил перестройку с самолетом, который подняли в воздух, не зная, «есть ли в пункте назначения посадочная площадка». Кроме этого, были в его речи и другие поистине пророческие слова. Цитирую:

«При всей дискусионности, спорах о демократии, о расширении гласности, разгребании мусорных ям мы непобедимы. Только в единственном варианте, когда есть согласие в нравственной цели перестройки, т.е. перестройка — ради материального и духовного объединения всех. Только согласие построит посадочную площадку в пункте назначения. Только согласие...»

Часть нашей печати восприняла, вернее, использовала перестройку как дестабилизацию всего существующего, ревизию веры и нравственности. За последнее время, приспосабливаясь к нашей доверчивости, даже серьезные органы прессы, показывая пример заразительной последовательности, оказывали чуткое внимание рыцарям экстремизма, быстрого реагирования, исполненного запальчивого бойцовства, нетерпимости в борьбе за перестройку прошлого и настоящего, подвергая сомнению все: мораль, мужество, любовь, искусство, талант, семью, великие революционные идеи, гений Ленина, Октябрьскую революцию, Великую Отечественную войну. И эта часть нигилистической критики становится или уже стала командной силой в печати, как говорят в писательской среде, создавая общественное мне-

ние, ошеломляя читателя и зрителя сенсационным шумом, бранью, передержками, искажением исторических фактов. Эта критика убеждена, что пришло ее время безраздельно властвовать над политикой в литературе, над судьбами, душами людей, порой превращая их в опустошенные раковины. Экстремистам немало удалось в их стратегии, родившейся, кстати, не из хаоса, а из тщательно продуманной заранее позиции. И теперь во многом подорвано доверие к истории, почти ко всему прошлому, к старшему поколению, к внутренней человеческой чести, что называется совестью, к справедливости, к объективной гласности, которую то и дело обращают в гласность одностороннюю: оговоренный лишен возможности ответить. Безнравственность печати не может учить нравственности. Амориализм в идеологии несет разврат духа. Пожалуй, не все в кабинетах главных редакторов газет и журналов полностью осознают или не хотят осознавать, что гласность и демократия — это высокая моральная и гражданская дисциплина, а не произвол, по философии Ивана Карамазова, что революционные чувства перестройки — происхождения из нравственных убеждений, а не из яда, выдаваемого за оздоравливающие средства. Уже не выяснение разногласий, не искание объективной истины, не спор о правде, еще скрытой за семью печатями, не дискуссия, не выявление молодых талантов, не объединение на идее преобразования нашего бытия, а битва в контрпозиции, размывание критериев, моральных опор, травля и шельмование крупнейших писателей, режиссеров, художников, тяжба устная и письменная с замечательными талантами, такими, как Василий Белов, Виктор Астафьев, Петр Проскурин, Валентин Распутин, Анатолий Иванов, Михаил Алексеев, Сергей Бондарчук, Илья Глазунов. Нестеснительные действия рассчитаны на захват одной группой всех газетных и журнальных изданий — эта тактика и стратегия экстремистов проявилась в последний год особенно ясно и уже вызывает у многих серьезные опасения.

Та наша печать, что разрушает, унижает, сваливает в отхожие ямы прожитое и прошлое, наши национальные святыни, жертвы народа в Отечественную войну, традиции культуры, то есть стирает из сознания людей память, веру и на-

дежду, — эта печать двигает уродливый памятник нашему недомыслию, геростратам мысли, чистого чувства, совести, о чем история идеологии будет вспоминать со стыдом и проклятиями так же, как мы вспоминаем эпистолярный жанр 37-го и 49-го годов. Вдвойне странно и то, что произносимые вслух слова «Отечество», «Родина», «патриотизм» вызывают в ответ некое змееподобное шипение, исполненное готовности нападения и укуса: «шовинизм», «черносотенство». Когда я читаю в нашей печати, что у русских не было и нет своей территории, что 60-летние и 70-летние ветераны войны и труда являются потенциальными противниками перестройки, что произведения Шолохова пора исключить из школьных программ и вместо них включить «Дети Арбата», когда я читаю, что... фашизм, оказывается, возник в начале века в России, а не в Италии, когда слышу, что генерал Власов, предавший подчиненную ему армию, перешедший к немцам, боролся против Сталина, а не против советского народа, — когда я думаю обо всем этом, безответственном, встречаясь с молодежью, то уже не удивляюсь тем пропитанным неверием, иронией и некой безнадежностью вопросам, которые они задают. И думаю: да, один грамм веры дороже порой всякого опыта мудреца. И понимаю, что мы как бы предаем свою молодежь, опустошаем ее души скальпелем анархической болтовни, пустопорожними сенсациями, всяческими чужими модами, дешево стоящими демагогически заигрываниями...

Нам нет смысла разрушать старый мир до основания, нам не нужно вытаптывать просо, которое кто-то сеял, поливая поле своим потом, нам не надо при могучей помощи современных бульдозеров разрушать фундамент еще не построенного дворца, забыв о главной цели — о перепланировке этажей... Нам не нужно, чтобы мы, разрушая свое прошлое, тем самым добивали бы свое будущее... Человеку противопоказано быть подопытным кроликом, смиренно лежащим под лабораторным скальпелем истории. Мы, начав перестройку, хотим, чтобы нам открылась еще не познанная прелесть природы, всего мира, событий, вещей, и хотим спасти народную культуру любой нации от несправедливого

суда. Мы против того, чтобы наше общество стало толпой одиноких людей, добровольным узником коммерческой потребительской ловушки, обещающей роскошную жизнь чужой всепроникающей рекламой...

В самой демократической Древней Греции шесть черных фасолин, означающих шесть голосов против, подписали смертный приговор Сократу, величайшему философу всех времен и народов. Демагогия, клевета, крикливость лжецов и обманутых, коварство завистливых перевесили чашу весов справедливости. На последнем съезде кинематографистов в секретариат и в правление не вошли лучшие, выдающиеся режиссеры и актеры. Что здесь сыграло роль? Групповые пристрастия, общая нервозность, ревность к таланту, к чужому успеху?..

Свобода — это высшее нравственное состояние человека, когда ограничения необходимы как проявления этой же нравственности, т.е. разумного самоуважения и уважения ближнего. Не в этом ли смысл наших преобразований?..»

Уже на самой конференции эта речь писателя-державника встретила решительный отпор со стороны либерал-реформаторов. Особенно усердствовали в ее критике офтальмолог Святослав Федоров и писатель Григорий Бакланов. Первый заявил, что «я знаю, что мы сядем в развитое общество, развернем свою страну в нужное направление, поднимем людей на работу...». Второй призвал собравшихся «избавляться от лишнего груза в самолете и продолжать полет».

Еще больше злобы вылили либералы на Юрия Бондарева сразу после конференции. Практически все подручные им СМИ опубликовали отклики на это выступление, где оно поносилось на чем свет стоит. Особенно усердствовал в этом деле журнал «Советский экран», в котором под это поношение было отдано несколько номеров. Открыл же эту кампанию сам Элем Климов, который в № 17 заявил следующее:

«Меня огорчило выступление Юрия Бондарева. Огорчило и тем, что он говорил, и велеречиво-выспренней манерой речи, своей агрессивной озлобленностью. Мне кажется, в минуты его выступления над залом незримо витала тень печально знаменитой статьи Н. Андреевой. Досталось от Бондарева и кинематографистам, и живописцам, и писате-

лям, и критикам. Он перечеркнул и наш V съезд, и последний съезд художников. Определенной и большей части зала Бондарев понравился, и потому чуть ли не с первой фразы была встречена в штыки речь Г. Бакланова, пытавшегося полемизировать с ним...»

В другом номере журнала (20-м) было опубликовано письмо некой Татьяны Алексеевой из Чебоксар, где она написала следующее:

«Оставило неприятный осадок выступление писателя Ю. Бондарева. Известны факты критического отношения к его творчеству. Оно нашло свое выражение в известных литературоведческих статьях, в обзорах нынешнего состояния нашей прозы. И что же, теперь Ю. Бондарев готов очернить всю прессу. С раздражением он говорит о заклинании правды на потеху экстремистам от печатных изданий. И ужаснее всего, как видится ему, что разгул экстремизма происходит в центральной печати, в Союзе композиторов, в Союзе художников!

О горе нам! Самолет взлетел, но попал в руки экстремистов. Сами собой напрашиваются слова: не надо ложной паники, тов. Бондарев. У революции ясный взор, мозолистые трудовые руки, которые не дадут самолету сбиться с верного курса. Прорвемся, товарищи!»

Интересно бы узнать, где теперь эта Т. Алексеева, далеко ли прорвалась со своими «мозолистыми трудовыми руками»?

Между тем на партконференции было принято несколько резолюций, из которых самыми роковыми для страны окажутся две: «О демократизации советского общества и реформе политической системы» и «О гласности». Отметим, что подготовку проектов этих резолюций взяли в собственные руки Горбачев и Яковлев. В итоге первая резолюция распахнула двери для «хождения во власть» представителям либеральной оппозиции, которым предстояло сделать реставрацию буржуазного строя неизбежной. Вторая резолюция вооружила либералов идеологически. Как пишет все тот же И. Фроянов:

«В резолюции «О гласности» сквозь шелуху трескучих слов проглядывают ложь и лицемерие. Ее авторы, среди ко-

торых первой скрипкой был Яковлев, утверждают, будто «обстановка гласности» первых лет перестройки пробудила «мощные патриотические силы к активной и целеустремленной работе на благо страны, социализма». В действительности же «обстановка гласности» мобилизовала темные, сатанинские силы, враждебные стране и русскому народу. Именно они захватили печать, телевидение, радио, установили свою монополию на гласность и, одурманив доверчивую Россию, повели ее на «Голгофу»... Резолюция санкционировала ведущуюся против русского народа информационную войну...»

Вышло все, как в песне Высоцкого «Притча о Правде и Лжи», где хитрая Ложь переделалась в одежды Правды, после чего последней пришлось довольствоваться тяжелой долей — объяснять людям, кто есть кто на самом деле. Однако ей никто не верил.

Кто-то уже, раздобыв где-то черную сажу,
Вымазал чистую Правду, а так — ничего...

Чем не перестройка а-ля Горбачев?!

Кстати, в 1988 году либералы сделали все от них зависящее, чтобы окончательно прибрать имя Владимира Высоцкого к своим рукам. Началось все в январе, когда страна отметила 50 лет со дня рождения артиста. К этой дате власть расщедрилась и наградила юбиляра Государственной премией СССР (посмертно). Отмечалось, что награда нашла артиста за его последнюю кинороль — муровца Глеба Жеглова в телесериале «Место встречи изменить нельзя». На самом деле Госпремия присуждалась артисту еще и авансом — за тот вклад в либеральную перестройку, который Высоцкому еще предстоит внести в скором времени. Ведь вся либеральная пресса с еще большим усердием, чем прежде, начнет ваять из артиста ярого борца с тоталитарным режимом.

К сожалению, противоположный лагерь (державники) поведут себя в этой ситуации не лучшим образом. Вместо того чтобы не отдавать Высоцкого на откуп либералам, они начнут кампанию по его шельмованию, чем отпугнут от

себя огромную массу его поклонников. А ведь Высоцкий был не меньшим державником, чем либералом. И с помощью его произведений в державных СМИ можно было наносить прицельные удары по тем же «господам отъезжантам», которые тучами начали слетаться в СССР накануне его краха. В отличие от них Высоцкий никуда из страны не драпал и часто декламировал по этому поводу строчки из собственной песни:

Не волнуйтесь — я не уехал!
Не надейтесь — я не уеду!

ЕСЛИ ДЮК ОКАЗАЛСЯ ВДРУГ...

Вскоре после партийной конференции в киношной среде четко обозначился определенный раскол между интеллектуалами (приверженцами авторского кинематографа) и «кассовиками» (приверженцами развлекательного кинематографа). Этот раскол возник не случайно, а стал следствием той политики, которую проводили в кинематографе либерал-перестройщики из обновленного СК. Поскольку главную ставку они делали на интеллектуальное (проблемное) кино, то зрелищный кинематограф постепенно вытеснялся на обочину, что, естественно, не могло понравиться тем деятелям кино, которые именно этим жанром добывали себе средства на хлеб насущный. Среди последних наибольшую активность проявлял кинорежиссер Станислав Говорухин, который и явился инициатором проведения в стране кинофестиваля, ставшего бы некоей альтернативой кинофестивалям, где в основном пропагандировалось кино интеллектуальное.

Естественно, когда руководители СК узнали об этом начинании, они заволновались, поскольку подобный раскол грозил их либеральному проекту серьезными осложнениями. Как вспоминает А. Медведев:

«Известие об «Одесской альтернативе», проводимой, что важно, при поддержке Госкино, вызвало тревогу в секретариате Союза кинематографистов. Климов прилетел в сопровождении свиты критиков и критикесс (новоявленный кинофест под названием «Золотой Дюк» проходил в сентябре 1988 года. — Ф.Р.), чтобы посмотреть, не крамола ли возникла в Одессе, не за старое ли взялись, не выступят ли против решений V съезда. По-моему, это был единственный «кикс» Элема, когда ему изменило чувство меры. Надо отдать должное — он быстро во всем разобрался и стал заинтересованным участником умного веселья...»

И в самом деле, реформаторам из СК не стоило опасаться этого кинофестиваля с самого начала. С того самого момента, когда стало известно о том, где он будет проводиться. Ведь Одесса издавна считалась не только самым веселым советским городом, но, главное, местом, где была сосредоточена самая большая еврейская диаспора в СССР. А евреи, как известно, в большинстве своем поддерживали те либеральные реформы, которые проводили в кинематографе «птенцы V съезда».

О том, какую политическую платформу исповедует этот фестиваль, говорили хотя бы фамилии многих его участников. На «Золотой Дюк» съехались известные либералы той поры: Михаил Жванецкий (он был членом жюри), Виталий Коротич (главный редактор журнала «Огонек»), Юлий Гусман (директор московского Дома кино, а на «Золотом Дюке» он возглавлял ПРОК — Профессиональное объединение критиков), Борис Берман (критик), Алла Гербер (критик), Андрей Плахов (критик), Борис Васильев (писатель), Анатолий Приставкин (писатель) и др.

Соответственно духу фестиваля распределились и его награды. Так, Главный приз достался комедии Юрия Мамина «Фонтан», где в гротесковой форме высмеивалась советская жизнь. Отметим, что Мамин любит давать своим фильмам некие кодовые названия, в которых фиксирует подлинную суть будущей картины. Например, его прежняя лента «Праздник Нептуна» носила кодовое название... «Русь моржовая» (легко представить, как бы развивалась дальше карьера Мамина, если бы он, к примеру, снял фильм под кодовым названием «Израиль гребаный», — она бы немедленно завершилась). «Фонтан» назывался не менее подковыристо — «Пир духа» или «Пир чумного духа» (имелось в виду, что жизнь в СССР была наподобие чумы). Вот как описывал свои впечатления от этой ленты М. Левитин, который тоже присутствовал на том фестивале:

«Фантастическая и реальная одновременно, сатирическая и трагическая сразу, история, рассказанная в «Фонтане», — о бестолковщине и расточительной бессмыслице нашей жизни, давно уже, если всматриваться всерьез, приобретшей некие сюрреалистические очертания. Дом, где в

обнимку с кумачовыми лозунгами об «экономной экономике» рухнувшую крышу подпирают дюжие молодцы, нахлебавшиеся коктейля из денатурата и дихлофоса; где на треснувшую сверху донизу несущую стену бородатые энтузиасты российской старины вколачивают беломраморную мемориальную доску в память о каком-то собирателе фольклора; где собственное разгильдяйство, ничегонеделание и воровство иные из ретивых выдают за почин в соцсоревновании и экономию ресурсов, — не символ ли этот дом, не горький ли абрис всей нашей непутевой, сошедшей с рельсов жизни? (именно так в те годы либералами оценивалась вся советская цивилизация. — Ф.Р.). Когда же вдруг среди пьяниц, расхитителей-энтузиастов и промотавших все на свете «честняг» обнаруживается человек, способный принимать решения и действовать, знающий толк хотя бы в том, с какого конца начинать и как остановить всеобщую вакханалию, выясняется, что он-то как раз и есть главный враг, ему-то как раз здесь и не место. И вот уже нажата кнопка, и кабина лифта с застрявшим в нем «положительным героем» взмывает вверх, к звездам, в беспросветную тьму, дальше, дальше, дальше от нас, какие мы есть, от действительности этой, какую мы менять не очень торопимся, ибо очень привыкли...»

В свое время подобного рода искусство Владимир Маяковский называл «еврейскими штучками». Правильно, кстати, называл.

Тем временем либералы, собравшиеся на этот кинофестиваль, были бы не похожи на себя, если бы не затеяли громкую политическую акцию, направленную против своих оппонентов из державного лагеря. В итоге во время встречи зрителей с писателями Борисом Васильевым и Анатолием Приставкиным у кого-то из присутствующих (естественно, под соусом экспромта) родилась идея коллективного Обращения к деятелям советской культуры. Немедленно была выбрана инициативная группа, в которую вошли следующие деятели: писатели Б. Васильев и А. Приставкин, архитектор В. Глазычев, кинокритики А. Гербер и А. Плахов. Эти люди довольно скоренько настрочили (хотя, вполне вероятно, текст этого документа был уже заранее написан организаторами фестиваля) текст Обращения. Под ним тут же

поставили свои подписи (вместе с авторами текста) большинство известных людей, присутствовавших на «Золотом Дюке». Среди них значились: Б. Берман, Н. Богословский, А. Вайнер, Г. Вайнер, З. Гердт, И. Глазунов, М. Глузский, С. Говорухин, М. Державин, Т. Догилева, А. Жарков, М. Жванецкий, М. Захаров, Ф. Искандер, В. Коротич, Ю. Мамин, М. Мишин, В. Нахабцев, В. Никулин, Э. Рязанов, Н. Фатеева, А. Ширвиндт, С. Юрский, О. Янковский.

Текст Обращения выглядел следующим образом (приводится с сокращениями):

«С каждым днем становится очевиднее: консервативные силы объединяются и переходят в контратаку. Расхождение между словом и делом, между обещаниями и фактами вызывает озабоченность, тревогу людей, которую мы особенно остро ощутили здесь, во время встреч с массовым зрителем.

Наше важнейшее достижение — гласность. Но и ей нанесен обдуманый, расчетливый удар. Отсечение жаждущих от источников информации — введение лимита на подписку — есть политический антиперестроечный акт (отметим, что 90% толстых журналов было в руках либералов. — *Ф.Р.*). Уже на XIX партконференции проявилось открытое неприятие критики деятельности партийно-хозяйственного аппарата в центре и на местах.

Справедливая борьба с последствиями сталинщины останется войной с призраками до тех пор, пока не будет полностью раскрыт преступный характер брежневского режима. Пока не будут названы все виновные в разорении державы, подавлении свободомыслия, разрушении основ нравственности...»

Оставим на совести авторов данного Обращения определение брежневского времени (а это целых 18 лет) как преступного. Задумаемся о другом — об абсурдности этого заявления. Ведь если будет раскрыта «преступная» сущность брежневского режима, отвечать придется... большинству подписантов данного Обращения, которые именно во времена того режима стали не просто знаменитыми, но суперзнаменитыми и много сил приложили, чтобы этот режим процветал. Это они — марки захаровы, эльдары рязановы,

борисы васьевы, виталии коротичи, ильи глазуновы и т.д., имя которым легион, дорвавшись до больших высот, говорили одно, думали второе, а делали третье — то есть и были олицетворением самой вопиющей безнравственности.

Однако продолжим чтение Обращения:

«Мы считаем: необходимо граждански реабилитировать тех, кого оклеветали, незаконно осудили, вынудили к эмиграции (судя по всему, данный вопрос был одним из главных, ради чего и стряпался данный документ: чтобы поднять «волну» в обществе по поводу возвращения в страну антисоветчиков всех мастей и рангов. — Ф.Р.). Нужно вернуть им Родину, работу, нужно предоставить всем людям возможность реализовать свой человеческий и творческий потенциал...»

Необходимо восстановить национальное достоинство всех народов Советской страны. По-прежнему остаются не решенными на практике многие национальные проблемы. Отсюда — недоверие, напряженность и, наконец, открытые проявления экстремизма в разных регионах страны. Все большее влияние приобретает национал-шовинистическое общество «Память». Его открытый антисемитизм, презрение к другим народам, его спекуляции на русской истории являются одним из самых опасных реально действующих орудий реакции. Мы спрашиваем: кому выгодна сегодня «Память» и кто ей покровительствует?..»

Данный абзац указывает еще на один, причем главный, повод для появления Обращения. Например, уже почти пять лет советская печать полна материалами о так называемом «узбекском деле», в которых шельмуется целый народ (а это более 16 миллионов человек!), но мало кого из либеральной интеллигенции эта проблема волнует. Зато борьба с антисемитизмом — вот дело, достойное советского интеллигента. Кстати, из 29 подписантов Обращения 15 человек были евреями.

Заканчивалось Обращение следующими словами: «Пора от слов переходить к делу. Мы верим, что от каждого из нас многое зависит. Но еще большего мы добьемся, объединив свои усилия. Пришел момент создать Народный Фронт в поддержку перестройки. Реальным ядром такого объединения должна стать новая форма — Совет творческих союзов. Вспомним традиции отечественной интеллигенции, которая всегда была с народом в его трудный час».

Цинизм последних слов буквально поражает, поскольку ему понятно, что единственное, чего добивались авторы Обращения, — это пристроить свои собственные задницы в тепле, а что касается народа, то апелляция к нему понадобилась исключительно ради одного: чтобы на его шею въехать в светлое будущее. Так, собственно, и вышло. Пусть читатель еще раз внимательно прочтет список подписантов этого Обращения (а большинство из них благополучно здравствуют и поныне) и сравнит свою нынешнюю жизнь и ихнюю.

Это Обращение его авторы собирались огласить на закрытии «Золотого Дюка», однако вышла неувязка. Кто-то из организаторов кинофестиваля выступил решительно против него, мотивировав это тем, что таким образом «Дюк» приобретет политическую окраску. Этот аргумент, несмотря на целое сонмище возражающих против него, сумел перекрыть дорогу Обращению в Одессе. Однако спустя несколько дней его с большой охотой опубликовало большинство либеральных СМИ.

Тем временем в середине ноября 1988 года состоялся очередной, 5-й по счету, пленум обновленного правления Союза кинематографистов СССР. На этот раз он был посвящен проблемам кинематографий братских советских республик. Однако, как и прежний пленум (о проблемах ТВ и кино), этот тоже был «змеей без жала» — то есть уже ничего не мог изменить в том развале, который происходил в стране. Впрочем, это еще вопрос: хотел ли кто-то из новых руководителей советской кинематографии изменить что-то в лучшую сторону, когда до этого они делали все возможное, чтобы ситуация ухудшилась донельзя. Ведь те удары, которые нанес обновленный СК СССР по советской идеологии, превзошли по своей силе даже атаки пропагандистской машины Геббельса. В итоге в конце 88-го международные отношения в СССР уже трещали по всем швам и перестройка плавно перетекла в перестрелку. А ведь совсем недавно ситуация была иной, и у большинства людей в СССР даже мысли не могло возникнуть, что очень скоро наступят времена, когда одна союзная республика может пойти войной на другую. Ничто не предвещало масштабного кризиса и в многонациональном советском кинематографе, аналогов которому не было нигде в мире.

На протяжении долгих десятилетий республиканские киностудии исправно работали ради общего дела. И хотя были в этой «бочке меда» и свои «ложки дегтя» (например, определенные сепаратистские тенденции грузин или прибалтов), однако в общем и целом это не могло изменить магистральную линию советского кинематографа: воспевание многонациональной дружбы (за все годы советской власти этой теме было посвящено более двух тысяч фильмов). Однако приход к власти либерал-реформаторов поднял на поверхность всю ту националистическую грязь, которая долгие годы покоилась на дне и, казалось, не должна была подниматься наверх.

Несмотря на все вопли либералов об убыточности республиканских киностудий, они не висели камнем на шее у Центра, выполняя план за счет проката иностранных кинолент или одного-двух собственных блокбастеров. Например, даже в неблагоприятном для кино с финансовой точки зрения 1986 году лидерами проката стали именно фильмы, снятые на республиканских киностудиях: «Двойной капкан» (42,9 млн. зрителей) был снят на Рижской киностудии, «Иди и смотри» (28,9 млн.) — на «Беларусьфильме», «Тайны мадам Вонг» (27,8 млн.) — на «Казахфильме», «Капкан для шакалов» (21, 8 млн.) — на «Таджикфильме». В результате средние данные по казахской (12,7), белорусской (14,0) и латвийской (23,1) студиям в том году превысили средние данные по «Ленфильму» (9,1), «Мосфильму» (8,6) и Киностудии имени Горького (7,2).

Конечно, к середине 80-х определенные проблемы, которые необходимо было решать, имелись практически у каждой киностудии. Однако не было в этих проблемах ничего такого, что могло указывать на то, что на пороге многонационального советского кинематографа зримо замаячила тень банкротства. Другое дело, что эту тень специально рисовали в воображении миллионов людей те, кто давно лелеял мечту об этом самом банкротстве. Кто только и ждал того момента, чтобы пустить по миру многонациональное советское искусство, чтобы потом вспоминать о нем как о незабываемом кошмаре. Возьмем, к примеру, все ту же много томную энциклопедию «Новейшая история отечественного

кино». В ней киноведы А. Мурзина и Д. Савельев так отзываются о кинематографе одной из самых густонаселенных республик — казахском:

«На протяжении полувека кинопродукцию «Казахфильма» составляли преимущественно истерны о борьбе с басмачами, героические драмы из далекого и недавнего прошлого, опусы о современных покорителях целины и людях колхозного аула. В таком безвоздушном пространстве казахское кино существовало вплоть до середины 1980-х гг., когда в сопредельной России уже вовсю дули ветры перемен...»

Это насколько же надо ненавидеть многонациональное советское кино (или же попросту не разбираться в нем), чтобы одним росчерком пера перечеркнуть 60-летнюю деятельность одной из крупнейших советских киностудий, выпустивших за долгие годы своего существования более 300 художественных фильмов самых разных жанров и направлений. Оказывается, из «безвоздушного пространства» появились на свет такие значительные казахские ленты, как «Амангельды», «Земля отцов», «Его время придет», «Песнь о Маншук», «Конец атамана», «Сказ о матери», «Возвращение сына», «Кыз-Жибек», «Мы из Семиречья», «Меня зовут Кожа», «Алпамыс идет в школу», «Лютый», «Транссибирский экспресс», — фильмы, которые вошли в сокровищницу советского кинематографа. А сколько было выпущено на «Казахфильме» просто добротных средних лент, которые несли людям радость и ощущение того, что они живут в замечательной стране, где человек человеку друг, а не волк!

Серьезные проблемы казахский кинематограф начал испытывать накануне перестройки. Связаны они были с кадровым голодом на «Казахфильме», когда киностудия испытывала недостаток талантливых постановщиков. Чтобы решить эту проблему, во ВГИКе в 1984 году был набран целый казахский курс (его возглавил С. Соловьев), на который в Алма-Ате возлагались большие надежды. Курс и в самом деле получился неординарный (его подготовили всего за три года), однако спасти ситуацию ему было уже не суждено, поскольку к тому времени, когда молодые режиссеры стали делать свои первые шаги в искусстве, оно уже благополучно катилось под откос вместе со страной. Горбачевская перестройка обернулась «катастрофой» (от слова «катастрофа»).

Но вернемся к ноябрьскому 88-го года пленуму СК СССР.

Как и следовало ожидать, он только усилил непонимание между Центром и окраинами. Накануне его в республиках произошло слияние республиканских кинокомитетов с национальными министерствами культуры, что было защитной реакцией тамошних консерваторов от либеральных атак, — тем самым чиновники блокировали процесс предоставления киностудиям полной самостоятельности. Естественно, это не могло понравиться столичным реформаторам, которые для того и собрали пленум, чтобы прозондировать почву на предмет своих последующих шагов в этом направлении. В итоге пленум стал очередным шагом к дальнейшему размежеванию: республиканские союзы заявили о своем желании юридически и финансово быть независимыми от Центра, а российские и московские кинематографисты затеяли создавать собственные СК. До краха единого государства оставались считанные годы.

Не случайно именно тогда на свет появляется и новая кинематографическая премия, «Ника», — бледная копия американского «Оскара». «Американщина» в то время в СССР чрезвычайно популярна, причем небывалый всплеск ее начался после мая 1988 года, когда Москву, впервые за долгое время (с 1972 года), посетил президент США Рональд Рейган. «Нику» придумали двое либералов из столичного Дома кино — его директор (и по совместительству кинорежиссер) Юлий Гусман и председатель правления (по совместительству сценарист) Виктор Мережко, дабы объединить вокруг премии либеральное киношное сообщество, а также пиарить те фильмы, которыми либералы собирались размахивать как знаменами перестройки. Поэтому, учитывая все вышесказанное, легко предугадать, какого рода кино на «Нике» «сняло весь «банк»: в пяти номинациях (в том числе и как лучший игровой фильм) победило «Покаяние», а по разделу документального кино победа досталась фильму «Легко ли быть молодым?».

Аккурат в дни проведения «Ники» свет увидел последний в этом году (24-й) номер журнала «Советский экран». В нем были помещены заметки давно прописавшегося на его

страницах автора (сразу после ухода с поста главреда Даля Орлова) — Аллы Гербер, где она делится своими взглядами на перестройку и живописует встречи с многочисленными любителями кино. В своем весьма обширном материале критикесса не упускает возможности в очередной раз «опустить» Сергея Бондарчука, который, к неудовольствию либералов, никак не успокоится и периодически выступает в державной прессе с критикой реформаторов из СК. Пишет же Гербер следующее:

«Сергей Бондарчук собирается снимать «Тихий Дон» — всеобщий протест, обращенный ко мне как к «представителю». В какие-то минуты мне и правда начинало казаться, что «настала пора... и теперь мы в ответе», и лично я в том числе. «Как Бондарчук может спать спокойно, когда все теперь знают меру его вины в судьбе Тарковского?» (Вопрос возник не случайно: в течение года в либеральных СМИ настойчиво муссировалась история о том, как на кинофестивале в Каннах в 1983 году Бондарчук, будучи членом жюри, выступал против присуждения фильму Тарковского «Жертвоприношение» Гран-при. — Ф.Р.). «Вот чего не знаю — того не знаю», — пошутила я. Но «юмор» показался залу неуместным. Тут же получаю записку: «Нам не до шуток — художника нет, а его мучители благоденствуют». Призвать к ответу виновных в судьбе жертв застоя — постоянное требование многочисленных на эту большую тему записок. Вот одна, наиболее характерная: «Мы называем преступников прошлого, требуем поставить памятник жертвам сталинских репрессий. Но почему уходят от ответа живые? Пройдет немного времени, и они настолько «перестроятся», что мы перестанем их распознавать. Но они по-прежнему разносчики вируса сталинизма в его самом заметном, с трудом узнаваемом, вчерашнем проявлении, когда не пытали, не сажали, а сживали со света, перекрывая кислород. И пока не будут названы все, нет никакой гарантии, что завтра они снова не выползут на свет, затягивая общество в кромешную тьму»...»

Поскольку текст данной записки следовал сразу за пассажем о Сергее Бондарчуке, у читателя невольно складывалось впечатление, что в число преступников, о которых шла речь в записке, попадает и великий советский кинорежис-

сер. Судя по всему, именно этого эффекта и добивалась Гербер. Поскольку открытым текстом выразить всю свою ненависть к этому человеку она не могла, ею был использован именно такой вариант — косвенный.

Между тем на данном примере в очередной раз наглядно проявилось то, кто именно вершит перестройку и к каким результатам их деятельность в конечном итоге приведет. Ведь кто такая была эта Алла Гербер? Весьма посредственный прозаик и критик, не написавшая за всю свою профессиональную карьеру, наверное, и нескольких строчек во славу той власти, которая помогла ей «выйти в люди» (Гербер закончила престижный МГУ и в 1971 году, после выхода в свет первой же самостоятельной книжки очерков, была принята в Союз писателей СССР). Поэтому люди, подобные Бондарчуку, которые весь свой талант отдавали служению советской власти, у таких людей, как Гербер, вызывали вечную злобу и ненависть. Долгое время эта ненависть клочкотала у них внутри, но после мая 86-го она наконец вырвалась наружу. В результате люди, которые всю жизнь искренне служили своей родине, были названы преступниками, а разного рода герберы, долгие годы ненавидевшие эту власть (а с нею автоматически и родину), оказались «на коне». Спрашивается: к какому итогу могла привести эта победа? Только к одному: к исчезновению этой страны. Что, собственно, и произойдет всего через три года.

АНТИСОВЕТЧИКИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

Концовка 1988 года завершалась «под сурдинку» либералов. 11 декабря, несмотря на вялые возражения Идеологического отдела ЦК КПСС, в столичном Центральном Доме кинематографистов состоялся вечер, посвященный 70-летию Александра Солженицына. По сути это было антисоветское сборище в центре столицы, должное показать советской, а также мировой общественности, кто «правит балом» в перестройке. Все выступавшие, а их было больше десятка (Владимир Лакшин, Егор Яковлев, Юрий Афанасьев и т. д.), отзывались о юбиляре исключительно в восторженных тонах, а некоторые называли его «величайшим русским писателем нашего времени». О том, что каких-нибудь десять лет назад этот «величайший из русских» публично скорбел о том, что Гитлер не победил Сталина и что американцы не хотят ввести для СССР жесточайшее торговое эмбарго, никто из присутствовавших не вспоминал. Спросите почему? Потому, что все это сборище было солидарно с теми мыслями Солженицына. Эта были последователи той самой «пятой колонны», которую Сталин в свое время сумел ликвидировать кровопусканием, а либерал Горбачев не сумел, поскольку сам имел к этой «колонне» непосредственное отношение — он ее возглавлял.

Сборище в Доме кино стало мощным сигналом той армии отщепенцев, которые когда-то были изгнаны из СССР и с тех пор жили на Западе, поливая оттуда советскую власть грязью. Теперь им дали конкретно понять, что их возвращение не за горами и поливать советскую власть грязью они отныне смогут прямо у стен Кремля.

Нельзя сказать, что державники безучастно взирали на эти телодвижения либералов. В том же декабре свет увидел

очередной номер журнала «Москва», где была опубликована статья А. Байгушева «О фарисействе и саддукействе». Отметим, что эта публикация смогла выйти в свет после скандала в самом Политбюро, на котором министр обороны Дмитрий Язов в открытую спросил у Горбачева, до каких пор говорить будут одни либералы (как мы помним, львиная доля СМИ была в их руках), а державникам будут затыкать рот? В итоге статью удалось опубликовать. О сути ее рассказывает сам А. Байгушев:

«Я писал свой памфлет как «силуэт идеологического противника». Надо было открыть обществу глаза на характерный тип «застрельщика перестройки» (так «они» сами себя называли). На поверхностно образованного «барабанщика», без корней, бездуховного (торчат тут «церквушки, церквушки отравными, злыми грибами», слагал стихи Коротич), вопиюще «местечкового», беспринципного и наглого. То есть на целиком «ихний» троцкистский тип. Практически возродившийся духовный двойник тех прихлынувших из-за черты оседлости неистовых ревнителей 20-х годов, которые тогда ставили Россию на колени, а теперь вот решили поставить на колени опять. Я как бы играл с этим мерзким типом в вопросы и ответы и ядовито извинялся — за «некоторую резкость, ее трудно избежать, имея дело с жаждущим непременно столкновения публицистом, с его откровенно вызывающим стилем».

«Огонек» под руководством Коротича начал с якобы «кремлевских тайн». На потоке стал публиковать односторонние, а то и прямо сфальсифицированные материалы о «кремлевских тайнах», преимущественно используя, как исходный материал, грязь из диссидентского «спехрана». Я все материалы сразу узнавал — они были пятнадцатилетней давности, подбрасывались нам через иудейский «самиздат» профессиональными агентами-сионистами из ЦРУ. Вот вытащив всю эту страшную грязь и дезинформацию на слепленную профессиональными скульпторами фальшивую «перестройку», Виталий Коротич и делал свои «огоньковские сенсации». Я об этом прямо в памфлете и написал...»

В том же декабре состоялся и пленум правления Союза писателей РСФСР, где многие ораторы также не скрывали своей озабоченности по поводу того, куда двигают перестройку либералы. Вот, к примеру, что сказал Владимир Бондаренко о проблеме «отъезжантов»:

«Сегодня все журналы увлечены публикацией литераторов, в период застоя уехавших на Запад. Уже их отъезд объявляется актом героизма, актом сопротивления. В «Континенте» А. Синявский писал: «Россия-сука, ты еще ответишь за это!» Поношения России волной третьей эмиграции удивляли весь западный мир. Почему же сегодня, публикуя стихи и прозу И. Бродского, Н. Коржавина, В. Войновича, мы умалчиваем об их социальной позиции, мы стыдливо отворачиваемся от их публицистики, которая известна всему миру? Мы не хотим печатать, к примеру, «Открытое письмо Науму Коржавину» крупнейшего немецкого прозаика Генриха Бёлля, отрицающего тотальный антисоциализм наших диссидентов. Может быть, и Генрих Бёлль — сталинист?..

Продолжается обильная лакировка публикуемых ныне уехавших на Запад литераторов. Газета «Книжное обозрение» печатает нобелевскую лекцию Иосифа Бродского. Много интересных мыслей, но из текста упускается одна, существенная, — уравнивание Ленина и Гитлера в ряду тиранов человечества. Позвольте, эту мысль Иосиф Бродский не под кроватью шепотом произносил, он не скрывает ее, он утверждает ее всему миру. И когда ему приносят этот номер «Книжного обозрения», он читает и перестает верить перестройке, с иронией смотрит, как из него делают «несчастную жертву брежневизма»...

Другой пример. В журнале «Октябрь» опубликована неплохая подборка стихов Наума Коржавина. Вот и рассказать бы в предисловии об истинных противоречиях между поэтом и обществом, о неприятии поэтом существующего строя. Мы читаем во вступительном слове Б. Сарнова: «Нелепо и чудовищно, что человек, который всю свою сознательную жизнь так ощущал себя и свое место в мире... не мыслящий себя и свою жизнь вне России, вне ее культуры

и ее исторической судьбы, вынужден теперь жить вдали от родины».

По предлагаемой версии Б. Сарнова, поэт не мыслит себя вне «исторической судьбы» России, а как все знают: историческая судьба России — в социализме. Что же делать нам, читавшим «Открытое письмо Науму Коржавину» крупнейшего немецкого писателя Генриха Бёлля? Н. Коржавин не верит ни в какую возможность «демократического социализма», все негативное в жизни Советского Союза он считает непреложным законом социализма. По его мнению, даже «стабильные диктатуры» наподобие чилийской человечнее, чем советский строй. Он апологетизирует лишь систему капитализма.

Генрих Бёлль решительно с ним не согласен, в своем ответе Науму Коржавину он считает, что пороки советской системы — именно в недостаточности социализма, в отклонениях от его подлинной сути, он отказывается «...вперить взгляд только в Советский Союз, только в нем видеть опасность для всего мира»...

Сегодня, говоря о выехавших из Советского Союза деятелях культуры, мы впали в противоположную крайность, может быть, еще более далекую от истины. Во всем виним сталинизм, застой, единственной причиной отъезда считаем ущемление творческой свободы художника. Будто не нарушали творческую свободу Владимира Высоцкого, будто не громили беспощадно Федора Абрамова, будто всегда шли навстречу Василию Шукшину. Не о какой-то там вине уехавших речь идет, а о созревшем внутреннем импульсе, а то и сознательном неприятии всей общественной системы. Тот, кто перешагивал осознанно этот край, эту черту восприятия окружающей действительности или кто устал от борьбы, — уезжал. Не будем считать это предательством, как твердили раньше, но не будем объявлять это подвигом, как иные литераторы стараются внушить нам ныне...»

А вот отрывок из другого выступления — В. Сидорова, где он коснулся еще одной важной проблемы тех лет, а именно... Впрочем, послушаем самого оратора:

«Мы с вами боязливо обходим одну проблему: стараемся не замечать и не говорить о злокачественной язве, разъедающей сознание людей, имя которой — русофобия.

На Западе русофобия не в новинку. Примерно к концу семидесятых годов она превратилась в стройную идеологически-политическую концепцию.

Чтобы уничтожить советский строй, нужно разрушить цементирующую его основу, а именно — русский народ.

«Все зло от русских» — под этим лозунгом начался новый виток кампании против нашей страны. Кстати говоря, он вызвал довольно заметный раскол в русском зарубежье. Редактор газеты «Русская мысль» в Париже Зинаида Шаховская в знак протеста подала в отставку. Да, она была антисоветчицей, но поливать русский народ грязью только потому, что он русский, она решительно отказалась.

Когда читаешь некоторые наши газеты и журналы, не покидает ощущение, что вот эту эстафету русофобии ныне подхватили и у нас. Ведь кличку «черносотенец» уже готовы приклеить к каждому, кто всерьез и озабоченно заговорит о судьбе России, о трагическом положении ее экологии и культуры. Ведь рады прицепиться к любому негативному факту, подчас и несуществующему, дабы раздуть его до уровня глобального русского шовинизма...»

Кстати, на юбилейном вечере Солженицына в Доме кино русофобские речи тоже звучали. Правда, не в открытую (их время еще не пришло), а завуалированно, в виде филиппик по адресу тех людей, кто в 20-е годы громил русскую культуру.

Не случайно так много публикаций в годы перестройки было посвящено театральному режиссеру Всеволоду Мейерхольду, который много сил приложил для того, чтобы очертить «старую» Россию. Как мы помним, большинство его классических постановок — «Борис Годунов», «Горе от ума», «Ревизор» — изображали Россию грязной, темной, хамской. Тот самый Московский Художественный театр, который дал Мейерхольду путевку в жизнь, он называл «эстетическим хламом».

Либерал-перестройщики не случайно идеализировали 20-е годы и их идеологов (вроде Николая Бухарина), заявляя, что это было замечательное время, а тиран Сталин его насильственно прервал. Оно было замечательным для русофобов, которые жаждали мировой революции и мечтали бросить в ее топку именно русских. Тогда у них ничего не получилось. Шестьдесят лет спустя последователи русофобов решили взять реванш. По сути это была все та же мировая революция, поскольку развал СССР и не мог быть местечковым событием — он должен был изменить весь мир.

ОПЕРАЦИЯ «КООПЕРАЦИЯ»

1988 год закончился большим скандалом. 31 декабря секретариат Союза кинематографистов публично объявил протест против постановления Совета Министров «О регулировании отдельных видов кооперативной деятельности», которое запрещало кооперативам производство, продажу и прокат кино- и видеопродукции (наравне с изготовлением оружия, наркотиков и алкоголя, игорным бизнесом и валютными операциями). Протест кинематографистов был вполне закономерен: кооперативная деятельность являлась главным средством для новоявленных господ кинематографистов набивать свои карманы звонкой монетой, при этом не особенно утруждая себя выдавать «на-гора» качественный результат — то бишь талантливые фильмы. Кооперация для того и была придумана, чтобы создать класс предприимчивых людей (будущих олигархов), готовых завалить страну дешевым и некачественным ширпотребом собственного производства («самопалом»), а также дать возможность «теневикам» «отмыть» свои грязные деньги, заработанные на антиалкогольной кампании.

Отметим, что «Закон о кооперации» был принят в мае 1988 года, причем в либеральных СМИ его расписали как возврат к ленинской политике. На самом деле это была ловкая подмена, поскольку ленинская кооперация времен нэпа **вела к социализму** (к обобществлению собственности, принявшему впоследствии форму огосударствления), а горбачевская — **в сторону от социализма** (к разобобществлению, разгосударствлению и к установлению частной собственности буржуазного типа, то есть к капитализму). Как пишет уже знакомый нам историк И. Фроянов:

«Новоиспеченные кооперативы получили «возможность» в неограниченных масштабах привлекать наемных работников, не являющихся их членами. Это позволяло вла-

дельцам (учредителям) кооперативов получать огромные доходы за счет присвоения прибавочной стоимости. Таким образом, под названием кооперативов были узаконены типичные частнокапиталистические предприятия. К тому же законом о кооперации они были поставлены в несравнимо более льготные условия, чем государственные предприятия. Им была предоставлена возможность, покупая сырье и полуфабрикаты по стабильным государственным ценам, продавать свою продукцию по свободным рыночным ценам. Это удивительное (не по мнению «выдающихся» экономистов, а с точки зрения обычного здравого смысла) обстоятельство в условиях дефицита товаров приносило им огромные прибыли. В виде, как бы сейчас сказали, эксклюзивного права переводить деньги из безналичного оборота в наличность кооператоры получили еще одну возможность увеличивать свой капитал, ничего при этом не производя. Отсюда ясно, какую цель преследовали прорабы «перестройки», открыв путь кооперативам. Они стремились сформировать слой частных предпринимателей и создать благоприятные условия для их обогащения, чтобы потом, опираясь на таких бизнесменов, продолжить осуществление своего разрушительного плана. Но это не все.

Создание кооперативов позволяло приступить к отмыванию «грязных денег», масса которых заметно увеличилась в годы антиалкогольной кампании. Едва ли стоит сомневаться в том, что творцы «перестройки» это хорошо разуме-ли. Кооперативы, следовательно, вводились и для того, чтобы стать каналом легализации капиталов теневого и криминального мира...»

А вот мнение по этому поводу еще одного авторитетного человека — кандидата юридических наук Анатолия Волобуева:

«Вступление страны в рыночные отношения открыло для нашей мафии невиданные просторы. Одна из основных причин наступательного развития организованной преступности заключается в том, что она при любых условиях являлась в государстве единственной поистине рыночной структурой, что и позволило ей во все периоды быстро (мобильно) приспособливаться к любым изменениям. И не просто

приспособливаться, но и извлекать при этом максимум материальных и практических выгод...»

Отметим, что с 1985 по 1988 год силами правопорядка в стране было выявлено около 3 тысяч криминальных групп с признаками организованности. Однако их от этого меньше не стало. В одной Москве в 1988 году насчитывалось несколько десятков группировок, наиболее мощными из которых были долгопрудненская, солнцевская, люберецкая, чеченская, подольская и бауманская. На последнюю работали воры, и это считалось самым мощным прикрытием в уголовном мире. Но до весны 88-го широта и разнообразие операций всех группировок не шли ни в какое сравнение с тем, что началось после того, как 9-я сессия Верховного Совета СССР приняла «Закон о кооперации». По нему вся страна должна была превратиться в один большой Рижский рынок, и первыми, кто это реально осознал, были именно бандиты.

Они сразу поняли, какой шанс предоставляет им данный «Закон...». К примеру, обладатель преступно нажитых средств мог без труда зарегистрировать кооператив по изготовлению предметов бижутерии. Закупив по дешевой цене оборудование, он мог отразить в документах фиктивные поставки сырца, нанять фиктивный штат сотрудников. При этом каждый месяц, как законопослушный гражданин, хозяин подобного кооператива мог выплачивать государству налог, к примеру, с 50 тысяч рублей. На возможный вопрос налоговой инспекции, откуда деньги, кооператор вполне резонно мог ответить, что на 50 тысяч он произвел и продал продукции. Благо никто не проверял, действительно ли это так. Ведь государству главное — заплатил ли кооператор налог.

Таким образом, уплатив налог, кооператор имел уже документ на то, что заработанные им деньги «чистые». В течение года он отдает государству 252 тысячи, а 468 «отмывает». На эти деньги уже можно смело покупать какую-нибудь недвижимость и наращивать капитал. Парадоксально, но факт: как только «Закон о кооперации» вступил в силу, министр внутренних дел Александр Власов издал «Указание №10», по которому работникам милиции запрещалось не только проверять сигналы и документы по кооперации, но даже заходить в помещения кооперативов. Правда, через несколько

месяцев министр «одумался» и выпустил приказ, который обязывал вести оперативную работу против сомнительных кооперативов, но время было упущено. Сумма «отмытых» денег на этот момент уже исчислялась миллионами.

Как отмечал подполковник милиции В. Овчинский: «С 1988 года, после известного закона бывшего СССР о кооперации, по существу, и началось стихийно-неконтролируемое накопление капитала с перекачкой огромных государственных средств в кооперативный, а вернее, в частный сектор, носивший в большинстве случаев противозаконный характер. Здесь же — точка отсчета слияния теневого мафиозного капитала, накопленного в годы тоталитарного режима, и молодого агрессивного гангстерского капитала первых лет демократизации».

Между тем «Закон о кооперации» криминализировал и отечественный кинематограф, поскольку туда ринулись «конкретные пацаны», которые не только «отмывали» «грязные» деньги, но и непосредственно заказывали кино — главным образом бандитское. Как и любые другие кооператоры, киношные также обманывали государство, используя средства производства, принадлежащие ему (студийные площадки, техника и т.д.), а продукцию выпуская ту же самую, но при совершенно иных экономических взаимоотношениях с государством. Кроме этого, многие кинокооперативы вообще создавались не для производства кинофильмов, а исключительно ради того, чтобы задешево закупать пиратские копии зарубежных кинолент самого низкого пошиба. В итоге уже через полгода после вступления закона в жизнь власть попыталась внести в него определенные коррективы. Но не тут-то было. Как верно заметил тогдашний глава правительства Николай Рыжков: «Лоббизм начинал набирать силу».

В десятках либеральных СМИ, в том числе и в кинематографических, началась широкомасштабная кампания с требованиями отменить постановление «О регулировании отдельных видов кооперативной деятельности». Судя по всему, деньги на эту кампанию были выделены немалые: от тех же бандитов, «теневиков» и других «заинтересованных» лиц. При этом разработчики этой акции, как и положено, прикрывались высокими словами: мол, это удушение свобо-

ды, сталинская практика и т.д. (в журнале «Искусство кино» некий либерал-остряк назвал постановление «автографом нинандреевых в музее подарков Сталина народу»).

Тем временем, пока правительство колеблется, киношные кооператоры времени зря не теряют и продолжают свою деятельность. Каким образом? Они находят массу лазеек для того, чтобы обойти постановление. Например, одни продлевают свои лицензии, подключая личные связи и знакомства с представителями исполкомовских структур — то бишь дают взятки, взятки, взятки... Другие выходят на банкиров, дабы те профинансировали съемки фильмов (опять же не за красивые глаза). Ну и так далее, благо ситуация для подобных деяний тогда была удобная — полнейший беспредел. За взятки чиновники могли даже черта выдать за ангела. Как писала в те годы журналист Лариса Кислинская:

«Знаменитый бандит Монгол и его люди попались в начале 70-х. Они уже отсидели свой срок. Главарь банды вышел на свободу через 14 лет и «отмывает» «грязные» деньги, вложив их в целый комплекс кооперативов... Есть данные, что руководитель одной из известных московских группировок ракетиров собирается открыть валютное кооперативное предприятие. Как им все это разрешают? Здесь уже начинаешь ставить под сомнение честность исполкомовских работников, выдающих патенты...»

Тем временем давление киношных лоббистов на власти достигает своего результата — они отступают. И вычеркивают упоминание о кинокооперативах из пресловутого постановления. Так был сделан очередной весомый шаг к ликвидации советского социалистического кинематографа — искусства высокодуховного и созидающего. На смену ему уже спешило другое искусство, мерилом которого было «бабло» в виде зеленых бумажек с изображениями американских президентов.

В конце 88-го советское общество было уже сверху до низу пронизано насилием. Начались вооруженные разборки на межнациональной почве (в Нагорном Карабахе), бесчинствовал рэкет, стремительно росла уличная преступность. Достаточно сказать, что в 1988 году число умышленных убийств увеличилось на 2 тысячи в сравнении с прошлым го-

дом и достигло цифры 16 710 (каждые 32 минуты в стране совершалось умышленное убийство). Всего же в 1988 году в стране было зарегистрировано 1 867 223 преступления, что на 68,7 тысячи, или 3,8%, больше, чем в 1987 году. Рост количества зарегистрированных преступлений произошел в 59 союзных, автономных республиках, краях и областях, между тем как в 1987 году — только в трех!

Между тем насилием был пронизан и всесоюзный экран. Достаточно сказать, что в пятерке лидеров кинопроката-88 сразу четыре фильма можно было отнести к разряду тех, где насилие является главным двигателем сюжета (в прошлом году таковых вообще не было, а были: три комедии — «Человек с бульвара Капуцинов», «Курьер», «Акселератка» и мелодрама — «Прости»). А один фильм, о котором речь уже шла выше, был олицетворением перестроечной «чернухи». Причем именно он и возглавил список фаворитов.

Речь идет о «семейной» картине Василия Пичула и Марии Хмелик «Маленькая Вера». Название ленты было с двойным дном: речь в нем шла не столько о девушке Vere маленького роста, сколько о маленькой вере в лучшее в стране под названием СССР. Вот как живописал идею фильма критик А. Шемякин:

«Авторы повествуют об истории болезни общества, взятой в своей критической фазе. Когда уже не осталось особых надежд — одни иллюзии. Но еще можно спасти веру. Иллюзии не то чтобы развенчиваются. Иллюзия уклада разоблачает сама себя, и в дальнейшем она составляет чудовищный фон повествования — лишь изредка в монотонном звучании скандала послышится нота какой-то бедной любви героев друг к другу поверх взаимной ненависти или неподконтрольного рассудку душевного порыва...»

Еще весной, когда фильму было выдано разрешительное удостоверение, либеральная общественность начала активный промоушн этой ленты в подручных ей СМИ. Фильм рекламировали как «самый честный взгляд на советскую действительность» плюс как «первый фильм с половым актом». Эта реклама сделала свое дело — народ повалил на картину, что называется, рядами и колоннами. В итоге только за первые два месяца проката (а фильм вышел в нояб-

ре 88-го) его уже посмотрели больше 20 миллионов человек. Всего же он соберет 54 миллиона 900 тысяч зрителей (почти на 5 миллионов больше, чем прошлогодний фаворит «Человек с бульвара Капуцинов»).

Отметим, что так лихо стартовавший в кинематографе молодой режиссер Василий Пичул ничем больше в нем не прославится — все его следующие работы окажутся провальными. Впрочем, это было типичное для перестроечных лет явление: на смену подлинным мастерам, творившим на века, шло поколение однодневщиков.

На втором месте кинопроката-88 расположился «вестерн по-советски» Александра Прошкина «Холодное лето 53-го...» (41 миллион 800 тысяч). Речь в нем шла о том, как бывший советский офицер-фронтовик (актер Валерий Приемыхов), а ныне заключенный ГУЛАГа, лихо расправлялся с бандой матерых уголовников, выпущенных на свободу по так называемой «бериевской амнистии» 1953 года. Банда хоть и состояла преимущественно из отморожков, однако возглавлял ее уголовник того самого звания, которое с недавних пор, с легкой руки СМИ, прочно вошло в повседневный обиход советского общества времен горбачевской перестройки — «вор в законе» (его играл актер Владимир Головин).

Поэтому не случайно, что на третьем месте кинопроката-88 расположился фильм, где речь шла непосредственно об этой уголовной касте, — «Воры в законе» Юрия Кары (39 миллионов 400 тысяч). Там весь сюжет строился на противостоянии двух «законников», одного из которых играл Валентин Гафт (кстати, прообразом его послужил внук бывшего руководителя Абхазии Нестора Лакобы, ставший «вором в законе»), а второго — Гиви Лежава.

Отметим, что до этого советский кинематограф неоднократно показывал разного рода криминальных главарей, однако ни в одном из этих фильмов не было такого любования ими, как это случилось в «Ворах в законе». Впрочем, один раз такое случилось — в угаре нэпа (времени, которое многим напоминало времена горбачевской перестройки). Тогда режиссер В. Вильнер снял фильм «Беня Крик» (1927) по И. Бабелю, где речь шла о похождениях знаменитого короля одесских

налетчиков Мишки Япончика (эту роль играл актер Борис Шумский). Однако власти сочли, что образ бандита в фильме показан слишком романтично, и запретили прокат ленты.

С тех пор советский кинематограф бандитов не воспевал, а всячески разоблачал. Перемены в этом подходе начались, как мы помним, во второй половине 70-х, когда в советском кино появились «обаятельные злодеи с налетом интеллигентности» (их играли звезды советского кинематографа из разряда секс-символов: вроде Олега Янковского, Олега Даля, Леонида Филатова и т.д.). Кульминацией этой тенденции стало исполнение Валентином Гафтом главной роли в фильме «Воры в законе»: он играл жестокого, но справедливого «вора в законе» из разряда «залюбуешься». Герой Гафта весь фильм ходил в элегантном белом костюме, любил первую красавицу города, имел роскошный особняк, кучу «бабок» и лихо расправлялся со всеми своими врагами, включая и своего главного конкурента — молодого, но дерзкого «вора в законе», которого он собственноручно убивал после бешеной автомобильной погони.

На четвертом месте значилась уже знакомая нам лента «Меня зовут Арлекино» Валерия Рыбарева (39 миллионов 400 тысяч). Как мы помним, в ней речь шла о молодых людях, предпочитавших выяснять свои отношения со сверстниками из других районов с помощью кулаков. В горбачевскую перестройку к подобным людям приклеилось название «любера» (так звали молодых жителей подмосковного города Люберцы, которые заполняли свой досуг массовыми драками с «неформальной» молодежью: металлистами, хиппи, панками и т.д.). Соответственно теме в «Арлекино» было много насилия: драки, поножовщина, а на «десерт» еще и изнасилование девушки главного героя.

Пятое место досталось экранизации Агаты Кристи — детективу «Десять негрятят» Станислава Говорухина (33 миллиона 200 тысяч). Скажем прямо, достойная экранизация, в которой был собран превосходный актерский ансамбль. Однако все герои этого фильма (а их было десять) оказывались по ходу сюжета... умерщвленными. Причем большинство из них отправилось в мир иной не по своей воле. Способы их убийства были разными: кого-то отравили, кого-то заруби-

ли, кого-то застрелили, а одного убили, скинув ему на голову многокилограммовую статую медведя. Только двое героев фильма лишились жизни добровольно: молодая девушка повесилась, а пожилой судья (кстати, закрутивший всю эту вакханалию убийств) застрелился.

Отметим, что лента, занявшая шестую строчку кинопроката, не намного уступила «Негритятам». Это была приключенческая картина «Заклятие долины Змей» Марека Пестрака (32 миллиона 300 тысяч). Фильм был совместным советско-польским проектом («Таллинфильм» и «ОКО») и был снят в подражание спилберговскому «Индиане Джонсу». Он повествовал о том, как несколько ученых отправились искать древние сокровища, не зная, что их поисками так же озабочена и банда преступников. В этом фильме, снятом в жанре авантюрного «экшена», насилия было по минимуму.

Общий итог сборов пятерки фаворитов составил 186 миллионов 100 тысяч зрителей, что было почти на 30 миллионов больше, чем прошлогодний показатель. Однако если брать общие показатели сборов за 1988 год, то их нельзя было назвать хорошими. Тогда только один фильм из десяти принес прибыль, то есть рентабельными оказались всего лишь чуть больше десятка картин. На двух из каждых трех сеансов фильма демонстрировались в абсолютно пустых залах (заполняемость кинотеатров тогда составила всего 33%).

Между тем либерал-реформаторы из СК продолжали видеть спасение в так называемом «цивилизованном рынке», за который они с пеной у рта ратовали на всех углах последние два года. Однако откуда в СССР мог взяться именно **цивилизованный рынок**, никто тогда не задумывался. Ведь уже начало горбачевских реформ с их антиалкогольной кампанией наглядно демонстрировало, куда движется общество — в сторону рынка **криминального** типа. Либералы сетовали на то, что государство недостаточно субсидирует кинематограф, выделяя на него из бюджета всего 50 миллионов рублей вместо нужных 500 миллионов. Однако, учитывая, что значительная часть из этих 50 миллионов нещадно разворовывалась, легко представить, что стало бы с теми 500 миллионами, о которых ратовали киношники: их бы тоже разворовали, а на оставшиеся бы сняли кино из разряда «хуже

некуда». Ведь в условиях складывающегося в СССР криминального рынка и речи не могло идти о высоком искусстве — все должен был заменить собой масскульт. Вот он и пришел в виде «Воров в законе» и им подобных картин.

Когда в декабре 1988 года в стране был проведен 1-й Всесоюзный кинорынок (именно с него и принято отсчитывать начало рынка в советском кино: тогда прокат начал покупать фильмы, а не брать их по разнарядке, как это было ранее), именно «Воры в законе» вызвали небывалый ажиотаж у покупателей. Этот ажиотаж даже позволил владельцам фильма заломить за него цену в 10 раз больше, чем стоил любой западный боевик. Кстати, после бешеного успеха «Воров в законе» будет дан старт появлению десятков фильмов про «братков», которые заполнят советские экраны, как саранча.

Между тем на том кинорынке обнаружилась любопытная ситуация. Из 39 советских картин только 4 принесли прибыль Главкинопрокату, который единственный на рынке был владельцем всех картин. В эту четверку входили: «Трагедия в стиле рок», «Аэлита, не приставай к мужчинам», «Фонтан» и «Роковая ошибка». Из 17 фильмов социалистических стран прибыльной оказалась только одна: венгерская лента «Кондор». Зато из 16 фильмов капиталистических стран прибыльными стали 11, причем три из них были индийскими.

О чем это говорило? О том, что, даже несмотря на смену курса, осуществленного на V съезде два с половиной года назад, рентабельность советского кинематографа продолжала падать. Причем с еще большей силой, чем это было до перестройки. Естественно, дабы сдержать это падение, киношные либералы еще сильнее вязли в своей политике по поддержке самого дешевого масскульта — ведь без него они бы вообще привели отрасль к банкротству.

Внешне перестроечный кинематограф базировался на тех же двух направлениях, что и кинематограф доперестроечный: кино проблемное и развлекательное. Однако так было только внешне, поскольку у этих направлений поменялись полюса: с плюса на минус. Если доперестроечное советское кино проблемного толка базировалось на мифе-созидателе

(плюс), то перестроечное уже на мифе-разрушителе (минус). Новому кино уже неинтересно было рассказывать о положительном, ему интереснее стало исследовать «помойку». То же самое происходило и в развлекательном жанре, где погоня за юмором из разряда «ниже пояса» опустила планку искусства на уровень «плинтуса». В итоге оба магистральных направления развития перестроечного кино (даже при наличии фильмов-исключений) стремительно разрушали нравственный климат в обществе, способствуя еще большей маргинализации населения (впрочем, так было не только с кинематографом, но также с эстрадой и литературой).

Из нового кино исчезали целые жанры, которые раньше существовали в советском кинематографе десятки лет. Например, историко-революционное кино, шпионское. Так, из 130 фильмов, выпущенных в прокат в том году, только... один был посвящен разоблачениям ЦРУ. Это была картина Игоря Гостева «Загон», свернуть производство которой либералы из обновленного СК так и не сумели — это была совместная постановка СССР и Сирии. Но поскольку последняя была противником Израиля, советские либералы не упустили возможности «опустить» фильм в подручных им СМИ. В журнале «Советский экран» Алла Гербер отозвалась о нем следующим образом:

«Есть еще одна мосфильмовская картина в нашем парад-алле на современную тему — «Загон» режиссера И. Гостева. Правда, действие происходит в вымышленной стране Иосфании, но это условие игры мы бы приняли, если бы... Если бы все остальное не было столь же выдуманным, как эта самая страна. По установкам доперестроечного периода картина выдержана, я бы сказала, идеально. Со всем «джентльменским» набором событий, персонажей и марочных напитков. Ловкая, бесстрашная, в меру аморальная, в меру сексуальная тележурналистка с сигаретой, с рюмкой виски (или джина) в руках, с меткой фразой на губах («Если я вас затащила в постель, то это моя прихоть, и только моя»). Есть другой журналист — седой, загорелый, с лицом, помятым от тех же напитков и прожитых лет. Раз его играет Донатас Банионис, то, само собой, он все понимает: политика ему осточертела, но работа есть работа, хотя настанет момент, ко-

гда он ИМ покажет, но и ОНИ — ему: расплата за честность в условиях гнивающего и одновременно процветающего общества. Была такая поговорка: «Все они переженились»... А здесь — все они «переубились». И агенты ФБР и ЦРУ, и президент непонятной страны, и эмир другой. Происки загорелых, по-своему (но только по-ихнему, а не по-нашему) соблазнительных крафтов, джорджей и гарднеров, которые разжигают огонь и в без того жаркой местности, очевидны. А какие «приправы» к «острому» сюжету, начиная с того, как ОНИ развлекаются, и кончая тем, как говорят (с таким англосаксонским прищуром и хмельной пентагонной развязностью, с биржевой деловитостью и ковбойским юморком)! Что ж, пусть развлекаются «художники», тем более картина совместная, так сказать, выездная, можно позволить себе натурные съемки в роскошных отелях, шикарных ресторанах, на умопомрачительных автострадах... Уровень безвкусицы в этом своем фильме — по сравнению с предыдущими — режиссер Гостев не превысил...»

Отметим, что «Загон» хотя и не сумел войти в группу лидеров проката, однако и фильмам, ажиотаж вокруг которых усиленно раздували либеральные СМИ, тоже практически не уступил. Он оказался посередине между пресловутой «Ассой» Сергея Соловьева (17 миллионов 800 тысяч) и «Дорогой Еленой Сергеевной» Эльдара Рязанова (15 миллионов 900 тысяч).

ГОРЯЧИЙ СНЕГ ЮРИЯ БОНДАРЕВА

1989 год начался с атаки на писателя Юрия Бондарева. Как мы помним, полгода назад он выступил на XIX партийной конференции, где с мужеством, достойным фронтовика и патриота своей страны, сказал правду о горбачевской перестройке: что она сбилась с правильного курса, что под перестроечными флагами власть в стране прибирают к рукам антипатриоты. Это выступление вызвало у либералов настоящую волну ненависти к писателю. Практически все подручные им СМИ (в том числе и киношные) опубликовали разгромные материалы по поводу выступления Бондарева. Поскольку только один перечень подобных публикаций займет много места, я ограничусь лишь некоторыми — самими программными.

6 января газета «Книжное обозрение» опубликовала большое (на пяти полосах) интервью с известным поэтом-либералом Евгением Евтушенко (он, кстати, был одним из сопредседателей ассоциации писателей «Апрель»). Полторы полосы из своего интервью поэт уделил Юрию Бондареву, попеняв ему за его участие в киноэпопее «Освобождение» (как мы помним, писатель выступал там в качестве сценариста). Можно смело сказать, что устами Евтушенко глаголила вся либеральная общественность, которая с самого начала считала эту грандиозную киноэпопею позорным пятном в истории советской кинематографии. Однако послушаем самого поэта:

«Фильм «Освобождение» был задуман как крупная акция массовой переориентации людей снова на культ личности Сталина, продуманная крупная акция. Для создания сценария не нужен был скомпрометированный сталинист. Им нужен был писатель оттепели, с честным именем, которое было у Бондарева. И с Бондаревым произошло, видимо, вот что: он впервые оказывается в кругу знаменитых военачаль-

ников. Во время войны он, может быть, видел только полковников, а тут за одним столом с генералами, маршалами, беседует, проводит вечера, ходит к ним в гости, выпивает с ними... Он впадает в эйфорию приближенности к своему вчерашнему начальству, что на войне и не мог себе представить...

Я не хочу сказать, что нужно отворачиваться от общения с военачальниками. Но нельзя впасть в генеральско-маршальскую эйфорию, которая смещает все представления о войне. Бондарев перестал смотреть на войну окопными глазами. Это старая проблема!..»

Здесь прервем речь поэта для короткой ремарки. Когда началась война, Бондареву было 17 лет, а Евтушенко всего восемь. Поэтому первый практически со школьной скамьи отправился на фронт и провоевал всю войну в артиллерии (самом уязвимом роде войск после пехоты), а Евтушенко все это время просидел возле маминой юбки. Поэтому рассуждения поэта о том, какими глазами фронтовик Бондарев воспринимает войну, выглядят кощунственно. Как говорится, чья бы корова мычала...

Во-вторых, Юрий Бондарев был не единственным автором сценария «Освобождения». Там еще был киносценарист Оскар Курганов (Эстеркин), который и писал практически все эпизоды с военачальниками (а Бондарев описывал боевые сцены, опираясь во многом на текст своего романа «Батальоны просят огня»). Однако Курганова (Эстеркина) Евтушенко в своем интервью ни словом не упоминает, что вполне объяснимо. Как мы помним, после второго совместного фильма с Юрием Озеровым — «Солдаты свободы» — Курганов (Эстеркин) разошелся во взглядах с режиссером, и их отношения на этом завершились. Этот скандал поднял репутацию сценариста в среде либералов, и с тех пор его участие в «Освобождении» ими больше не вспоминалось. Как говорится, ворон ворону глаз не выклюет.

Но вернемся к интервью Евтушенко.

«В фильме «Освобождение» Сталин снова предстал обаятельным. Фильм был выпущен гигантским тиражом и стал первой массовой пробной акцией воскрешения культа личности. Это был очень опасный момент (тут Евтушенко прав: опасный момент для либералов-космополитов. — Ф.Р.).

Бондарев был максимально награжден, общественно поднят (и снова замечу: чья бы корова мычала... Евтушенко служил власти куда более рьяно: написал поэмы «Казанский университет» (про Ленина), «Под кожей статуи Свободы» (против Америки), «Мама и нейтронная бомба» (опять же антиамериканскую), за которые всего пять лет назад (в 1984 году) был удостоен Государственной премии СССР, а еще ранее награжден орденом Трудового Красного Знамени. — *Ф.Р.*) Фильм имел огромную популярность, потому что из психологии людей еще не выветрился опиум того, что мы называем культом личности (на самом деле это называется патриотизмом, что для либералов и в самом деле — хуже некуда. — *Ф.Р.*)

Незаметно для себя Бондарев уверовал в то, что восторг и ажиотаж вокруг фильма — это и есть мнение Истории, ее решающее слово в оценке событий, мнение народа в целом. Но то, что становится в конце концов мнением народа, иногда заключается вовсе не в мнении большинства на данный отрезок времени, а иногда и в мнении меньшинства и даже — в оскорбляемом — унижаемом мнении (то есть в мнении либералов-космополитов. — *Ф.Р.*) Более того, народное мнение иногда скрывается в том мнении, которое называют на данном этапе истории «антинародным». Но Бондарев забыл об этом...

Помните самый знаменитый сентиментальный эпизод фильма, когда Сталин говорит: мол, солдат на маршалов не меняет... Этот эпизод вызывал восторженные аплодисменты. Сталин вновь начинал казаться великим человеком тем, кто не знал его подлинные преступления. Ведь разоблачение культа личности было половинчатым, над преступлениями только была поднята завеса... (И снова поэт прав: если бы советские правители решились рассказать всю правду о том, почему Сталин начал выжигать каленым железом «пятую колонну», готовившую военный переворот и реставрацию буржуазных порядков, то разные евтушенки давно бы молчали в тряпочку или... уехали бы за кордон. — *Ф.Р.*)

Перед Бондаревым была возможность осмыслить то, что произошло. Каяться? Зачем каяться? Все мы люди. Можно было в одной из статей вслух поразмышлять о том, что

же случилось с ним, с другими, с нашим временем? Но гласность несет в себе страх разоблачений (чувствуете, куда поэт клонит: орденосеца, фронтовика Юрий Бондарев — трус, а я, юбочник Евгений Евтушенко, — герой. — Ф.Р.). Есть еще один страх — профессиональный: Бондарев привык столько лет быть в центре внимания (здесь можно поспорить: на фоне всегда разодетого, как петух, в цветастые рубахи и пиджаки Евтушенко такие люди, как Юрий Бондарев, всегда выглядели скромно. — Ф.Р.). И вдруг этот центр внимания как-то нечаянно сместился с его произведений на другие (тут поэт прав: либералы добились того, чтобы героическая проза о войне была заменена дегероизированными пасквилями. — Ф.Р.). Произошло соединение профессиональной ревности со страхом разоблачения... И ему не хватило мужества честно сказать об этом. Спасение человека, как я говорил выше, в исповедальности. Бондаревский страх исповедальности все больше усугубляется... С того момента, как он стал автором «Освобождения», этой псевдоэпопеи, он стал объективно защищенным от любой критики...»

Вот такое «забористое» интервью дал поэт-либерал, облизанный и обласканный советскими властями не менее горячо и страстно, чем те люди, которых он в этом так рьяно упрекал. Например, взять того же Юрия Бондарева. Его книги многократно издавались в СССР и странах социализма, однако в капстранах про них почти никто не знал — не печатали. Зато Евгения Евтушенко там читали много: ведь он умудрялся писать не только «за Ленина», но и «против Сталина». Он также пробовал себя как профессиональный фотограф, и его фотоальбомы вышли в Англии, США и Сингапуре, в восьми странах прошли его фотовыставки, а еще в 92 (!) странах он побывал как поэт. А теперь спросим себя: если бы Евтушенко не был всячески обласкан советскими властями, смог бы он курсировать по миру с такой частотой?

В завершение этой темы приведу письмо известной ударницы труда 30-х годов В. Хетагуровой, которое было опубликовано в журнале «Молодая гвардия» почти в те же самые дни, когда Евтушенко давал свое интервью:

«Очень обидно бывает, когда видишь, как, например, известный поэт Е. Евтушенко, вальяжно сидя в кресле перед телекамерой, поблескивая перстнем на пальце, рассу-

ждает о том, что чуть ли не все наши сегодняшние беды пошли из 30-х годов. Все чаще слышу рассуждения о том, нужны ли были тогда все эти невероятные усилия в индустриализации страны, преобразовании сельского хозяйства. А ведь без них победа в войне с фашизмом могла прийти не в 1945 году, а намного позже.

Разве можно огульно отвергать все, что создано руками честных людей, их будничным трудовой героизм? Ведь это значит перечеркнуть все, чем они жили в молодые годы, на чем воспитывали своих детей, весь их труд! Так тоже постепенно уничтожается идея в душе человека».

Но вернемся к критической кампании против Юрия Бондарева.

Почти одновременно с интервью Е. Евтушенко свет увидел первый в этом году номер журнала «Огонек». В нем было опубликовано открытое письмо Юрию Бондареву, написанное главным редактором газеты «Литературная Россия» Михаилом Колосовым. Вот лишь некоторые отрывки из этого послания:

«Поверь, мне нелегко писать это: долгое время я считал тебя своим единомышленником. Более того — ты был моим кумиром, я боготворил тебя.

Нас сближало в первую очередь фронтовое братство, твои книги о войне были и моими книгами — обо мне, о нас, — правдивые и честные, образные и смелые. Мое преклонение перед тобой стало рассеиваться, когда я увидел тебя в деле, в работе, в отношениях к людям, когда мне пришлось работать под твоим руководством в еженедельнике «Литературная Россия», когда ты стал у власти Российского Союза писателей, когда ты «обременил» себя массой других должностей, званий, наград, премий и массой изданий. Ты выдержал испытание огнем на фронте, ты выдержал в какой-то мере испытание славой, но ты не выдержал испытание властью и свалившимся на тебя чрезмерным благополучием...

Сейчас, когда в печати все чаще появляются критические статьи в адрес «неприкасаемых» писателей, в том числе и твой, ты с особым рвением пытаешься подмять газету под себя: она нужна тебе как рупор, пропагандирующий твои, мягко скажем, не очень прогрессивные идеи (как мы помним, выступление Бондарева на партконференции либе-

ралами тоже было названо «не прогрессивным». — Ф.Р.), как орган, который защищал бы тебя и твою группу от критики, обличал и обливал бы грязью твоих противников...

На XIX Всесоюзной партконференции обстановку в стране ты уподобил самолету, который взлетел, но не видит площадки, куда приземлиться, предрекая катастрофу.

Нет нужды напоминать о других такого рода твоих «пророчествах»...

Продерись сквозь толпу подхалимов и оглянись. Оглянись и подумай: там ли ты воюешь, за те ли идеалы, которые пойдут на пользу народу, не сеешь ли ты, проповедник добра на словах, семена зла на деле, семена подозрительности и вражды?»

Как покажет уже скорая действительность, пророчества Юрия Бондарева полностью сбудутся, а такие люди, как М. Колосов, навсегда войдут в историю как слепцы, а то и попросту предатели.

Пройдет всего лишь несколько дней после выхода в свет номера с этим письмом, как на защиту Юрия Бондарева поднимутся его коллеги-державники. В газете «Правда» от 18 января 1989 года будет опубликовано письмо семи видных деятелей советской литературы и искусства: шестерых писателей (М. Алексеев, В. Астафьев, В. Белов, С. Викулов, П. Проскурин, В. Распутин) и одного кинематографиста (Сергей Бондарчук). Приведу из него некоторые отрывки:

«В некоторых публикациях под прикрытием жизненно важных лозунгов происходит беспрецедентное извращение истории, ревизуются социальные достижения народа, подвергаются опошлению культурные ценности. К сожалению, именно такая тенденция особенно характерна для многих публикаций «Огонька». Они выходят далеко за пределы литературных споров. Журнал взял на себя роль некоего судьи по всем вопросам общественной жизни, политики, экономики, культуры, нравственности. Предпринимаются попытки откровенной реабилитации сомнительных явлений прошлого.

Делается это по принципу: кто-то сказал, от кого-то услышал, кто-то кому-то позвонил по телефону, т.е. без опоры на документы, на тщательно проверенные факты, на серьезный анализ, на общепринятые законы этики, наконец. Но с

четко намеченной задачей — унижить, оклеветать, дискредитировать.

Именно по такой «методе» сработано открытое письмо Юрию Бондареву («Огонек», № 1, 1989 г.), поражающее цинизмом и жестокостью. Неужели мы настолько утратили чувство собственного достоинства и гражданской совести, что ни за что ни про что позволяем унижать и оскорблять известного художника?

И дело не только в том, что от этой и подобных огоньковских публикаций нам, писателям, становится не по себе; больно и стыдно за советское издание...

Нас поражает четко обозначенная в ряде органов печати тенденция опорочить, перечеркнуть многонациональную советскую художественную культуру, особенно русскую — классическую и современную. Недостойная возня вокруг Маяковского, усиливающиеся нападки на Шолохова и ныне здравствующих признанных народом писателей идут в русле оплевывания наших духовных ценностей.

Вот что тревожит нас. Вот что вынуждает обратиться в вашу газету в дни, когда мир взывает к терпимости и милосердию».

Призыв авторов письма либералы не услышали. К тому времени они уже крепко «оседлали историю» и не собирались проявлять к своим идейным оппонентам ни терпимости, ни тем более милосердия. Поэтому уже спустя несколько дней в «Правду» посыпались возмущенные отклики представителей либерального лагеря. Среди авторов этих писем значились: Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Булат Окуджава, Анатолий Приставкин, Фазиль Искандер, Василь Быков, Ион Друцэ и т.д. Судя по этим письмам, ни о каком не то чтобы примирении, но даже перемирии речи быть не могло.

ПОД СОБОЮ НЕ ЧУЯ СТРАНЫ...

Тем временем к 1989 году рейтинг Михаила Горбачева уже стремительно катился вниз: в него перестала верить не только большая часть простого народа, но и значительная часть элиты, в том числе и либеральная. В народе генсека уже в открытую называли «Мишка-болтун» за то, что говорит без перерыва, а хороших дел от этих речей не прибавляется — жизнь в СССР с каждым днем становилась все хуже и хуже. Однако на этой волне негатива другой известный политик — Борис Ельцин — стремительно набирал очки. Причем, как и в случае с Горбачевым, первым на него сделала ставку... премьер-министр Великобритании Маргарет Тэтчер. Вскоре после XIX партконференции она лично встретила с Ельциным на предмет зондажа его политических воззрений. После чего сделала для себя открытие: «Меня поразило то, что Ельцин в отличие от Горбачева освободился от коммунистического мышления... Он смог проникнуть в суть некоторых фундаментальных проблем намного глубже, чем Горбачев...»

После этого открытия западноевропейская пресса как по мановению волшебной палочки начала значительное внимание уделять фигуре Ельцина. Причем публикации эти в основном были выдержаны в положительном ключе (прозрение американского истеблишмента по поводу Ельцина наступит чуть позже).

Одновременно с этим Ельцина все активнее начали пиарить и советские либеральные СМИ. Среди кинематографистов первым на этом поприще отметился режиссер Александр Сокуров, снявший о Борисе Николаевиче целый документальный фильм с красивым названием «Московская элегия» (отметим, что два года спустя он снимет еще один фильм об этом же персонаже). Так либералы, отрекаясь от

прежних «культов», старательно мастерили свой собственный, «демократический».

Естественно, фильм Сокурова вызвал всеобщие восторги в стане его сподвижников (не то что его предыдущий фильм об Андрее Тарковском). Однако, понимая, что лизоблюдство, оно и в Африке лизоблюдство, либералы свои восторги обряжают в красивые одежды, сочиняя о ленте витиеватые и выпренные рецензии. Как, например, эта, принадлежащая перу киноведа Е. Леоновой:

«Сохраняя видимость дистанции, Сокуров, однако, находит иные, неочевидные способы приблизиться к Ельцину: он безразличен ко всему житейскому как самоцели, он извлекает бытийное качество. Внимательное наблюдение, монтажное сопряжение разноприродных фрагментов, высекающих друг из друга важные смыслы, освоение и подчинение времени как физической величины и влиятельной эмоциональной силы — таковы режиссерские средства Сокурова, который создает лаконичный, глубокий и только в этом важном смысле интимный портрет. Прозревая в опальном экс-секретаре горкома, министре не первой важности — будущего Президента, больше того — лицо историческое; прозревая в нем силу и персональную волю вырваться из принудительного круга обстоятельств, выломиться из унылой советской политшеренги, в которую намеренно помещен его фотоснимок...»

Отметим, что Сокуров в ту пору работал в ленфильмовском объединении «Мастерская первого фильма» (был членом его худсовета), которое было создано в октябре 1988 года. По сути, оно считалось идеологической правопремницей Третьего объединения — одного из самых диссидентских на «Ленфильме». Долгое время объединением руководил Владимир Венгеров, пока в начале 80-х оно не было закрыто. В 1987 году, когда Венгерова уже не было в живых, у молодых либералов «Ленфильма» возникла идея реанимировать Третье объединение, а во главе его поставить киношного диссидента с большим стажем Алексея Германа. Однако мэтры киностудии выступили решительно против подобного поворота. Но спустя год, когда либералы по всей стране уже пожинали плоды XIX партконференции, Третье объеди-

нение на «Ленфильме» было реанимировано. И хотя называлось оно уже иначе — «Мастерская первого фильма», — сути дела это не меняло: на старейшей советской киностудии появилось официальное прибежище для либеральных радикалов. И они, засучив рукава, принялись за дело — начали «клепать» фильмы из разряда острокритических (в стане державников их называли «клозетными»).

Так, режиссеры Нийоле Адоменайте и Борис Горлов сняли фильм «Кома», где с упоением оттачивали свое режиссерское мастерство на ужасах сталинской поры. Местом действия их фильма был женский исправительно-трудовой лагерь начала 50-х. Главная героиня попадала туда за пустяк — читала стихи Марины Цветаевой. В лагере она встречала свою любовь, естественно, беременела, но, чтобы спасти своего ребенка, вынуждена была подписать донос на возлюбленного.

В другом фильме — «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» — его автор (Максим Пежемский) смеялся над штампами советской киноклассики 20—30-х годов. А в «Садах Семирамиды» другой молодой режиссер (Олег Ковалов) рисовал сюрреалистический пейзаж советской жизни, используя почти тот же набор — фрагменты из советских фильмов 20—50-х годов.

В этом же объединении дебютировал и хорошо известный ныне режиссер Алексей Балабанов (автор сегодняшнего «ужастика» про советскую власть «Груз 200»). Несмотря на то, что его дебют носил название «Счастливые дни», речь в нем шла отнюдь не о счастье, а скорее наоборот (это была социальная драма по мотивам С. Беккета). Вот как описывает сюжет фильма А. Шенкман:

«Мы становимся свидетелями, как вместе с разрушением окружающего мира рушится и внутренний мир человека, как деградирует его герой, отказываясь от дружбы, от любви (пусть и не в самом идеальном ее проявлении), от элементарной порядочности — потому что все это не нужно в том обществе, где он живет. Все тоньше и тоньше становится нить, связующая его с миром, и, в конце концов, найдя в одном из дворов большую лодку, он укладывается в нее, как в гроб, и задвигает над собой крышку...»

Все перечисленные фильмы, вне зависимости от их художественных достоинств, можно смело назвать «чернуш-

ными» (даже комедии). Это было кино античеловечное, поскольку в том хаосе горбачевской перестройки, который обрушился на страну, они не помогали людям освободиться от их страхов, а, наоборот, только усугубляли их. А ведь был иной путь у советского перестроечного кинематографа, указанный полвека назад американцами.

Тогда, как мы помним, США погрузились в экономический коллапс (так называемую Великую депрессию), но их новый президент Ф. Рузвельт стал проводить «новый курс», который коснулся и кинематографа. Президент убедил боссов Голливуда отказаться от кино агрессивного-депрессивного и взамен него начать снимать кино оптимистическое. Так на свет родился кинематограф «американской мечты», а вместе с ним восстала из коллапса и Америка. В перестроечном СССР случилось диаметрально противоположное, чему трудно найти объяснение. Разве только сослаться на психическое нездоровье и патологический антипатриотизм большинства советских кинодеятелей. Только этим можно объяснить все эти гробокопательские и злопахательские «дебюты», которые сегодня никто уже и не помнит.

Отметим, что подобного рода кино тогда «клепали» практически на всех советских киностудиях. Это был массовый «чернушный» психоз, когда постановщики буквально соревновались друг с другом, кто больше выльет грязи на свою страну.

Например, на «Мосфильме» в 1986 году было создано творческое объединение «Слово», руководить которым впервые в истории советского кино стали драматурги, но сплошь либерального толка: во главе его стал Валентин Черных (это он написал сценарий фильма «Москва слезам не верит»), а в худсовет вошли драматурги Валерий Фрид и Эдуард Володарский. Короче, интеллектуалы получили прекрасную возможность на деле доказать, что их интеллект выше интеллекта «чернушников». Куда там! И вот уже один за другим в «Слове» выходят фильмы с тем же набором штампов, что и везде: несчастные и озлобленные люди живут, под собою не чуя страны.

Так, в фильме «Вам что, наша власть не нравится?» (одно название чего стоит!) речь идет о склочных обитателях ком-

мунальной квартиры; в «Утоли мои печали» — о беспросветной жизни бульдозериста, который решается на развод со своей опостылевшей супругой, но размен жилплощади вытягивает из него последние жилы; в «Прямой трансляции» все действие происходит во время... похорон К. Черненко. По поводу постановщика последнего фильма В. Черных рассказал следующее:

«Объединение приняло решение доверить постановку фильма выпускнику ВГИКа этого года Олегу Сафаралиеву (он возглавлял во ВГИКе комитет ВЛКСМ. — Ф.Р.). Есть в этом, конечно, и риск, хотя риск достаточно просчитанный. Сафаралиев тоже в кино шел трудно и упорно. В прошлом школьный учитель, он перестройку в кинематографе воспринял как главное и личное, был очень конфликтным студентом (мы помним, как он подбивал студентов выступать против старейших преподавателей. — Ф.Р.). Он яростно ненавидит эпоху застоя, и мы надеемся, что эта ярость выплеснется на экран, ведь он будет делать фильм о своем поколении, которое хорошо знает и чувствует...»

В последних своих словах драматург (сам не подозревая того) наглядно демонстрирует весь ужас того, что творилось в советском искусстве в то время. Из слов этих следует, что облеченные властью деятели кинематографа сами искали для постановки новых фильмов людей, переполненных ненавистью к советскому строю. И ссылки на эпоху «застоя» неуместны, поскольку ненависть этих людей распространялась не только на него — оскорблениям и осмеянию в перестройку подвергалась вообще вся советская история, начиная от Ленина и заканчивая Черненко.

Между тем безусловным хитом объединения «Слово» стала лента Петра Тодоровского «Интердевочка», где речь шла о тяжелой судьбе... советской валютной проститутки. Отметим, что еще в 30-е годы, когда создавалась киностудия «Белгоскино», в ее планах стоял фильм под названием «Проститутка». Однако власти вовремя одумались и запретили запуск этого проекта. С тех пор ни одна советская проститутка (а они в стране победившего социализма, скажем прямо, были, но только в виде исключения, а не как общественное явление) героиней советских фильмов не стано-

вилась (об экранизациях произведений русских классиков речь не идет, поскольку там речь шла о досоветском периоде). Так продолжалось вплоть до горбачевской перестройки, когда на главной киностудии страны «Мосфильме», в объединении «Слово», в производство был запущен сценарий Владимира Кунина «Проститутка» (уже в наши дни этот сценарист скандально прославится сценарием к другому «чернушному» фильму — «Сволочи»).

Трудно заподозрить такого мэтра советского кинематографа, как Петр Тодоровский, в намеренной рекламе проституции. Как-никак фронтовик, автор таких замечательных фильмов, как «Верность», «Городской романс», «Военно-полевой роман» и др. Вот и сам он в интервью журналу «Советский экран» (№ 4, 1988) заявил следующее:

«Проституция — одна из проблем нашей действительности, о которой долгие годы стыдливо умалчивали, делая вид, будто проблемы этой не существует вовсе. Между тем проституция есть, и ныне она приобрела размах. Сценарий ленинградского драматурга Владимира Кунина «Проститутка» заинтересовал меня сразу. Наша героиня — Танька, фрекен Танька, от природы одаренный человек — умная, талантливая, красивая, ну, и шальная немножко. И если бы судьба ее сложилась иначе, она многого могла бы достичь. Танька выросла без отца, живет она с матерью в бедности, неустроенности. И захотелось ей иной жизни — красивой, заманчивой, которая у нас часто связывается с магическим словом «заграница».

Поверьте, я вовсе не собираюсь делать фильм «из жизни проститутки». Для меня история этой женщины — достаточно острая социальная драма. Я задавался вопросом: почему? Почему она стала проституткой? В чем корни этого явления, которые мне видятся прежде всего в неблагополучии социальной действительности, а не в испорченности нравов...»

Подобным образом, будто под кальку, в те годы отвечали практически все творцы так называемой «чернухи». Их самый распространенный ответ был, как у П. Тодоровского: снимаю кино про — бандитов, милиционеров-садистов, продажных чиновников, пьяниц, террористов и т.д. — потому,

что «раньше об этом стыдливо умалчивали». То есть то, что раньше считалось делом стыдным (потому во многом и замалчивалось, чтобы не давать этому явлению укорениться в массовом сознании), теперь, значит, можно показывать безо всякого стыда. Причем показывать не малым экраном, а на всю страну — та же «Интердевочка», которая вышла на широкий экран в феврале 1989 года, — в одной Москве пошла сразу в четырех десятках кинотеатров (если считать по стране, то сразу в нескольких сотнях, хотя в республиках Средней Азии фильм был запрещен).

Уже в наши дни (в октябре 2007 года) П. Тодоровский в интервью «Московскому комсомольцу» высказался по поводу «Интердевочки» еще более откровенно, чем двадцать лет назад. Цитирую:

«Я не хотел снимать фильм о проститутке. Я хотел сделать картину про молодых и талантливых людей, которым невозможно было себя здесь реализовать. Вот они и уезжали, чтобы получить возможность заниматься любимым делом (выделено мной. — Ф.Р.), а не быть за 15 копеек медсестричкой: дежурить, за кем-нибудь выносить утку... Как, например, строили БАМ. Собрали людей со всей страны, завезли в глухомань. Многие поломали там свои жизни...»

Читаешь эти строчки и даже не веришь, что сказал их знаменитый режиссер, фронтовик и вообще всеми уважаемый человек. Вы только вдумайтесь в их смысл: проститутки занимаются любимым делом (!), а медсестрички и бамовцы — поломали себе жизнь! И во всем, видите ли, виноват проклятый социализм, который не давал талантливым девочкам реализовать себя — идти в проститутки!

Между тем «Интердевочка» станет лидером проката (41 миллион 300 тысяч зрителей) и призовет на панель тысячи советских девушек, которые захотят повторить судьбу «фрекен Таньки» — стать валютной проституткой и, «заарканив» какого-нибудь иностранца, «свалить» за границу. И плевать этим девушкам было на то, что авторы фильма оставили свою героиню без «хеппи-энда», — последовательницы «фрекен Таньки» были убеждены, что уж им-то удастся поймать «птицу удачи».

Кстати, в начале 90-х, когда СССР уже распался, одно российское печатное издание провело опрос среди столич-

ных проституток и в качестве одного из вопросов там значился следующий: что толкнуло вас на панель? И многие девушки называли в своих ответах именно «Интердевочку»: дескать, насмотрелись — загорелись... Что вполне понятно, поскольку Тодоровский снимал не разоблачительное кино, а скорее рекламное. Как пишет критик Л. Маслова:

«Отвратительной социальной язвой проституция здесь не выглядит: это некая полубогемная и даже романтическая профессия, сопряженная с опасностями и нарушением закона, но именно потому увлекательная и красивая, к тому же — денежная. Таня, которая в начале фильма прогуливается танцующей походкой по утренней питерской набережной в шикарном «рабочей униформе», меньше всего ассоциируется с понятием «падшая женщина». Женщины в «Интердевочке» продают себя задорого, как известный и уважающий себя художник или писатель — свои произведения. Именно такое возвышенное сравнение предлагает героиня маме-учительнице на тесной кухне, собираясь на легальную работу больничной медсестры. А заодно формулирует, чего она хочет от жизни по большому счету: прийти в магазин и купить ту тряпку, которая понравится, а не переплачивать за нее втридорога фарцовщикам. Казалось бы, вся пошлость мира звучит в подобных сентенциях, но парадоксальным образом моральный облик Тани весьма привлекателен — «грязь» ее профессии к ней будто бы не пристаёт...»

Таким образом, советское кино в конце 80-х резко сменило свои ориентиры, изъяв из своей сердцевины миф-создатель и заменив его мифом-разрушителем. Если каких-нибудь 30 лет назад юноши и девушки, насмотревшись «Ивана Бровкина на целине», ехали поднимать целинные земли, то теперь, после «Интердевочки» и «Воров в законе», молодежь толпами шла на панель и в преступные группировки. Естественно, не одно кино было в этом виновато, однако и вклад советских кинематографистов в общий развал страны был несомненен, поскольку все эти «чернушно-порнушные» фильмы выдавались за эталон (та же «Интердевочка» была отмечена наградами на кинофестивалях «Ника» и «Созвездие»). По мнению уже известного нам политолога С. Кара-Мурзы:

«Пропаганда проституции имела прямое отношение к антисоветскому проекту как одно из направлений ударов по «культурному ядру» общества. Идеологические работники перестройки не просто оправдывали ее как якобы неизбежное социальное зло, они представляли проституцию чуть ли не благородным делом, формой общественного протеста против несправедливостей советского строя. Актриса Елена Яковлева (исполнительница главной роли в «Интердевочке») так объяснила, что такое проституция: «Это следствие неприятия того, что приходится «исхитряться», чтобы прилично одеваться, вечно толкаться в очередях и еле дотягивать до получки или стипендии, жить в долгах... Проституция часто была для девочек формой протеста против демагогии и несправедливости, с которыми они сталкивались в жизни». Проституция как форма протеста! Bravo, деятели культуры!...»

Про советскую интеллигенцию времен горбачевской перестройки можно было смело сказать словами О. Мандельштама, что они жили, «под собою не чуя страны». Кстати, эти строчки в те годы часто цитировали либеральные СМИ, но в ином контексте: они имели в виду времена правления Сталина. Хотя на самом деле это была ложь: советские люди, жившие при Сталине, именно чувствовали свою страну, иначе не смогли бы выиграть самую страшную из войн и поднять страну на ноги после нее. А вот сорок лет спустя уже ни ума, ни сил у советского народа не осталось, раз он с таким остервенением бросился низвергать былых кумиров и разрушать то, что с таким трудом строили его предшественники. Мандельштам ошибся в своем прогнозе на четыре десятка лет.

БИТВЫ ЗА СТАЛИНА-2

Как мы помним, первые откровенные нападки на Сталина в перестройку начались в 1987 году, когда Горбачев объявил гласность (это случилось на январском Пленуме ЦК). Кинематограф «выстрелил» фильмом «Покаяние», литература — романом Анатолия Рыбакова (Аронова) «Дети Арбата». Эти произведения легли в фундамент той оголтелой ширококомасштабной атаки на Сталина, которая началась в СССР с легкой руки либералов. За считанные месяцы эта кампания охватила все центральные и периферийные СМИ, нанеся по образу «вождя народов» удар такой силы, который не снился даже Хрущеву с его «оттепелью». Однако роднило обе эти атаки одно — ненависть либералов к Сталину как к державнику, создателю и объединителю советской империи. Поскольку Горбачев и К^о поставили целью разрушить СССР, в их планах фигура Сталина должна была быть дискредитирована в первую очередь. Скажем прямо, им это удалось: народу «промыли мозги» весьма основательно, причем в основном с помощью «дезы», которой либералов снабжали западные идеологические центры (об этом, как мы помним, писал А. Байгушев в журнале «Москва» в декабре 88-го).

Эта дезинформация создавалась весьма профессионально: правда в ней была перемешана с ложью настолько талантливо, что у обывателя даже мысли не возникало, что это — «деза». Тот же А. Рыбаков своих «Детей Арбата» создавал именно так: данные, почерпнутые им из книг западных антисоветчиков, он перемешивал с фактами из собственной жизни, что придавало его книге налет правдоподобия. На самом деле эта книга — типичная политическая фальшивка, базирующаяся на той концепции, которую разработали западные спецслужбы в отношении сталинской истории сразу после доклада Хрущева на XX съезде в 1956 году. Цель этой кон-

цепции: выставить Сталина преступником, свалив на него все беззакония, которые происходили в годы его правления.

Именно поэтому либеральная общественность подняла на щит «Детей Арбата» в горбачевскую перестройку, сделав из него главный таран по дискредитации не только сталинской, но вообще советской истории, как цепи сплошных преступлений. Опираясь на этот роман, либерал-реформаторы в печатных СМИ и на ТВ занимались активной дискредитацией советской истории, в том числе и кинематографа. Вот как, к примеру, это делал на страницах альманаха «Экран» уже известный нам публицист Андрей Нуйкин:

«Люди дошли с голоду — и при этом славил изобилие. Воистину величайшее бедствие для киноискусства, где его потребители не умеют отделить реальности художественной от реальности самой жизни. Когда юные зрители начинают стрелять из рогаток по экрану для того, чтобы спасти Чапаева, — это, конечно, умиляет, но тяжкие последствия таких умилительных сцен состоят в том, что потом, когда юные зрители становятся зрелыми чиновниками, среди них появляется масса охотников объяснять художнику, как он должен изображать жизнь, а как не должен. (То, что тысячи этих детей, посмотревших в свое время «Чапаева» и заразившихся его пафосом, спустя семь лет, сменив рогатки на винтовки, отправились на фронт, чтобы громить фашистов, это в голову либералу Нуйкину почему-то не приходит. — Ф.Р.) Да и рядовые зрители бдительно следят, чтобы в кино от «правды жизни» отступить не смели. К чему это вело, мы все хорошо помним.

То, что киноискусство у нас десятилетиями не стремилось поднимать зрителя ни в социальном, ни в политическом, ни в эстетическом, ни в нравственном смысле, а все время приседало перед ним, поддакивало не самым высоким порывам души и льстило «массовому человеку», — это весьма тягостно сказалось на нашем общем развитии (скорее, это тягостно сказалось на развитии самого Нуйкина. — Ф.Р.). В целом киноискусству 30—40-х годов мы, наверное, вправе бросить упрек в том, что оно не выдавливало из человека раба, а, наоборот, впрыскивало...

Что особенно в Сталине мерзко? Ему мало было уничтожить людей, которые могли представлять для него хотя бы потенциальную опасность, ему требовалось еще, чтобы они себя в грязи вываляли (прямой отсыл к «Детям Арбата», где изображен именно такой Сталин. — Ф.Р.)...

Базируясь именно на этой рыбаковской (а точнее, западной) концепции роли Сталина в истории, советские кинематографисты времен горбачевской перестройки наладили целый конвейер по выпуску фильмов про вождя. И первым таким фильмом, который был распиарен либеральной общественностью не меньше, чем роман Рыбакова, стал, как мы помним, фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние». Правда, с ним, в отличие от романа вышла форменная неувязка — народ его не принял. Однако, несмотря на то что в прокате «Покаяние» провалилось (его посмотрели чуть больше 13 миллионов зрителей), это не помешало ему стать своеобразным «маяком» для всех киношных либералов без исключения.

По сути, фильм запустил машину невиданной антисталинской атаки в советском кинематографе. Достаточно сказать, что за четыре последних года в жизни СССР (1988—1991) свет увидели более трех десятков документальных и более двух десятков художественных лент, где личность Сталина и его время подвергались безоговорочному осуждению. В 1988—1989 годах только на центральных киностудиях вышли или находились в запуске около десятка картин, где в качестве антигероя был выведен Сталин, а его время оценивалось негативно. Причем речь идет не только об игровом кинематографе, но и о документальном, где антисталинских фильмов было выпущено даже больше. Одним из первых в этом потоке стала лента Марины Голдовской «Власть Соловецкая» (подспудно, естественно, имелась в виду власть советская). О том, как фильм появился на свет, рассказывает сама режиссер:

«Фильм посвящен первому лагерю «архипелага ГУЛАГ» — Соловецкому лагерю особого назначения. На «Мосфильме» я с этой темой оказалась потому, что нигде в другом месте, на телевидении в первую очередь, ее бы не приняли. Я даже не поднимала об этом вопрос, понимая полную безнадежность своих перспектив... А в объединении Сергея Соловье-

ва «Круг» (естественно, не у Сергея Бондарчука во «Времени»! — Ф.Р.) эту тему взяли, и не просто взяли, но на протяжении всей работы поддерживали в нас смелость делать ее без внутреннего цензора, следуя лишь правде истории. Без этой поддержки не было бы фильма такого, каким он получился...»

Вслед за документалистами достаточно быстро к этой теме приобщились и деятели игрового кино. И вот уже один за другим потянулись ленты, где разоблачался не только Сталин, но и само его время. Назову лишь некоторые из этих фильмов:

«Закон» («Мосфильм», режиссер Владимир Наумов), «Повесть непогашенной луны» («Мосфильм», Евгений Цымбал), «Враг народа — Бухарин» («Мосфильм», Леонид Марягин), «Сталин и война» (д/ф, «Мосфильм», Григорий Чухрай), фильм Элема Климова (так и не поставленный и брошенный на полпути), «Пирсы Вальтасара, или Ночь со Сталиным» (Киностудия имени Горького, Юрий Кара), «Бумажные глаза Пришвина» («Ленфильм», Валерий Огородников), «Оно» («Ленфильм», Сергей Овчаров), «Переход товарища Сталина через Северный полюс» («Ленфильм», «СПиЭФ», Максим Пежемский).

В «Пирах Вальтасара...» Сталин впервые в перестроечном кинематографе был выведен в качестве антигероя как центральный персонаж. До этого Юрий Кара снял еще один антисталинский фильм — «Завтра была война» (1987), — где вождь ни разу в кадре не появлялся, однако время его правления было отражено как весьма жестокое (фильм собрал в прокате 13,5 млн. зрителей и был отмечен несколькими призами на различных кинофестивалях: на четырех зарубежных и одном советском («Ника-87»). В «Пирах...» же весь сюжет вращался вокруг самого Сталина. Вот что рассказал о своем фильме сам постановщик Ю. Кара:

«Мы хотим показать один из «пиров во время чумы» (хотя на самом деле «пиром во время чумы» можно было смело назвать горбачевскую перестройку. — Ф.Р.). В фильме не будет казней, крови. Сталин у нас не обобщенный образ тирана, а конкретная историческая личность. Нам хотелось разгадать феномен этого человека, показать не того Стали-

на, которого в течение долгих лет привыкли видеть на трибунах или, как в некоторых наших фильмах, в кабинете, принимающего мудрое решение. Мы показываем Сталина в «домашней обстановке». Весь страх тех лет — за кадром, но от этого должно становиться жутко. Основа фильма реальная, бытовая, но в обобщениях мы пытаемся подняться до гротеска и абсурда...»

Помимо центральных киностудий антисталинские ленты наладились выпускать и периферийные. Так, в феврале 1989 года на экраны страны вышла лента режиссера с «Беларусьфильма» Михаила Пташука «Наш бронепоезд». Отметим, что сценарий этой картины принадлежал перу новоявленного секретаря СК СССР Евгения Григорьева (того самого, который в пьяном виде пришел после V съезда в Госкино, к зампреду Борису Павленку, чтобы объявить о его смещении). Сценарий был написан еще в середине 60-х, однако тогда запустить его не удалось — к власти пришел Брежнев. Теперь же, когда Григорьев стал секретарем СК и время на дворе наступило антисталинское, этот сценарий оказался как нельзя кстати.

Его главным героем был капитан Михаил Кузнецов (в фильме его играл Владимир Гостюхин) — фронтовик, который после войны оказался на службе в конвойных войсках НКВД. Спустя двадцать лет после войны, в майские дни 65-го, Кузнецов случайно встречается с одним из бывших заключенных, которого некогда он охранял в лагере. Эта встреча приводит к драматическим коллизиям, в результате которых Кузнецова внезапно начинает мучить совесть. В итоге он кончает жизнь самоубийством.

Как писала либеральная пресса об этом фильме, «он посвящен разоблачению преступлений социалистической эпохи перед человечеством». Весь его пафос был направлен на вызывание в людях ненависти к сталинским годам и к органам НКВД (а через них либералы получали прекрасную возможность «опустить» и тогдашний КГБ). Как писал Георгий Куницын (как мы помним, он в 60-е годы курировал кинематограф в ЦК КПСС): «Не попади Кузнецов «в органы», счастливее его не было бы на свете».

Отметим, что фильм проходил как госзаказ — Госкино отпечатало 800 его копий, которые надлежало «прокатить» по всей стране. Зато почти в два раза меньше копий досталось другому фильму — «Сталинград» Юрия Озерова, где Сталин в исполнении Арчила Гомиашвили представлял не в образе тирана, а мудрого государственного деятеля. Для тех времен подобный показ «вождя народов» приравнивался чуть ли не к подвигу. Кстати, фильм о Сталинграде в свое время мечтал снять Григорий Чухрай, но ему не разрешил ГЛАВПУР — в будущем фильме не угадывалось победное кино. В итоге в конце 80-х эта тема досталась Озерову, а Чухрай взялся снимать документальную ленту «Сталин и война». Что касается фильма Озерова, то он его всей душой не принял. Вот его собственные слова:

«В произведении искусства каждый факт раскрывает сущность явления. В фильме Озерова ничего этого не было — только набор пошлостей. И это — о величайшей битве XX века. Великолепная работа оператора Игоря Слабневича придавала фильму характер масштабного зрелища, но не спасала фильм от пошлости...»

Фильм «Сталинград» и в самом деле не самое выдающееся кинополотно Юрия Озерова. Но одно то, что Сталин в нем изображался не в виде коварного злодея или параноика, а как вполне адекватный руководитель государства, победившего в войне, уже многого стоило. Повторюсь, тогда, в конце 80-х, это было сродни подвигу, поскольку подавляющее число кинодеятелей бросились в своих фильмах и выступлениях именно разоблачать Сталина. В эту же струю угодил и Г. Чухрай, что вполне естественно, учитывая его давние либеральные пристрастия. Вот как, к примеру, он оценивал действия Сталина на посту Главнокомандующего:

«Заслуги Сталина в победе в Великой Отечественной войне были ничтожны по сравнению со значением героизма и силы духа нашего народа. Но главное — они были ничтожны в сравнении с виной Сталина. Виной в том, что война эта с нашей страной вообще началась, и виной в том, чем эта война для нас обернулась!...»

Интересно все-таки получается: вина Сталина в репрессиях его критиками оценивается по самой высшей мер-

ке — мол, был их инициатором, активным проводником, а его деятельность на посту Главнокомандующего в годы войны по самой низшей — мол, ничтожен, некомпетентен. Хотя кто, как не Сталин, еще задолго до войны начал строить государственную политику таким образом, что миллионы советских людей почувствовали гордость за свою страну и бились за нее с фашистами до последней капли крови (предателями при этом становились единицы).

Недоумение вызывает и заявление Чухрая, что Сталин виновен в том, что война с нашей страной вообще началась. То есть ни Гитлер, ни страны Запада, которые пестовали его и натравливали на СССР, тут ни при чем? Это какую ненависть надо иметь к своему бывшему Верховному главнокомандующему, чтобы не только говорить о нем подобное, но и кино такое снимать? Поэтому в этом споре лично я целиком на стороне Юрия Озерова.

Между тем в фильме «Сталинград» свою последнюю роль (109-ю по счету) сыграл замечательный советский актер Николай Крючков. Человек, который давно вызывал зубовный скрежет у либеральной братии. Впрочем, и сам актер испытывал к ним такие же чувства. Русский до мозга костей, Крючков никогда не боялся говорить о своем патриотизме и любви к советской власти, которая и сделала его тем, кем он был, — кумиром миллионов. Прочитую слова актера из его интервью журналу «Советский экран» (№ 5, 1985): «Любая картина должна учить юного человека — с младых лет — патриотизму, гражданственности... Патриотизм — основа личности. Много лет назад и навсегда я сформулировал главную творческую задачу: всеми силами воспитывать у моих современников это качество. Лучше всего это делать через военную тему. Лично для меня эта тема бессмертная...»

В контексте этих слов неслучайным выглядит то, что последняя роль выдающегося русского актера выпала именно на военную картину — «Сталинград». В ней Николай Афанасьевич сыграл пожилого моряка, погибающего в одном из боев той грандиозной битвы. Больше в кино актер не снимался, поскольку ролей, достойных его таланта, ему уже не предлагали. Да и не могли предложить в той ситуации, что складывалась тогда в советском искусстве, буквально дыша-

щем на ладан. Отметим, что большинство советских актеров, познавших славу до горбачевской «катастрофы», оставались теперь не у дел, поскольку в кинематографе, который тогда существовал, им делать было уже нечего.

Тем временем Юрий Озеров оказался не единственным из тех деятелей, кого на V съезде реформаторы так бесцеремонно списали со счетов, а он взял и вернулся в кинематограф. В конце 80-х свои новые работы представили и другие его единомышленники: Евгений Матвеев и Станислав Ростоцкий.

Отметим, что из этих двоих сильнее всего переживал опалу Матвеев. По его же словам, он хотел даже покончить с собой, но от рокового шага его удержало только то, что у него были дети и внуки. Потом Матвеев нашел новое занятие — стал писать мемуары. Однако эту рукопись у него украли, когда он выгружал вещи из машины, вернувшись с дачи в Москву. В итоге в 1989 году Матвеев решил вернуться в большой кинематограф, сняв социальную драму «Чаша терпения». Сам же сыграл в ней и главную роль — охотоведа Ивана Медникова, который выступил против мафии, орудовавшей в заповеднике. На третьем Всесоюзном кинорынке фильм будет пользоваться большим спросом — продадут 700 его копий. Исполнительница главной женской роли Ольга Остроумова на фестивале «Созвездие» будет удостоена приза «Зрительские симпатии». Правда, официальная пресса об этих успехах режиссера ничего не писала, по сути продолжая тот бойкот, который был объявлен Матвееву после V съезда.

Станислав Ростоцкий решил экранизировать повесть Б. Можая «Плакун-трава» («Из жизни Федора Кузькина»), которая двадцать лет назад стала предметом большого скандала. Дело в том, что на ее основе Юрий Любимов поставил в Театре на Таганке спектакль «Живой» (1968), однако его интерпретация этого произведения не понравилась властям, и спектакль так и не был включен в репертуар. За него тогда вступилась вся либеральная общественность Москвы, но все было тщетно — власти от своего решения так и не отступились. Однако эта история только прибавила весу Любимову в либеральных кругах, причем не только на родине, но и за границей. А спектакль «Живой» превратился в свое-

образную козырную карту либералов: если им надо было показать жестокость советской цензуры, тут же, как у фокусника из рукава, на свет вытаскивалась история с «Живым» («вражьи голоса» это название просто затаскали до дыр).

Поэтому, когда Ростоцкий взялся переносить на широкий экран это культовое для либералов произведение, те, естественно, напряглись. Понимали, что ничего хорошего из этого для них не получится. Так и вышло: спектакль Любимова и фильм Ростоцкого — это два совершенно разных произведения. Если у первого чуть ли не в каждой сцене торчал «кукиш» в сторону советской власти, то у второго даже намека на легкую «фигушку» не наблюдалось. Поэтому киношная критика встретила картину в штыки. В журнале «Советский экран» один из критиков фильма так отозвался о нем:

«Безнадежно архаичной показалась мне работа признанного мастера С. Ростоцкого. Вернулся режиссер на свою территорию, которую первым обживал в конце 50-х, без прикрас показав, как и чем живет советская деревня. Реализовал свой давний замысел — повесть «Из жизни Федора Кузькина» (Студия имени Горького). Но известная проза Б. Можаява, вдохновившая Театр на Таганке на спектакль такой ядрености, что не выдохнулась она за два десятилетия запрета, на экране не зазвучала. Наша жизнь перенасыщена сенсационными разоблачениями, ежедневно мы открываем для себя, что жили много хуже, чем нам самим казалось (вот ведь либеральная абракадабра! — Ф.Р.). Да и не в эту цель, пожалуй, метил режиссер. А вот куда метил, сказать не берусь. Сверхсюжета, который непременно возникает в произведении большого мастера поверх событий фабулы, мне прочитать не удалось...»

Вообще скажем прямо, державники в кинематографе чисто проиграли сражение либералам. Если в писательской среде был создан мощный державный блок, который на протяжении всей перестройки хотя бы пытался сопротивляться натиску либералов, то в кинематографической среде подобного не наблюдалось. Тамошние державники составляли незначительный отряд, который к тому же редел буквально не по дням, а по часам. Причем самые неожиданные кульбиты совершали даже недавние лидеры державников.

Например, Евгений Матвеев, который в 1990 году дал свое согласие сниматься в роли Леонида Брежнева в фильме «Клан» Александра Воропаева. Как мы помним, Матвеев вообще был первым советским актером, кто создал образ многозвездного генсека в советском кинематографе, причем еще при его жизни: в фильме «Солдаты свободы» (1977) он изобразил Брежнева в образе красавца генерала времен Великой Отечественной войны. Однако в «Клане», где разоблачалась советская партийная и хозяйственная мафии, Матвеев играл уже другого Брежнева — больного и немощного, за спиной которого мафия легко обделывает свои грязные дела.

Можно предположить, что Матвеев согласился на эту роль под воздействием того вала критики, который перестроечная пресса обрушила на времена брежневского правления. Однако ему ли, одному из видных державников, надо было объяснять, что весь этот вал инспирирован либералами с одной целью — окончательно дискредитировать советскую власть и развалить Советский Союз. Ведь и целью антисталинских разоблачений было то же самое.

Как я уже говорил, в последние годы существования СССР в советском документальном и игровом кинематографе было создано более полусотни фильмов, где разоблачался Сталин и его время. Притом за эти же годы не было снято ни одного (!) фильма, где образ вождя всех народов подавался бы в положительном свете. Хотя нет, один такой фильм был — «Сталинград» Юрия Озерова, — однако там генералиссимус появлялся всего лишь в нескольких эпизодах, то есть играл второстепенную роль. Подобная ситуация выглядела весьма странно, учитывая, что в той же советской перестроечной литературе появлялись произведения, которые были написаны именно вопреки либеральной линии на дискредитацию вождя. Более того, даже в советском театре тех лет выходили спектакли во славу Сталина.

После того как в мае 1987 года МХАТ раскололся на два самостоятельных театра — либеральный Олега Ефремова (имени А. Чехова) и державный Татьяны Дорониной (имени М. Горького), — именно последняя поставила на своей сцене спектакль по пьесе М. Булгакова «Батум» (режиссер Сергей Кургинян), где речь шла о революционной деятельности мо-

лодого Иосифа Джугашвили. Это был прямой ответ не только Ефремову с его либеральными «перламутровыми зинами» и «кабалами святош», но и всей либеральной тусовке с ее антисталинскими разоблачениями. Как писал театровед А. Смелянский, посетивший премьеру «Батума»:

«В финале Генералиссимус в белом кителе задумчиво смотрел вдаль, а публика вставала в едином порыве под мощный распев упраздненного гимна: «Нас вырастил Сталин на верность народу, на труд и на подвиги нас вдохновил». Единственный раз после раздела я оказался тогда на Тверском бульваре. Булгаковедческое любопытство привело. Не забыть двух седых ветеранов и женщину, сидевших подле меня: они не пели, а как бы шептали михалковский текст гимна, как молитву...»

Кто победил в этом споре, мы теперь прекрасно знаем. Но мы также не должны забывать, что Олег Ефремов в лихую годину для его страны, по сути, предал миллионы советских ветеранов, сделав ставку на Михаила Горбачева и его либеральный проект, а Татьяна Доронина практически до самого конца пыталась быть вместе с простым народом. И не ее вина, что все завершилось крахом.

Однако, возвращаясь к кинематографу, отметим, что среди его державных деятелей не нашлось людей, подобных Татьяне Дорониной. Своих «Батумов» киношные державники тогда так и не создали. Впрочем, следует учитывать и то, что вряд ли бы кто-то им подобное кино разрешил. Ведь не для того в мае 86-го либералы пришли к власти сначала в Союзе кинематографистов, а в декабре того же года — и в Госкино. Ленин не зря называл кино важнейшим из искусств — либералы это прекрасно понимали. Поэтому если в театре державникам еще удавалось гнуть свою линию, то в самом массовом из искусств этой возможности у них уже не было.

МАЗОХИСТЫ ОТ КИНО

Несмотря на бесперебойную работу большинства советских киностудий, по-прежнему выдававших «на-гора» по 150 фильмов в год, качество советского кинематографа стремительно падало. Дело приняло такой оборот, что иной раз даже трудно было определить, где производился фильм — на госкиностудии или в кооперативной лавочке, так сказать, «на коленке». Да и направленность большинства картин была однотипной — сплошь один негатив. По сути своей это было антиискусство, которое мастерили либо стремительно терявшие последние остатки таланта мэтры, либо новоявленные «перестройщики», у которых талант вообще не ночевал. И единственное, что объединяло обе эти категории кинодеятелей: какая-то мазохистская нелюбовь к собственной стране.

Когда в мае 1989 года в Москве проходил очередной пленум Союза кинематографистов СССР, на эту тему рассуждали многие ораторы. Например, Никита Михалков сказал следующее:

«Мы говорим о возможности работы с Западом. О каком сотрудничестве может идти речь, когда мы считаем деньги в чужих карманах и не понимаем, что до момента, пока мы не будем иметь уважение к себе, нас никто уважать не будет никогда! Эти позорные суточные, эта возможность иметь больше только потому, что кому-то что-то подарил, эта мелочность, это низкое обслуживание людей, эта невозможность представить себе, что мы есть великая держава... К нам относятся как к дешевой рабочей силе, и мы себя сами считаем дешевой рабочей силой и позволяем с собой обращаться так. Потому что мы думаем, что если мы будем похожи на них, то нас будут любить. Это неправда, потому что похожего не любят — любят того, кто имеет свое лицо, свою культуру» (выделено мной. — Ф.Р.).

В полемику с Михалковым тут же вступил его давний оппонент — бывший глава Союза кинематографистов Элем Климов. Он сказал следующее:

«Сейчас идет спор — как же нам выйти на мировой экран, на мировой кинорынок, как сделать, чтобы нас приняли, поняли, увидели.

У нас с Никитой Михалковым идет уже давний диалог, спор. Он по-своему прав. Не прав он, как мне кажется, в этой обязательной императивной установке — попасть туда во что бы то ни стало. А для этого, оказывается, надо стать совсем другим. Надо преобразиться. Вот надо ли?

Может быть, самая большая сложность на сегодняшний день — наконец стать самими собой. И все, что мы здесь пытались за эти три года делать, — это попытка помочь нам всем снова стать самими собой...»

Читаешь эти слова Климова и просто диву даешься: вроде бы серьезный человек, не первый год в кинематографе, но на глазах будто шоры какие-то. Неужели он не видел, куда с его подачи катился некогда великий советский кинематограф? Ведь на дворе был уже не 86-й и даже не 87-й, а 89-й год! Уже почти три года у кинематографистов были развязаны руки — снимай не хочуй! — но шедевров, достойных того, чтобы войти в сокровищницу не то что мирового, но хотя бы отечественного кинематографа, как не было, так и нет. Свобода по лекалам либералов привела к падению нравов и замене подлинного искусства суррогатом. Не случайно ведь и на эстраде тогда господствовали сплошные «фанерщики»: разные «ласковые май», «миражи», «комбинации» и т.д. и т.п. В кино происходило почти то же самое.

Конечно, было бы неверно говорить, что все мэтры тогда «сдулись». Тот же Никита Михалков ничего стыдного в те годы не снял. Хотя, учитывая его талант, вполне мог бы сотворить какой-нибудь шедевр на тему современности (вроде «Ассы» Сергея Соловьева или «Интердевочки» Петра Тодоровского). Но Михалков снял «Очи черные». Потому что не хотел быть как все. Коллеги по цеху взалхлеб обвиняли его в том, что Михалков из кожи лезет вон, чтобы понравиться Западу. Но что в этом было плохого? Ведь Михалков хотел понравиться русской классикой, а не какой-нибудь со-

временной поделкой на тему «как бандит полюбил проститутку».

На том же пленуме хорошую речь произнесла кинокритик И. Шилова, весьма точно поставившая диагноз той ситуации, которая складывалась в тогдашнем советском кинематографе. Вот ее слова:

«Смена знака — путь наиболее ясный и простой. Перестав льстить, экран естественно предался обличению, разоблачительству. Он предлагает реальность как она есть — с грязью, неустроенностью, с подвалами, коммуналками...

Да, кинофильм ведет сегодня зрителя в запретные места. Однако исходный посыл — не столько познание, исследование, сколько доказательство избранной теоремы по привычным схемам.

Из фильма в фильм нам предлагается выборочная характеристика — социальный персонаж, узнавший о своих физиологических потребностях: секретарь райкома, компенсирующий неприятности по службе сексуальным удовлетворением («ЧП районного масштаба»). Или муж и жена, исполняющие супружеские повинности по брачному обязательству («Трудно первые сто лет»); изнасилование («Меня зовут Арлекино»).

Экран как бы запрещает выходить из круга зла, строго предостерегая от несвоевременных полетов, требует погружения в мир кошмара и абсурда. И здесь рождается сомнение. Ранее экран утверждал: будь честным тружеником, хорошим семьянином — и тебе воздастся по делам твоим, борись с несправедливым — и нелегкая твоя победа будет вкладом в светлое будущее твоей Отчизны; защити слабых, объедини их — и мир преобразуется.

Теперь же экран поучает: не вступай на скользкий путь, иначе обратного пути нет («Исповедь. Хроника отчуждения»); не сотвори себе кумира, ибо кумир окажется преступником («Трагедия в стиле рок»); не прельстись карьерой, ибо на пути к ней станешь монстром («ЧП районного масштаба»).

Прописи не ушли, напротив — становятся все более агрессивными, доказываются с аттракционной ударностью, с эпатажной жестокостью, со смакованием актов садизма и мазохизма.

Не кажется ли вам, что отечественный кинематограф становится не столько интернациональным, сколько иностранным, овладевает уже отработанным за рубежом механизмом и манерами, бросается в крайности, игнорирует сущность отечественной культуры, ее гуманистических традиций? (Выделено мной. — Ф.Р.)

Осмелюсь высказать рискованное предположение: в этих самозабвенных обличениях, в этих холодных приговорах, упоенных покаяниях, своевременных играх — почти столько же правды, сколько в сладких, безудержно оптимистичных и сказочных творениях начала 40-х годов. Тогда зритель ждал утешения. Теперь ждет разоблачений и мести. Кинематограф отвечает этим ожиданиям, и скажу резко — спекулирует на них...»

Напомню, что это было сказано в мае 89-го. Речь эту слышали десятки кинематографистов, находившихся в зале, сотни потом познакомились с ней в газетном изложении. И что же? Остановило это вал «чернухи-порнухи»? Увы, ее стало еще больше. Практически она заняла все жанровые ниши, напрочь вытеснив с большого экрана гражданственно-патриотическое кино. Само слово «патриот» тогда стало ругательным. То есть та линия на выдавливание гражданственно-патриотического кинематографа, которая была взята на V съезде, теперь давала обильные всходы. Ведь либералам, которые собирались в ближайшем будущем «лечь под Запад», не нужны были патриоты своей страны, им нужны были космополиты, люди без роду и племени. Потому они с таким остервенением и боролись с фильмами, где в героях был советский солдат и разведчик — герои, которые во главу угла ставили не собственное благосостояние, а защиту своей Родины. Дословно это выглядело следующим образом (сошлюсь на слова кинокритика Елены Стишовой, сказанные ею на страницах альманаха «Экран» в 1989 году):

«Одинокое плавание» и фильмы этого ряда, культивирующие силу и супермена в форме советского солдата, имеют свою аудиторию и своих идеологов. Но коли уж мы до сих пор не отказались от тематического планирования и ориентируемся не на реальные потребности зрителя, а на представления планирующих организаций о том, что зрителю

надо, неплохо бы предать гласности вопрос о том, нужен ли нам герой-супермен и как он воздействует на психику молодого человека с несложившимся мировоззрением (имея в виду, что 85 процентов зрительного зала страны — молодые люди от 12 до 23 лет)...»

Либералы от кинематографа не стали устраивать никаких опросов, а поступили проще — ликвидировали патриотическую тему в кино, подменив ее антипатриотической. И место советского солдата-супермена на экранах страны занял другой солдат — американский (вроде Рэмбо), а чуть позже — советский солдат-пораженец, вернувшийся с афганской войны (вывод советских войск из Афганистана произошел в самом начале 1989 года) и не знающий, к какому берегу пристать — то ли к бандитскому, то ли к нормальному.

Между тем серьезность ситуации в плане дегероизации советского кинематографа стала настолько очевидной и вопиющей, что уже в самом либеральном стане стали все чаще звучать предостережения о том, что добром это дело не кончится. Об этом даже стал усердно трубить журнал «Искусство кино» — один из главных либеральных рупоров перестройки. Так, в № 5 (1989) известный нам киновед А. Караганов заявил следующее:

«Вызывает недоумение и тревогу исчезновение целых материков на «тематической карте» современного кино (историко-революционный фильм, фильмы о войне, показывающие войну не только как арену мужества, но и как важный момент в нравственной истории общества)...»

В этом же номере ему вторил мэтр советского кинематографа, режиссер Иосиф Хейфиц (режиссер таких фильмов, как «Депутат Балтики», «Член правительства», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Единственная» и др.):

«Что до избавления киноискусства от сталинских догм и застоя, то, я думаю, этот процесс происходит бурно и плодотворно. Об этом свидетельствуют многие фильмы, мы их все знаем. Мы уже шагнули через покаяние и стремимся к активному разоблачению. Критические элементы в наших фильмах последнего времени стали основными. Это понятно. Но, мне кажется, одни эти элементы вскоре станут неплодотворными. Нам недостает фильмов, утверждающих с

той же яростью новое, рождающееся с трудом и в острых конфликтах. Новое об обществе и о человеке. Идеи любви к ближнему, идеи добра и милосердия, торжество совести и порядочности, приговор хамству, мещанству, эгоизму, национализму — все это должно питать наше искусство при любой модели его организации. И только ради этого стоит изобретать новый язык кинематографа. Только для этого и ни для чего другого».

Между тем большинство либералов стоят на иных позициях: они готовы признать, что «негатив» стремительно вымывает из искусства «позитив», однако остановить этот процесс не желают, поскольку боятся, что при таком раскладе может вернуться прежняя цензура. А для них это смерти подобно: как тогда разоблачать ужасы тоталитаризма? Ярче всех эту позицию в том же журнале «Искусство кино» (№ 7) выразила кинокритик Т. Хлопьянкина. Цитирую:

«Мы все еще в рабстве! Мы так привыкли ходить строем, что потеряли вкус к самостоятельному передвижению. Вчера наш кинематограф был застегнут на все пуговицы, любовь героев была бесполой. Сегодня... она в подавляющем большинстве лент тоже бесполой, чувственное начало передать на экране не так-то просто, для этого надобен талант, — но зато словно бы прозвучала команда: «Раздевайсь!» — и герои в каждой второй, третьей ленте послушно раздеваются донага, даже если это не вызвано никакой сюжетной необходимостью. Я не думаю, что подобные кадры нанесут ощутимый урон нашей нравственности. Но они способны нанести ощутимый урон нашему кинематографу. Недовольство зрителя будет расти, рано или поздно этим непременно воспользуются самые консервативные, темные силы нашего общества (себя, судя по всему, критик относит к светлым силам. — Ф.Р.), и тогда будут затоптаны те первые, робкие ростки нового, социального кинематографа, от которого мы все так много ждем...»

Как мы теперь знаем, кинокритик ошиблась: никто эти «робкие ростки нового кинематографа» вытоптать, увы, так и не смог. «Темные силы» оказались слишком разобщены и деморализованы, чтобы оказать достойное сопротивление «светлым силам». В итоге весь тот чертополох, который с та-

ким тщанием выращивали либералы, в два последующих года дал поистине троекратные всходы. И заполнили советские экраны фильмы, одни названия которых у нормальных людей вызывали оторопь: «Дрянь», «Фуфло», «Нелюдь», «Бля», «Бес», «Сатана», «Нечистая сила», «Шкура», «Живодер», «Палач», «Псы», «Бомж», «Саранча», «Мечь», «Поджигатели», «Распад», «Кома», «Шок», «Катафалк», «Мета-стазы», «Автопортрет в гробу», «Только для сумасшедших», «День казни» и т.д. и т.п. Как будто не наш, русский, мыслитель И.А. Ильин сказал когда-то: «Искусство, которое не стремится выразить сокровенные духовные содержания, искусство, которое не несет в себе любовь очищающую, отвергающую духовное око, не есть искусство, это есть безответственная игра, баловство или же доходный промысел».

ЛИБЕРАЛИЗМ ТОРЖЕСТВУЕТ

Между тем чем дальше двигалась перестройка, тем сильнее всплывала в ней «еврейская» тема. Как мы помним, она всегда была актуальной чуть ли не на всех этапах советской истории, поскольку представители этой нации всегда играли весьма существенную роль в советской элите. Но если, к примеру, на заре советской власти евреи представляли собой ее передовой отряд, то уже на закате той же власти превратились в ее активных гробовщиков. Практически большая часть перестроечной либеральной фронды состояла из евреев. Причем в ее среде были разные люди: как слепцы, которые не ведали, что творили, так и тайные и явные агенты западных спецслужб вроде ЦРУ и «Моссада», которые прекрасно все понимали.

Еврейская элита активно разрушала те идеалы и символы, которые долгие годы культивировались в СССР, и среди кинематографистов этот процесс был наиболее активным. В итоге большинство перестроечных «нетленок» было создано именно руками евреев: так, «Интердевочку» снял Петр Тодоровский, «Маленькую Веру» — Василий Пичул, «Закон» — Владимир Наумов, «Сталин и война» — Григорий Чухрай, «Трагедию в стиле рок» — Савва Кулиш и т.д.

Не плелись они в хвосте и в документальном кинематографе: «Власть Соловецкую» сняла Марина Голдовская, «Театр времен перестройки и гласности» — Аркадий Рудерман, «Личное дело Анны Ахматовой» — Семен Аранович, «Александра Галича» — Иосиф Пастернак, «Рок» — Алексей Учитель, «Процесс» — Алексей Симонов, «Высший суд» — Герц Франк и т.д. Короче, если каких-нибудь несколько лет назад режиссеры-евреи в общем киношном потоке были как-то не особо заметны, снимая чаще всего проходные картины, то теперь их активность в создании картин из разряда «бичующих режим» явно бросалась в глаза.

Многих людей эта ситуация откровенно удивляла. Когда далекие предшественники нынешних евреев с таким же энтузиазмом снимали фильмы про ужасы царского режима, то это было объяснимо — при российских царях евреи всегда чувствовали себя изгоями общества, загнанными в черту оседлости. Однако при советской власти они стали равными среди равных, а многие и более того — элитой общества (в конце 80-х 77% евреев имели в СССР интеллигентские профессии или учились в вузах). И хотя на разных этапах развития советского строя власть допускала различные несправедливости в отношении евреев, однако подобные претензии могли бы предъявить той же власти представители любой из наций, населявших СССР. Но в итоге именно евреи в горбачевскую перестройку взяли на себя миссию встать в авангарде процесса по разоблачению «ужасов» советского строя (ими они остаются и поныне, уже в капиталистической России).

Можно, конечно, заявить, что не все вышеперечисленные режиссеры снимали кино, заведомо направленное против действующей власти. Дескать, многие из них всерьез полагали, что именно без их кино эта власть может рухнуть, поскольку правда никогда еще не шла во вред. Как заявил чуть позже руководитель студии документальных фильмов «Нерв» Игорь Гелейн: «Никто не мог предвидеть того, что произойдет в стране». Но с этим заявлением трудно согласиться. Дело в том, что так называемые консерваторы (патриоты, державники) уже с середины 1987 года (в разгар гласности) начали в открытую на всех углах буквально кричать о том, что эта либеральная «правда» приведет страну не к возрождению, а к краху. Что эта «правда» на самом деле и не правда вовсе, а скорее кривда. Вот лишь один пример: в июле 1989 года в журнале «Молодая гвардия» была опубликована статья В. Якушева под названием «Нужна ли ВЧК перестройке», где он в открытую заявлял, что та перестройка, которая происходит в стране, ведет ее к краху. Статья вызвала массовый отклик со стороны читателей (в редакцию пришли тысячи писем), где их авторы полностью соглашались с этим выводом. Среди приславших письма были и люди творческих профессий: например, вот что написала член Союза писателей СССР Э. Дубровина:

«В статье В. Якушева обоснованно прозвучало предостережение о вполне реальной угрозе реставрации капитализма в нашей стране. Пока «прорабы перестройки» и «товарники» из левобуржуазного лагеря намеренно и умело отвлекают общественное мнение от насущных экономических проблем, любители прибылей, а точнее, наживы делают свое черное дело, стремятся подточить и разрушить всю социалистическую систему. Уже случилось то, о чем предупреждает В. Якушев, — продукт общественного труда превращается в товар, то есть становится частной собственностью, переходит из рук государственных предприятий не в сферу потребления, а в трясущиеся от алчности руки неправедных, хищнических кооперативов...

Наши необуржуазные идеологи всеми силами отвлекают общественное мнение от этих проблем. Пока телезрители охают и ахают от умопомрачительных «разоблачений» и «воспоминаний», а читатели «Огонька» в сотый раз убеждаются, какой плохой был Сталин (в это же число следует включить и кинематографистов. — *Ф.Р.*), пока «коты» витийствуют, мелкие грызуны-псевдоперестройщики расшатывают социалистическую экономику.

В.И. Ленин учил разбираться в сложных ситуациях с помощью вопроса — «кому это выгодно?». Кому выгоден необуржуазный крен перестройки? Бешеный рост цен, новый рост дефицита, отток производительных сил в частный сектор, денационализация? Только не трудящемуся люду... Все тяготы новых переворотов — а они грядут, если общество не опомнится, — лягут снова и снова прежде всего на плечи трудового народа...»

Так что были в то время люди, кто прекрасно отдавал себе отчет, куда движется перестройка по-горбачевски. Но их голоса с трудом могли пробиться к сознанию большинства населения, поскольку практически все печатные СМИ и ТВ были к тому времени уже прочно оккупированы либералами (тираж той же «Молодой гвардии» был всего 750 тысяч экземпляров). Захватив СМИ, либералы делали все от них зависящее, чтобы заболтать опасения державников, а самих их дискредитировать перед широкой общественностью. Для этого был извлечен на свет безотказный инструмент —

обвинение державников в антисемитизме. Сделать это было нетрудно, поскольку державники и в самом деле недобрым словом поминали евреев-либералов, что было вполне объяснимо, поскольку, повторюсь, среди отъявленных ниспровергателей советского прошлого и настоящего было достаточно много евреев.

Оплотами антисемитизма либералы объявили ту же «Молодую гвардию», а также еще один толстый журнал — «Наш современник». Соответственно, и главными антисемитами в глазах общественности стали главные редактора этих печатных изданий: Анатолий Иванов и Станислав Куняев. Те, в свою очередь, от этого ярлыка всячески открепивались, причем не только на страницах вверенных им изданий. Например, в газете «Правда» А. Иванов дал большое интервью, где заявил следующее:

«Мода навешивать ярлыки существует давно. Стоит поговорить в журнале о патриотизме в родном Отечестве — ты уже националист. Затронешь тему чести и достоинства русской нации — тебя представляют общественности уже шовинистом. Ну а если покритикуешь недостатки автора еврейского происхождения — тут уж обязательно антисемит, никак не меньше...

Мне кажется, что кое-кто, навешивая и пугая ярлыком «антисемит», стремится оградить себя от справедливой критики, утверждая в этом плане свою исключительность. Это, в частности, давнее и испытанное оружие сионизма — одной из самых реакционных антисоциалистических сил в мире.

Ваша газета 9 августа (1989 года. — *Ф.Р.*) поместила сообщение ТАСС о том, что в Москве состоялся учредительный съезд общественно-политической организации «Союз сионистов», в задачи которой входит «мощная ориентация на Израиль... на идеологию религиозного сионизма». По замыслу одного из инициаторов этой акции, такая организация, включающая и боевые группы, должна стать проводником «сионизации» еврейского населения СССР. Вот так — ни больше ни меньше...»

Вообще писательская среда давно была расколота на два лагеря — либералов и державников, и в перестройку этот раскол только усилился. В апреле 1989 года писатели-либе-

ралы, дабы отмежеваться от коллег-державников, организовали собственное объединение — «Апрель», что только усилило противостояние двух лагерей.

В кинематографической среде, как мы помним, тоже были свои либералы и державники, однако их численные пропорции были иными, чем у писателей, — либералов (а также сочувствующих им) среди киношников было больше. Они выступали единым фронтом с писателями и представляли собой довольно многочисленную и сплоченную армию, на которую, собственно, и опирались либерал-реформаторы из Кремля.

Как мы помним, именно либералы-кинематографисты первыми подняли вопрос о реабилитации Александра Солженицына. Писатели не остались в стороне от этого процесса и практически сразу присоединили свои голоса к этому призыву. Причем либералам важен был не столько сам писатель, сколько его программное антисоветское произведение «Архипелаг ГУЛАГ». Державники это прекрасно понимали, поэтому, в свою очередь, делали все от себя зависящее, чтобы не допустить ни реабилитации Солженицына, ни публикации его произведения (отметим, что патриоты-почвенники в отличие от державников-сталинистов в отношении к Солженицыну смыкались с либералами).

Тем временем к середине 89-го ситуация уже была такой, что либеральные силы вовсю гнули державные. Тут не одним только «Архипелагом ГУЛАГ» дело обернулось — тогда одно за другим стали публиковаться не только антисоветские, но уже и откровенно русофобские произведения, вроде «Прогулок с Пушкиным» Абрама Терца (Андрея Сиявского) или «Все течет» Василия Гроссмана. Симптоматично, что оба произведения были опубликованы в журнале «Октябрь»: получивший свое название в честь Октябрьской революции, этот журнал теперь уверенно лидировал в процессе дискредитации всего русского и советского. Как говорится, приплыли.

Что касается «Архипелага ГУЛАГ», то его публикация взяла старт в журнале «Новый мир» в августе 1989 года. Высшее партийное руководство выступило по этому поводу с комментарием в газете «Правда», причем коммента-

рий этот принадлежал... видному диссиденту Рою Медведеву. Это было уже верхом капитулянтства со стороны Кремля. Впрочем, в этом не было ничего удивительного. В той же «Правде» тогда же вышла статья В. Согрина, где он приводил слова Ленина о том, что «нет и быть не может другого пути к настоящей свободе пролетариата и крестьянства, как путь буржуазной свободы и буржуазного прогресса». С этого момента маски фактически были сброшены и большинству стало ясно, в каком направлении ведут перестройку ее «прорабы»: к реставрации капитализма.

Между тем это стало понятно и многим западным аналитикам, которые на этой почве даже... потеряли некоторый интерес к горбачевской перестройке. И вообще, если всего год-два назад Запад был буквально очарован теми процессами, которые происходили в СССР (свидетельство того — советская символика, которая заполонила всю Западную Европу и США), то теперь этот ажиотаж постепенно сошел на нет. Даже советское кино перестало привлекать западных кинососсов, поскольку это уже не кино было, а сплошная помойка. То есть весь тот мазохизм, который явила миру посредством кино советская творческая интеллигенция, перестал вызывать на Западе какой-либо интерес. И это было закономерно: некогда великое советское искусство, совсем недавно представлявшее интерес для интеллектуалов всего мира в силу своей неординарности и непохожести, теперь стало напоминать худшие образцы искусства самых отсталых западных стран.

Впрочем, провал ожидал на Западе даже советское «интеллектуальное» кино, с которым как с писаной торбой вот уже три года носились киношные либералы. Взять хотя бы данные за 1988 год. В тот год 11 советских фильмов имели регулярный прокат в двух европейских странах — Франции и Финляндии, где под это дело были арендованы специальные кинотеатры. И что же мы видим? Во Франции фильм «Комиссар» Александра Аскольдова за год проката собрал аудиторию в 30 тысяч человек, «Робинзонада, или Мой английский дедушка» Наны Джорджадзе — 26 тысяч, «Ашик-Кериб» Сергея Параджанова — 22 тысячи, «Древо желания» Тенгиза Абуладзе — 21 тысячу, «Короткие встречи» и «Долгие проводы» Киры Муратовой — 10 и 8 тысяч соответственно.

В Финляндии ситуация выглядела еще более провальной. Там «Комиссар» собрал всего... 4300 зрителей, «История Аси Клячиной» Андрея Михалкова-Кончаловского — 919, «Асса» Сергея Соловьева — 706, «Плюмбум, или Опасная игра» Вадима Абдрашитова — 690, «Крейцера соната» Михаила Швейцера — 407, «Мольба» Тенгиза Абуладзе — 400.

Во многом из-за утраты интереса к советскому кинематографу провальным получился XVI Международный Московский кинофестиваль, который состоялся в Москве в июле 1989 года. Мало того, что в его программе оказалось очень мало достойных фильмов, так еще и большинство западных звезд, которых организаторы кинофеста приглашали, отказались приезжать в Москву. А ведь совсем недавно эти самые звезды буквально в очередь выстраивались, дабы посетить столицу «perestrojki» и «glasnosti».

Председателем жюри был избран давний гуру советских либералов польский режиссер Анджей Вайда. Однако и его постигает разочарование при знакомстве с конкурсной программой — ни одного шедевра. У Вайды даже появилась мысль вообще не награждать Главными призами («Золотой» и «Серебряный Георгий») ни один из представленных фильмов. Но жюри в итоге все-таки выбирает двух претендентов на награды: итальянскую комедию «Похитители мыла» Маурицио Никетти и советскую социальную антиутопию «Посетитель музея» Константина Лопушанского.

Тем временем полупустые залы кинофестиваля были зеркальным отражением того, что творилось по всей стране, — посещаемость кинотеатров катастрофически падала. И дело здесь было не только в том, что на большой кинематограф продолжали стремительно наступать телевидение и видео, но и в той политике, которую три года назад избрало обновленное руководство Союза кинематографистов. То есть ставка на проблемный (разоблачительный) и интеллектуальный кинематограф окончательно отвратила массового зрителя от походов в кинотеатры.

Эта ситуация стала поводом к дискуссии, которая летом 89-го возникла на страницах центральных СМИ. Начал эту полемику известный кинорежиссер Станислав Говорухин, который, как мы помним, давно недолюбливал интеллектуа-

лов-проблемников от кино (даже организовал альтернативный фестиваль зрелищно-развлекательного кинематографа «Золотой Дюк»). В ряде изданий (в газете «Советская культура», альманахе «Экран» и др.) Говорухин опубликовал ряд статей, где в открытую обвинил руководителей СК в том, что они, всегда завидуя «кассовым» режиссерам (одна из статей Говорухина носила характерное название «Марш завистников»), намеренно повернули советский кинематограф в выгодную для себя сторону — от зрелищного кино к проблемному. В итоге киношные интеллектуалы в личном плане, конечно, выиграли, но кинематограф в целом оказался в глубокой финансовой яме. Чтобы читателю было понятно, о чем идет речь, приведу некоторые из мыслей Говорухина:

«Давайте заглянем правде в глаза: кино в скором времени может перестать быть важнейшим из искусств, поскольку перестанет быть искусством миллионов. Об этом говорят факты, а факты, помнится мне, — упрямая вещь. Отток зрителей увеличивается из года в год и растет чуть ли не в арифметической прогрессии. Вчера еще кино было доходной областью экономики, сегодня — уже нет...

В нашей стране — стране изобилия и несчитанных богатств — можно снять кино только для себя, причем за государственный счет, и при этом неплохо заработать. Авторы новых реформ в кинематографе отдают много сил, энергии, проводят мозговые атаки, чтобы решить эту проблему: каким образом, сняв совершенно убыточный фильм, умудриться при этом хорошо заработать. Ко всему этому они, авторы убыточного фильма — не плохого, прошу заметить, а убыточного, — получают еще и борзыми щенками. Поедут за рубеж представлять советское кино, будут участвовать в международных кинофестивалях. Ибо большинство фестивалей в мире поддерживает кинематограф элитарного характера. И это правильно. В мире коммерции должен существовать способ поддержать непонятого художника. Его фильмы широкий зритель не смотрит, он ничего (в отличие от нашего) не зарабатывает — его поддерживают таким вот образом.

Мне возразят: так стало только после V съезда кинематографистов. Мол, до этого сложный художник находился в униженном положении. Ничего не зарабатывал и никаких других дивидендов не получал.

Так да не так. Кто не получал, а кто и получал. Кто не ездил за рубеж, а кто и очень даже поездил. Иные страдающие от непонимания широкой публикой кинематографисты исколесили полсвета. Нет, к счастью, судьбы наших непонятых художников разительно отличаются — и в этом одно из преимуществ социализма — от судеб не понятых своим временем Модильяни и Ван Гога...

Идеология прекрасно уживается в коммерческом ложе кинематографа. Хорошая прокатная судьба фильма, высокая прибыль, вырученная за билеты, — это ли не мерило того, что нужные идеи дошли до масс и овладели ими? (Отметим, что именно Говорухин написал сценарий блокбастера «Пираты XX века», который оказался одним из ярких примеров слияния идеологического и коммерческого кинематографов: он и к патриотизму призывал, и деньги казне принес немалые. Именно за это на него и ополчились в свое время яйцеголовые либералы. — Ф.Р.)

У нас есть все основания не только быть довольными своим зрителем, но даже гордиться им. Только простим ему его маленькие слабости. Он хочет после тяжелого рабочего дня, после беготни по пустым магазинам, после жизненных неурядиц чуть-чуть отдохнуть, развлечься (не пора ли понятию «развлекательность» вернуть статус легальности?), попереживать, поужасаться, посмотреть на другую, лишенную бытовых неудобств жизнь, всплакнуть над разбитой любовью. Ну и что ж, что он зачастую не понимает так называемого интеллектуального кинематографа (а я утверждаю, что он не понимает и не принимает только скучного кинематографа)? Что за трагедия такая? Во всем мире, всюду широкий зритель не понимает всякого занудства. А оно тем не менее существует. Как кино альтернативное, как кино-поиск. И только у нас, судя по кинопрессе и настояниям кинематографических умов, эта проблема распухает до масштабов национальной катастрофы. По-моему, мы тихонько сходим с ума. Мы непременно хотим, чтобы то, что очаровывает кинематографических дамочек, очаровало и широкого зрителя — тех самых академика и плотника, у которых других дел нет, как только разгадывать кинематографические ребусы. Нам, видите ли, надо, чтобы не только все 280 миллионов

жителей Страны Советов посмотрели ленфильмовский опус «Скорбное бесчувствие», но и восхитились им (этот фильм снял Александр Сокуров, которого его недоброжелатели называли «кастрированным Тарковским». — Ф.Р.). А миллионы не хотят. Ни смотреть, ни восхищаться. Беда! Значит, зритель не тот. Его надо воспитывать, дифференцировать, вообще стоило бы у всех проверить документы.

Между прочим, автор этих строк тоже не смог восхититься этой лентой. Хотя и пытался. Но ничего не понял...

Однако имеют ли такие фильмы право на существование? Отчего же нет? Если в них нет порнографии, отсутствуют сцены насилия, если они не пропагандируют того, что, согласно Конституции, пропагандировать в нашей стране нельзя, если, наконец, заранее договориться, что авторы и защитники таких фильмов не будут устраивать истерик по поводу того, что кому-то эти фильмы не понравятся, тогда имеют. В конце концов, имеют право существовать как эксперимент, как поиск. Правда, эксперимент был бы чище, если бы не за счет государства. Но государство у нас щедрое. И кинематограф особенный. Не похожий ни на какой другой. Хотя бы потому, что во всем мире это дело прибыльное, а у нас убыточное...

Болезнь нельзя вылечить, если диагноз поставлен неверно. Кто первым поставил неправильный диагноз? Кто первым вынес суровый вердикт: во всем виноват зритель, и за это выпустить в него всю обойму зануднейших фильмов? Выявить бы этого или этих виновников, посадить в самом паршивом кинотеатре (в нем и интересный-то фильм трудно высидеть, а занудный — невозможно) и заставить смотреть (за деньги, за собственные деньги!) всю ту кинопродукцию, которую они хвалили до V съезда, и ту, которую они хвалят теперь.

Занудное и ущербное кино, которое повылезало из всех щелей и обрушилось на бедного, ничего не понимающего зрителя, не такое безобидное, каким кажется на первый взгляд. Оно само и его апологеты чрезвычайно агрессивны. Они считают, что только они правы, они готовы любым оружием бороться против альтернативного зрелищного кинематографа (видите, как быстро они поменялись ролями), против кинематографа занимательного, удобного народу...

Точку зрения, что коммерческий кинематограф, кино для миллионов — это не искусство, разделяют многие. В одном серьезном документе, подготовленном секретариатом СК, я наткнулся на такое сочетание: «высокохудожественные и зрелищные фильмы...». Я обратил внимание авторов документа на странное противопоставление, они обещали исправить. Однако это не описка. Совершенно ясно, что в такую формулировку вылилось широко бытующее в руководстве СК убеждение в том, что зрелищное кино, кино для народа, не может быть высокохудожественным и его надо рассматривать как неприятную альтернативу истинному искусству, которым занимаются они, авторы документа.

А действительно, может ли кино для народа содержать в себе все составные высочайшей художественности? Лет двадцать назад сама постановка вопроса прозвучала бы дико. А какое еще другое кино может быть? Но то было давно, и тогда не надо было ломать голову в поисках примеров: «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «9 дней одного года», «Живые и мертвые», «Иваново детство», «Никто не хотел умирать», «Не горюй», «Белое солнце пустыни», «Калина красная», фильмы Юлия Райзмана, Эльдара Рязанова, Георгия Данелии, Станислава Ростоцкого, Резо Чхеидзе... Сейчас безусловный пример подыскать не так-то просто, хотя большинство из перечисленных художников живы и, слава богу, здравствуют...

Происходит это отчасти оттого, что мастера не больно рвутся в бой за зрителя. Кому хочется ложиться грудью на амбразуру! Работать для народа стало сегодня просто опасно. Да никто и не скажет: он трудится для народа. Скажут: делает на потребу. Ни на какой фестиваль такой фильм не пошлют. Зрелищный фильм — любимое блюдо критиков, они выстраиваются на него, каждый со своей вилкой. Фильм принесет большую прибыль, но работники съемочной группы получат столько же, сколько и те, кто сделал скучный фильм. А скорее всего — гораздо меньше...

Конечно, я далек от того, чтобы подозревать во всем этом заговор против народа. Это и не легкомыслие. Не знаю, что это. Да мои заметки и не претендуют на категоричность, автор, наоборот, полон сомнений и вполне допускает, что

где-то он ошибся, а где-то вообще далек от истины. Словом, в чем дело, не знаю, но что есть, то есть. На народные средства снимаем, живем на народные деньги (и живем неплохо, надо честно признать) и его же, народ, поругиваем...»

С точки зрения либерал-реформаторов Говорухин, судя по всему, сам того не ведая (сам же признался, что не знает, в чем дело), явил широкой общественности весьма опасные мысли. Ведь для чего, как мы помним, Климов и К° были приведены к руководству киноотраслью? Для того, чтобы помешать прежней киношной власти найти посредством кино новые подходы в деле патриотического воспитания молодежи, а также смикшировать ее радикализацию. И у прежних властей это начало получаться, как когда-то вышло и у Голливуда, который в середине 70-х сумел-таки переориентировать свою молодежь: весь ее негативизм, вызванный вьетнамской войной, направить в более позитивное русло. В СССР начал осуществляться тот же эксперимент, правда, он проходил в более сложных условиях: не после, а в период войны — афганской. Однако советский кинематограф имел шансы не только приостановить радикализацию советской молодежи, но и сделать ее союзником советской власти, а отнюдь не могильщиком. Однако либеральная перестройка «а-ля Горбачев» поставила на этих надеждах жирный крест.

После выхода статей Говорухина в свет либералы от кино, естественно, заволновались. Во-первых, они на протяжении всех трех лет своего нахождения у власти весьма болезненно воспринимали любую критику в свой адрес. Во-вторых, они испугались, что под флагом борьбы за «кассовый» кинематограф может произойти постепенная реставрация тех идей, которые имели место до V съезда, то есть в кино, не дай бог, вернется зрелищный гражданственно-патриотический фильм (тот же Говорухин приложил руку не только к созданию «Пиратов XX века», но и к другому похожему фильму — «Тайны мадам Вонг»), имеющий все шансы победить «проблемный» (под этим термином скрывался фильм, бичующий недостатки советской власти) и «занудный» кинематограф либерал-перестройщиков. Чтобы задуть эту затею в самом зародыше, либералы предприняли массивную атаку на Говорухина во многих СМИ.

Среди тех, кто вступил в спор с режиссером, были хорошо известные нам деятели: кинокритик Андрей Плахов (он опубликовал в газете «Советская культура» статью «Зачем я не Спилберг?»), философ Валентин Толстых (статья «Какого зрителя мы заслуживаем?» в альманахе «Экран») и др. Вот что, к примеру, писал либерал-философ. Во-первых, он сразу «опустил» тот эксперимент, который был проведен в советском кино в конце 70-х:

«Вспомним ситуацию 1977—1978 годов, когда наметился спад кинопосещений и зритель стал уходить из кинотеатра. Госкино отреагировало на ситуацию, так сказать, стратегически: оно резко усилило тенденцию развлекательности. Началась пора «киноразвлекаловки». Было придумано и «обоснование»: мол, советские люди имеют право после работы развлечься и отвлечься таким способом от серьезных проблем. Такие телепередачи и фильмы действительно нужны, но советские люди вовсе не просят, чтобы их только развлекали, отвлекали и делали так, как начали это делать в кино и на телевидении в те годы. Зритель, он ведь очень интересно, я бы сказал, «хитро» устроен: пришел в кинотеатр, сел в кресло, чтобы развлечься, а требует, чтобы то, чем его решили развлечь, имело хоть какой-то смысл. Но мы зрителя знаем плохо, да и не хотим по-настоящему знать, чего он действительно хочет, не изучаем его потребности, вкусы, ожидания, судим о нем крайне поверхностно и волюнтаристично, «на свой вкус».

Некоторое время ориентация на развлекательность эффект давала, но очень недолго. Зритель быстро разобрался в пошлости попыток даже важнейшие историко-революционные темы использовать в целях развлекательности, превращая их в детективчики, бессмысленные киноприключения, вроде фильмов «Одинокое плавание» или «Тайны мадам Вонг»...»

Здесь на время прервем плавную речь философа-либерала. Вот он пишет, что советский зритель быстро разочаровался в том развлекательном кинематографе, который стал формироваться в стране в самом конце 70-х. Но это не совсем верно. Да, судя по общей статистике, спад посещений вроде бы налицо. Но спад этот, как уже говорилось, был за-

кономерный, вызванный естественными причинами: развитием ТВ и других форм досуга. В целом же уровень большинства фильмов, которые выходили на экраны страны до 1986 года (до V съезда), удовлетворял большую часть населения. Другое дело, что он не удовлетворял меньшую ее часть — тех самых яйцеголовых интеллектуалов, к коим принадлежит и философ Толстых. Повторюсь, для последних «развлекуха» всегда была как кость в горле, поскольку в ней они видели то самое средство (и весьма эффективное), которое позволяло власти «усыплять» народ. Причем хотя «развлекуха» и составляла большую половину советского кинорепертуара, но было и проблемное кино. Но его качество яйцеголовых не удовлетворяло, поскольку им хотелось радикализма, а его в советском «проблемном» кино как раз чаще всего и недоставало.

Между тем «развлекуха» вполне удовлетворяла запросы обеих сторон (власти и большинства населения), сохраняя ситуацию, когда и овцы целы, и волки сыты. Так, лидером кинопроката-80 стала патриотическая «развлекуха» «Пираты XX века», которая собрала рекордную цифру в 87 миллионов 600 тысяч зрителей. Однако рекорд продержался всего год, и в следующем сезоне наступил заметный зрительский спад, который был вызван общим падением интереса к большому кинематографу во всей стране, когда установилась предельная годовая норма посещений кинотеатров, после чего даже лидеры проката стали собирать аудиторию в пределах от 42 до 55 миллионов зрителей. Конечно, это было по госбюджету, однако с идеологической точки зрения оставляло ситуацию в той же точке, что и раньше. А поскольку идеология у нас всегда стояла на первом месте, то с финансовыми убытками власти могли вполне смириться.

В процессе перехода на коммерческие рельсы советский кинематограф все явственнее нащупывал те опоры, на которые он мог бы опереться в дальнейшем. Например, заметно расширялась его жанровая направленность. Так, в конце 70-х советская молодежь основательно «подсела» на эстрадную и рок-музыку отечественного разлива. В первой безусловным фаворитом была Алла Пугачева, во второй — рок-группа «Машина времени». Кинематограф тут же на это отреа-

гировал. Один за другим с Пугачевой было снято два фильма — «Женщина, которая поет» (1979) и «Пришла и говорю» (1985), с «Машиной времени» тоже два — «Душа» (1982) и «Начни сначала» (1985). Все фильмы стали лидерами проката, заняв там места с 1-го по 7-е.

Развивались и другие жанры вроде милицейского боевика, мюзикла, истерна и даже вестерна. В этом направлении и надо было двигать киношную отрасль, однако все это было похерено во время горбачевской перестройки с ее «одноглазой» гласностью. Либерал-реформаторы из Кремля специально привели к власти в советском кинематографе яйцеголовых интеллектуалов, перед которыми была поставлена конкретная цель: под прикрытием развития «правдивого» кинематографа заменить миф-созидатель на миф-разрушитель. То есть наладить конвейерный выпуск «правдивых» фильмов, вся правда которых черпалась в основном из публикаций в либеральных СМИ (а те, в свою очередь, получали ее из западных спецхранов) и материалов «вражьих голосов». Естественно, народу все это было преподнесено как дело благое, творящееся во имя самого же народа. В устах того же философа-либерала В. Толстых это выглядело следующим образом:

«Не надо «путать карты», считая, что зрители наши получают именно то кино, которое они заслужили и хотят. Это неправда. Не потому, что все зрители сплошь хорошие, эстетически требовательные и развитые, а потому, что зрители действительно имеют право на нечто большее, чем просто зрелище. Необходим кинематограф общественный, формирующий граждан, воспитывающий действительно общественного человека. Кинематограф жизненно важных вопросов, проблемный и обязательно предельно честный, правдивый...

Зрителя тоже надо понять. Когда он знает, что ничего такого, что его волнует, тревожит, он в кино все равно не увидит, не услышит и не испытает, он, простите, невольно начинает смотреть на кино как на «киношку», от которой ничего хорошего, настоящего и серьезного не жди. А что такое «Не ходите, девки, замуж», «Пришла и говорю», «Одинокое плавание» и т.д. и т.п., как не самая разная настоящая «киношка», потрафляющая вкусам и ожиданиям?!»

Прервем на время философа для короткой ремарки. Исходя из постулата, что о вкусах не спорят, оставим на его совести оценки вышеперечисленных картин — ну не нравится ему подобное кино, что поделаешь. Но как быть с тем, что все эти фильмы стали лидерами проката и собрали: «Пришла и говорю» (1985) — 25 миллионов 700 тысяч зрителей, «Не ходите, девки, замуж» (1985) — 29 миллионов 400 тысяч, «Одиночное плавание» (1986) — 37 миллионов 800 тысяч?

Даже если учитывать, что не все из тех зрителей, кто посмотрел эти фильмы, остались довольны увиденным, все равно число тех, кому эти фильмы понравились, значительно больше. Теперь философ пусть объяснит, что плохого в том, что у десятков миллионов людей после просмотра упомянутых лент поднялось настроение, возросло чувство патриотизма к своей родине, а в госбюджет добавилось несколько десятков миллионов рублей? Что в этом плохого? Ведь все эти фильмы пусть и маскульт, но вполне добротный и полезный. Например, в «Пришла и говорю» — это песни Аллы Пугачевой, причем многие из них очень даже актуальные, проблемные, а в «Одиночном плавании» — пропаганда патриотизма. Неужели американский фильм «Рэмбо-3», где герой Сильвестра Сталлоне десятками убивает советских солдат в Афганистане, лучше? А ведь это кино пришло на смену «Одиночному плаванию»: в 1989 году «Рэмбо-3» в СССР был одним из самых популярных в разряде видео. И лично я что-то не помню, чтобы В. Толстых поднимал по этому поводу шум в печати.

Уверен, что, если бы тогда советский кинематограф выпустил в свет «Одиночное плавание-2», где уже советские морпехи с таким же азартом «мочили» бы американцев, успех у него был бы не меньший, чем у «Рэмбо», поскольку патриотически настроенной молодежи в те годы тоже было предостаточно. Однако именно либералы намеренно загоняли ее в гетто антипатриотизма и нигилизма, чтобы в назначенный «час X» она оказалась деморализованной.

Между тем свои размышления В. Толстых завершает следующим образом: «Я думаю, нисколько не утратила своей силы закономерность, выведенная когда-то Марксом: предмет искусства формирует публику, способную наслаждаться

красотой... Зритель полон ожидания искусства, которое бы его захватило и потрясло правдой жизни, абсолютной честностью в постановке волнующих его вопросов и проблем...»

Вот такие красивые перлы выдавали нам в перестройку ее «прорабы». И, что самое обидное, народ их заглатывал (как бы теперь выразились, «пила хавал»). А надо было бы взять в руки дубину и хорошенько отдубасить ею этих доморощенных философов, которые за громкими фразами о красоте такого ужаса наворотили, что мало где встретишь. И при этом Марксом прикрывались. Хотя тот на самом деле имел в виду совсем иную красоту, а не ту, которую явил миру перестроечный кинематограф с его «интердевочками», «маленькими верами», «тварями», «бля», «катафалками» и прочим искусством из разряда шокового. Во многом именно эта «красота» и довела в итоге людей до того озверения, что они собственными руками сломали все, что столько десятилетий в крови и поту строили их предки.

Осенью того же 89-го в «Литературной газете» литературный критик Владимир Бондаренко весьма точно охарактеризовал сложившуюся тогда ситуацию: «Массовая культура эпохи застоя была гораздо безвреднее для человеческой души, чем нынешняя, перестроечная. Людям надо задуматься, что ждет наших детей в атмосфере тотального развращения...»

Люди не задумались, предпочитая верить сладкоречивым философам-либералам вроде В. Толстых или кинокритикам вроде А. Плахова, которые на самом деле были типичными перевертышами. До перестройки они всячески разоблачали нравы буржуазного Запада, а после — с таким же рвением взялись переносить эти нравы на советскую почву. Например, Плахов в 1985 году выпустил книгу с характерным названием «Западный экран: разрушение личности». В перестройку он уже подобных книг не писал, что понятно: миг лишился бы своего поста в секретариате СК. Кстати, пост был весьма «хлебный» — Плахов отвечал за фестивальное кино и чуть ли не месяцами пропадал за границей.

Именно Плахов выступил против позиции Говорухина, опубликовав в газете «Советская культура» статью «Зачем я не Спилберг?». В ней он напрочь отметал обвинения режис-

сера по адресу СК и апеллировал к объективным причинам падения зрительского интереса к большому кинематографу: дескать, и видео с ТВ стремительно наступают, и кинопрокат разваливается, и советское жанровое кино не чета западному, и т.д. Но все это был камуфляж, должный отвести обвинения в развале кинематографа от либерал-реформаторов.

Например, стенания о развале проката слышать было странно, поскольку именно действия киношных либералов его и вызвали. Все это входило в их проект по переводу кинематографа на рыночные отношения и существенному урезанию функций Госкино. Поэтому прежняя система кинопроката была обречена на уничтожение практически сразу, как стала внедряться в жизнь «базовая система» либералов.

Как мы помним, рыночные отношения в кинопрокатной сфере начались в самом конце 88-го, когда на 1-м Всесоюзном кинорынке прокатчикам было разрешено покупать фильмы, а не получать их по разнарядке. Однако уже тогда наметилась тревожная тенденция, когда внимание покупателей стала привлекать в основном западная низкопробная «развлекуха» (она сулила мгновенную прибыль), а советские фильмы в подавляющем большинстве оставались за бортом.

В итоге даже многие либералы забились по этому поводу тревогу. Но руководители СК их успокоили: дескать, рынок все «устаканит», будет все как на Западе. В либеральной среде это вообще модно — в качестве эталона брать именно Запад. Хотя тот шел к рынку в течение столетий, а советские либералы решили осуществить этот путь за... пару-тройку лет, руководствуясь лозунгом Горбачева об ускорении и напроць забыв старую русскую поговорку «Что для немца хорошо, то для русского — смерть».

Ведь на чем строится западный кинопрокат? Там между продюсерами и кинотеатрами есть посредники: торговые агенты и прокатные фирмы. Фильм не продается кинотеатрам, а как бы передается в аренду на определенный срок. После этого срока, подсчитав доходы и заплатив налоги, оставшаяся сумма делится между прокатчиками, причем последним свою долю получает продюсер. Далее идет прокат фильма по ТВ, на видео.

Советские рыночники от кино решили пойти по тому же пути, однако не была учтена советская специфика. Ведь квалифицированных рыночников у нас не было, а чтобы они появились, надо было ждать несколько лет. То есть процесс этот должен был проходить эволюционно. Но революционеры-перестройщики ждать не хотели. Поэтому и стали опираться на доморощенных рыночников из числа цеховиков и фарцовщиков. В итоге получилось то, что получилось: дилетанты и бандиты построили дикий советский рынок с единственной целью — «срубить быстрые бабки».

Аргументы, приводимые Плаховым в его статье, не могли опровергнуть главную мысль Говорухина о том, что вина нового руководства СК в создавшейся ситуации была определяющей. Ведь это они — Климов и К^о — избрали ту рыночную модель развития советского кинематографа, которая стала внедряться после V съезда. Эта модель нанесла нокаутирующие удары как по идеологической, так и финансовой системам, существовавшим до этого в советской кинематографии. Из-за этой политики, как уже говорилось, были выброшены за борт целые жанры вроде историко-революционного, военного и шпионского кино. На их место пришли остросоциальные картины, но от них широкого зрителя уже достаточно скоро стало буквально воротить, поскольку эти же проблемы с не меньшим энтузиазмом освещались в печатных СМИ, а также по телевидению и радио. Поэтому, к примеру, зритель готов был обеспечить «кассу» одному-двум проблемным фильмам (вроде «Маленькой Веры» или «Интердевочки»), но остальные, широко раскручиваемые либеральными СМИ блокбастеры он уже игнорировал. Та же «Интердевочка» стала лидером кинопроката-89, собрав 41 миллион 300 тысяч зрителей, однако все остальные фавориты собрали аудиторию в два, а то и в три раза меньшую — подобного разрыва никогда еще не было в советском кинематографе.

Между тем эта дискуссия уже ничего не могла изменить — либеральный проект продолжал благополучно внедряться не только в области кинематографии, но и в масштабах всей страны. Причем большая часть населения этот проект всячески поддерживала, купившись на сладкие бас-

ни либералов о том, что «у нас будет, как на Западе». Например, летом того года начали бастовать шахтеры, которые в открытую заявили, что если эта власть не захочет пойти им навстречу (то есть удовлетворить их экономические претензии), то они своей «мускулистой рукой» заменят эту власть на другую, более либеральную (интересно, где теперь эти шахтеры?).

На фоне этих процессов киношным либералам удалось одержать очередную победу на пути к свободе. В ноябре Совмин выпустил постановление «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии», которое подразумевало новые значительные уступки либералам от кино в деле внедрения их «базовой модели». Отметим, что за принятие этого постановления руководители СК бились почти три года, но все было тщетно. Но осенью 89-го, когда руководство страны уже окончательно определилось с планом поэтапного перехода к регулируемой рыночной экономике, разрешилась и судьба киношного постановления. Главным толкателем его выступил «засланный казачок» киношных либералов в Госкино Армен Медведев. Послушаем его собственный рассказ:

«Осенью 1989 года возник очередной кризис в отношениях кино и власти. Постановление правительства № 1003, которое экономически и организационно оформляло устремления кинематографа к новой модели, к свободе, к возникновению многоканального финансирования, застопорилось в аппарате Совмина. Две причины мешали тому, чтобы постановление было передано на подпись премьеру.

Первая — формулировка «общественно-государственный кинематограф» (любимая идея Климова). На это правительственные юристы сказали: «А что это такое — общественно-государственный кинематограф? Покажите нам действующее учреждение или какое-то образование в нашем обществе, которое подходило бы под это определение». Действительно, подобное найти было трудно. А вторая причина была еще более серьезной по тем временам. Дело в том, что «киношное постановление», разрешая кооперативную деятельность в сфере производства фильмов, по сути отменяло позиции ранее принятого не только Совмином, но и ЦК

КПСС документа. Дело шло до скандалу, Андрей Смирнов, новый глава Союза, обещал превратить ближайший пленум в акцию протеста.

А до пленума оставались считанные дни. Николай Иванович Рыжков звонит мне и спрашивает: «Что там у тебя с кинематографистами?» Я объясняю: собираются бастовать, поскольку нет постановления. Рыжков засмеялся: «Я только что беседовал с бастующими шахтерами, так что с удовольствием и с нашими кинозвездами сел бы побеседовать. Ну, какие у тебя предложения?» Рассказываю про первую проблему. «А что ты предлагаешь?» Вместо формулы «общественно-государственный кинематограф» предлагаю другую — «общественно-государственное управление кинематографом». Тогда все становится на свои места, управление может быть и государственным (Госкино и другие ведомства), и общественным (Союз и другие такого рода организации). «Ладно, — говорит Рыжков, — приходи ко мне, посмотрим документ вместе».

И вот случилось в истории Совмина небывалое: на подпись главе правительства несут два варианта документа. Один чистый, на гербовой бумаге, а другой с поправками. Входим мы — управляющий делами Совмина Михаил Сергеевич Шкабардня, представитель юридического управления, и я — к Рыжкову. Я понимаю, поскольку мои аргументы, уже высказанные и Шкабардне, и юристам, исчерпаны, мне теперь надо молчать и надеяться на судьбу.

Сели за стол. Николай Иванович берет документ, читает строку со словами «общественно-государственный кинематограф». Сам правит, вставляет слово «управление». Все, сняли вопрос. Дальше. А что дальше? Ему объясняют: «Николай Иванович, вы ведь подписали постановление ЦК КПСС и Совета Министров о том, что нельзя заниматься кооперативной деятельностью в кинематографе, стало быть, новое решение необходимо согласовать с Политбюро». — «Подписывал-то я, но редактировал не я. Я просил ЦК, просил его однофамильца, — говорит Рыжков, показывая на меня и имея в виду секретаря ЦК Вадима Андреевича Медведева, — поддержать меня. Нас же стали за запрет кооперативной деятельности в кинематографе бить особенно жесто-

ченно, даже резче, чем за ее запрет в других сферах. Я просил их: ну поддержите, ну объясните свою позицию, что вы все валите на правительство! Никто меня не поддержал. Вот черта с два я теперь буду с ними советоваться». И все взял на себя. Для меня это был пример раскрепощения, распрямления человека из-под гнета догм, которые десятилетиями считались незыблемыми...»

Несмотря на то что постановление игнорировало некоторые «прогрессивные» задумки киношных либералов (вроде права сдачи госкинотеатров в аренду частным лицам, семьям и кооперативам), однако этот документ был встречен ими с восторгом. Текст постановления Андрей Смирнов чуть ли не со слезами на глазах торжественно зачитал на IX пленуме СК СССР. Зал сопровождал это чтение бурными аплодисментами. Всем было понятно, что свершилось главное: постановление позволит двигать либеральный проект в кинематографе дальше.

АЗЕФЫ ПЕРЕСТРОЙКИ

Тем временем градус накала в противостоянии державников и либералов продолжает повышаться. Взаимные обвинения в антисемитизме и русофобии становятся все более неприкрытыми и занимают все больше места в яростной полемике двух непримиримых лагерей. 20 сентября 1989 года на Пленуме ЦК КПСС очередное обвинение в антисемитизме предъявил писателям, редакторам журналов «Молодая гвардия» и «Наш современник» первый секретарь Биробиджанского обкома КПСС Б. Корсунский. Он, в частности, заявил, что в публикациях этих журналов все чаще звучат антисемитские призывы, в результате чего увеличился выезд из страны евреев, напуганных этими публикациями. В ответ руководители секретариата правления СП РСФСР написали коллективное письмо М. Горбачеву, в котором объяснили свою позицию следующим образом:

«Заявление Корсунского отличается непродуманностью, легкомысленностью, невзвешенностью и политическим лоббизмом. Такие заявления партийных деятелей не только вводят в заблуждение миллионы людей, но и служат недобрым целям, сеют рознь, антагонизм, укрепляют права на избранность, на особое положение, высокомерие людей, которые в любой момент без каких-либо затруднений могут выбрать лучший, более сытый образ жизни за границей. Такая постановка вопроса возвращает нас в 20-е годы, когда под видом борьбы с антисемитизмом велась борьба с национальными литературами и культурами, с патриотическими чувствами, что и привело к денационализации и к такому уродливому явлению, как русофобия. Здесь, как и во всем, необходимо отличать причину от следствия...»

В середине ноября был созван пленум правления СП РСФСР, на котором полемика с либералами была продолже-

на. Приведу лишь некоторые отрывки из ряда речей, прозвучавших на том писательском форуме.

Т. Глушкова: «Споры, которые идут в Москве, — все не групповые, как, впрочем, и в Ленинграде. Кто-то полуиронически назвал их спором между русскими и евреями. Это далеко не точно. Это споры национально-идеологические. Я бы не разрывала эти определения. Это спор между сионизмом, худшей формой всемирного фашизма, и человечеством. И это не спор, а героическое, смертельно опасное противостояние. Оно транснационально по своему значению. Какой же это спор, если газета «Правда» сообщает о легализованных группах сионистских боевиков. Если в Москве учрежден союз сионистов... (Кстати, сразу после публикации этого сообщения главный редактор «Правды» был снят со своего поста. — Ф.Р.)

Дважды я присутствовала на собрании комитета «Апрель» (как мы помним, это — отпочковавшееся от СП СССР детище писателей-либералов. — Ф.Р.). То, что они пишут, это, можно сказать, цветочки по сравнению с тем, что и как они говорят... Сидеть в этом зале страшно, это беснующиеся, буквально выходящие из себя люди, которые с пеной у рта произносят чудовищные слова о России и русских...

Русские сейчас нуждаются в поддержке в миллион раз больше, чем евреи. Вот когда в такой беде будут евреи, я, наверное, буду их поддерживать...»

Ю. Бондарев: «Уже всем абсолютно понятно, что происходит не групповая борьба, а борьба политическая. И кажется мне, что «Апрель» не ошибается в том, что Союз писателей РСФСР является той прогрессивной организацией, которая, как шлюз, стоит на их пути, и всеми средствами клеветы, навета, оговора они хотят, так сказать, одурманить, оболванить нашего читателя и наш народ...

Я думаю, что наши оппоненты должны понять, что мы слишком твердо занимаем свою позицию сейчас. Как всегда, долго запрягали, но в сани сели. Потому что дальше уже невозможно. Поэтому я сейчас хочу обратиться к «Апрелю»: дорогие друзья, не нужно обладать таким самомнением и такой самонадеянностью, которую я чувствую по выступлени-

ям ваших представителей, которые подписались здесь и которые для меня не очень уж так много значат. Я не говорю сейчас о степени их способностей и прочее, нет: о степени их нравственного поведения в нашей истории. Я знаю, как они себя вели при Брежнев, при Хрущеве и как они себя ведут сейчас...» (В «Апрель» входили многие известные люди: Булат Окуджава, Роберт Рождественский, Анатолий Приставкин, Андрей Дементьев, Тимур Гайдар (отец «чикагского мальчика» Егора Гайдара), Александр Борщаговский, Юрий Щекочихин, Наталья Иванова, Андрей Нуйкин и другие, среди которых было и несколько кинематографистов: сценаристы Яков Костюковский, Семен Лунгин, Исай Кузнецов. — Ф.Р.)

В. Белов: «...Вот получил я сегодня приглашение от Чрезвычайного и Полномочного Посла Соединенных Штатов, просит пожаловать на прием-беседу с Василием Аксеновым в пятницу 17 ноября в 18.30. Вот, понимаете. И дальше целый проспект о том, кто такой Василий Аксенов. И занимается этим ни больше ни меньше как посольство великой державы. Так что же говорить про нас с вами, грешных, если Василий Аксенов, этот матюкальщик и сквернослов, который публично матерится по радио, вот он будет вести семинар в посольстве!..»

Пленум принял и организационные вопросы: сместил со своих постов двух главных редакторов журналов: «Октябрь» (А. Ананьев) и «Москва» (М. Алексеев), назначив вместо них новых руководителей: В. Личутина и В. Крупина. Однако эти решения (особенно о смещении Ананьева) вызвали бурю протеста со стороны либералов. В итоге они сделали ответный ход: вывели «Октябрь» из-под юрисдикции СП РСФСР, сделав его независимым изданием, и оставили Ананьева на его посту.

Однако не эти организационные вопросы в первую очередь напугали либералов: они поняли, что державники могут начать процесс массовой консолидации, раз уж, как выразился Ю. Бондарев, «запрягли и сели в сани». Кроме этого, к активным действиям либералов подстегивали и события в Восточной Европе, где осенью 89-го началось крушение со-

циалистического лагеря. Суммируя все эти факты, в теневом штабе перестройки, видимо, и было принято решение начать наступление по всем фронтам: «гасить» и державников, и саму опору режима КПСС. Способ для этого был выбран проверенный — провокация.

18 января 1990 года в Центральном Доме литераторов «Апрель» проводил свое очередное собрание, как вдруг в зале началась буча: со своего места поднялся один из лидеров Союза за национально-пропорциональное представительство «Память» К. Смирнов-Осташвили и начал в мегафон выкрикивать антисемитские лозунги. Эта хулиганская выходка немедленно стала достоянием широкой общественности благодаря десятку публикаций в либеральных СМИ и даже проникновению в выпуски теленовостей (об этом сказали даже в программе «Время»). Как пишет историк А. Шубин:

«Эпизод с нападением на «Апрель» стал спусковым крючком для крупнейшего доселе уличного выступления «демократов». Они решили нанести по «патриотам» сокрушительный моральный удар, поставив их в один ряд с бакинскими погромщиками (погромы в Баку произошли в том же январе, из-за чего в город даже пришлось вводить войска. — *Ф.Р.*). Одновременно планировалось нажать на Кремль с целью отмены 6-й статьи Конституции (о руководящей роли КПСС. — *Ф.Р.*), что стало бы моральной победой над КПСС...

4 февраля около 100 тысяч сторонников демократии двинулись по центральным улицам Москвы к Манежной площади. Манифестация собрала около 150—200 тысяч человек, которые впервые в таком количестве пришли к самым стенам Кремля. Демократический набор лозунгов митинга сочетался с обличением «Памяти» и «патриотических» организаций в целом.

При этом сами демократы стремились перехватить национальную риторику: «Вся власть народу!», «Русские не хотят никаких погромов!», «Шовинисты, руки прочь от русского возрождения!», «Помни, «Память», взявший меч от меча и погибнет!»... Многие назвали это событие «февральской революцией»...

Отметим, что в резолюции митинга было записано, что «никогда со времен Отечественной войны не была так велика угроза самому существованию нашей страны». Слова-то были правильные, однако акценты смещены: угроза существованию страны исходила именно от либералов («демократов»), а не от державников, которые единственные стремились сохранить социалистические завоевания. Но большинство народа в течение последних нескольких лет было настолько фундаментально обработано либеральной пропагандой, что являло собой того самого кролика, который безропотно шел в пасть удаву. Подтвердилось то, о чем говорил на недавнем ноябрьском пленуме СП РСФСР Д. Жуков:

«Хороши ли мы сами, русские, если позволили такое сделать с собой? Подумаем о нашем национальном характере. Да, мы русские, любим русскость, мы патриоты, мы любим свою национальность. Но мы не любим друг друга, и это наша беда. И если говорить о тех, кто стремится к мировому господству, то можно сказать, что они и трудолюбивы, и дисциплинированы, каждый из них солдат, и они любят каждого конкретно, потому что говорят: «Он из наших».

...Что толку заниматься антисемитизмом... Не в них надо искать причину нашей трагедии, а в самих себе. Мы виноваты в том, что не можем дать им отпор».

Тем временем руку помощи либералам-писателям протянули либералы-кинематографисты. В конце февраля был учрежден Союз кинематографистов РСФСР, который в отличие от писательского стоял на откровенно либеральных позициях. Однако идейная спайка с писателями была не главной причиной появления на свет нового детища киношных деятелей. Таким образом они отреагировали на деятельность своего нового кумира Бориса Ельцина, который все чаще в своих речах стал говорить о скором отделении РСФСР от других союзных республик. Чтобы подготовиться к этому отделению, которое автоматически должно было поставить вопрос о разделе собственности, киношники и образовали новый Союз.

Отметим, что на пост главы этого Союза баллотировались четыре человека: три либерала (Сергей Соловьев, Игорь Масленников, Клим Лаврентьев) и один державник (Сергей

Бондарчук). Так вот больше всего голосов «против» получил, сами понимаете кто: Бондарчук («против» — 253 человека, «за» — всего лишь 88). Поэтому председателем был избран режиссер Игорь Масленников (создатель телесериала о Шерлоке Холмсе), за которого проголосовали 269 человек (против было только 72). На втором месте по итогам голосования был Сергей Соловьев (187 «за» и 154 «против»), на третьем Клим Лаврентьев (126:215).

Самое интересное, вновь избранный глава СК РСФСР тут же предложил Соловьеву разделить с ним «ответственность» власти — то есть стать его помощником. Соловьев соглашается. После чего, спустя всего лишь несколько месяцев, Масленников свой пост покидает, и лидер киношных либералов Соловьев станет единовластным главой СК РСФСР на 8 последующих лет. Трюк, достойный восхищения, если бы не одно «но»: само кино, как искусство, от этих трюков по большому счету ничего не выиграет, а даже наоборот. Победит только бизнес.

Тем временем союзный кинопрокат трещит по швам — там всем заправляют бизнесмены от кинематографа, которые под крылом СК продолжают активную деятельность по маргинализации масс — потчуют зрителей дешевыми поделками отечественного либо западного производства. Чтобы противостоять этой политике, в феврале в Москве была образована Ассоциация независимого кино (АНК) — внегосударственная организация, которая через месяц учредила Ассоциацию работников киноvideопроката (АСКИН), за спиной которой стояло богатое объединение «Тискино». По сути, возник мощный трест, который ставил целью монополизировать всю киносеть в СССР. Естественно, либеральная общественность встретила это событие в штыки, поскольку увидела в АСКИНе еще одну, причем наиболее мощную, попытку сопротивления государственников «дикому рынку по-советски». Либералы не ошиблись.

Достаточно сказать, что в число руководителей АСКИНа входили сразу трое некогда влиятельных в советских киношных кругах деятелей: Филипп Ермаш (бывший председатель Госкино СССР), Борис Павленок (бывший 1-й зампред Госкино), Николай Сизов (бывший гендиректор «Мосфильма»).

Наконец, четвертым руководителем АСКИНа был бывший генеральный прокурор СССР Александр Сухарев, а непосредственным руководителем этой организации являлся Исмаил Таги-заде, который, судя по всему, выполнял роль «ширмы». Будучи крупным кооператором (он владел цветочным бизнесом в Москве), Таги-заде должен был отвлечь внимание общественности от разговоров типа «откуда деньжата».

На самом деле, судя по всему, основу финансовой деятельности АСКИНа составляли партийные деньги — то самое «золото партии», о котором в ту пору на всех углах кричали либералы, пытаясь таким образом скомпрометировать КПСС. Скажем прямо, эта компрометация удалась, хотя на примере АСКИНа было хорошо видно, что это «золото партии» шло в основном на благие дела. В частности, именно на них будет предпринята широкомасштабная акция, чем-то напомнившая события полувековой давности — историю с «трофейными» фильмами. Помните, тогда СССР, только-только переживший страшную войну и не имевший достаточных средств на развитие собственного кинопроизводства, выпустил в кинопрокат несколько десятков зарубежных картин, которые и госказну наполнили звонкой монетой, и миллионам советских людей помогли скрасить их нехитрый досуг. В начале 90-х ситуация повторится: АСКИН закупит в США полторы сотни художественных фильмов и запустит их в советский прокат вместо отечественной «чернухи» и «порнухи». Однако речь об этом еще пойдет впереди, а пока вернемся к событиям 1990 года.

Отметим, что Союз кинематографистов СССР, хотя и был одним из 55 членов АНК, однако реальных рычагов давления на нее не имел. Однако и смириться с деятельностью ассоциации для СК было смерти подобно, поскольку эта деятельность несла для него прямую угрозу. АНК могла отнять у СК влияние не только на киношном (идеология), но и на экономическом (деньги) направлениях перестройки. Ведь во власти ассоциации было возвысить или погубить любую студию, любой фильм, любого режиссера. Это была первая попытка творческой и экономической монополии в рыночных условиях по-советски.

Короче, руководство СК начало лихорадочную деятельность, дабы не допустить деятельность АНК. Сначала СК попытался призвать Совет Министров не регистрировать ассоциацию, а когда эта попытка провалилась, то обязало своих депутатов бороться с лоббированием трестовских законов в Верховном Совете.

Пока АНК только становилась на ноги, прокат продолжал потчевать советского зрителя «чернухой». В 1990 году мутный поток подобного псевдоискусства, не имевшего никакого отношения к подлинному советскому кинематографу, достиг своего пика: в том году было выпущено почти 300 картин, львиная доля из которых относилась к пресловутой «чернухе-порнухе». Кроме этого, 600 фильмов было закуплено на Западе — опять же по большей части низкопробная «развлекуха» класса «В» и «С». Подобное изобилие объяснялось просто: «конкретные пацаны» посредством кинематографа с еще большим усердием бросились «отмывать» свои кровавые «бабки». И перестроечный кинематограф им усердно в этом помогал.

А ведь и пяти лет не прошло с того памятного спора на V съезде кинематографистов между Владимиром Наумовым и Кареном Шахназаровым.

Помните, первый заявил, что будущее покажет, кто больше стоит: представители старой школы советского кинематографа или идущая им на смену молодежь. Шахназаров на эту реплику обиделся и заявил: «Не надо видеть в молодежи, которая сейчас пришла в кинематограф, некую компанию бузотеров и хулиганов... Неправда, что нет молодых талантливых кинематографистов. Их много. Но им чрезвычайно трудно...»

Однако V съезд, приведший к власти в кино либерал-реформаторов, создал для киношной молодежи все условия, чтобы им было легко. И те 300 фильмов, которые были сняты в 1990 году, в подавляющем большинстве своем были сняты именно молодыми режиссерами. И что наснимали эти «не бузотеры» и «не хулиганы»? Обратимся к данным из справки ВПТО «Союзкинорынок», составленной для коллегии Госкино:

«Рассматриваемый массив программ отечественного производства за 1989—1990 годы насчитывает 286 названий фильмов (в справку вошли не все фильмы 90-го. — Ф.Р.). Обращает на себя катастрофический рост фильмов драматической направленности. В 35% всех советских фильмов герои гибнут, либо кончают жизнь самоубийством, либо полностью деградируют как личности. По предварительным данным, эту продукцию посмотрят около 40% всех зрителей...

Негативное отношение к жизни, действительности, человеческим взаимоотношениям, нагнетание страха, отчаяния, отражение насилия присутствуют в 82% советских фильмов. Соответственно только 18% картин содержат элементы нравственности, доброты и любви».

По сути, это был приговор пятилетнему правлению либерал-реформаторов, причем не только из СК СССР, но и из кремлевского руководства. То, что они сотворили со страной, которая к началу перестройки по праву считалась сверхдержавой и обладала не только огромным экономическим потенциалом (экономика СССР тогда составляла приблизительно 50—60% от американской и опережала экономику Японии, Франции, ФРГ, в несколько раз превосходила китайскую), но и по-настоящему передовым искусством (в том числе и кинематографом), было равносильно преступлению. Как пишет С. Кара-Мурза:

«До начала радикальной реформы в 1988—1989 годах экономического кризиса в СССР не было. Поддерживался ежегодный рост ВВП 3,5%, а главное, делались не только очень большие капиталовложения в производство, но наблюдался и рост капиталовложений. Эти данные были подтверждены в докладе ЦРУ США 1990 года о состоянии советской экономики (этот доклад потом часто цитировался американскими экономистами)...»

Кто-то может возразить: а как же воровство, которое при Брежневе стало настоящим бичом общества? Однако те масштабы, какие это воровство приняло в годы перестроечного «рынка по-советски», не идут ни в какое сравнение с годами «застоя»: при Горбачеве оно вообще стало поваль-

ным. В том числе и в кинематографе. Вот как об этом вспоминает кинорежиссер Виталий Мельников:

«На «Ленфильме» в конце 80-х уже начались первые лукавые «приватизации»: бесследно исчезали реквизит, аппаратура, костюмы. Все это прикрывалось самыми прогрессивными и красивыми лозунгами... Киностудия постепенно, но неуклонно разваливалась. Приватизированные цеха гонялись только за прибылью, аппаратура выходила из строя. Вместо прежних творческих объединений возникли карликовые хозрасчетные студии...»

...ТО ЛИ КРЫСЫ БЕГУТ С КОРАБЛЯ

По мере роста сопротивления либеральной перестройке со стороны державников их противники предпринимали все новые попытки, чтобы дискредитировать это сопротивление. Так, в начале 90-го в либеральных СМИ все чаще стало мелькать определение «русский фашизм» по отношению к представителям державного лагеря. Одними из первых это определение вытащили на свет члены объединения «Апрель», которые написали Открытое письмо в Политбюро (среди его подписантов были: Роберт Рождественский, Булат Окуджава, Юрий Щекочихин, Андрей Дементьев, Андрей Нуйкин, Яков Костюковский, Семен Лунгин, Александр Борщаговский, Тимур Гайдар, Наталья Иванова и др.). В нем они на полном серьезе страшили руководителей страны тем, что... Впрочем, послушаем самих «апрелевцев»:

«История XX века знает до деталей, как складывался в Германии с начала 20-х годов путь захвата власти нацистами. Был и в нашей истории пакт Молотова — Риббентропа, вторая попытка, мы убеждены, приведет к катастрофе. Склады наши набиты самыми смертоносными видами оружия, от которого никакой героизм спасти человечество уже не сможет. Те, кто сегодня готов по головам рвануться к власти, а значит, и к тем страшным арсеналам, не сентиментальны...

Сейчас каждый из нас стоит перед решительным выбором между демократией и фашизмом, свободой и тиранией, перестройкой и срывом ее. От этого выбора никому уклониться не удастся. И каждому придется ответить персонально за свой выбор — перед народом, историей и собственной совестью...»

Ничего не скажешь, слова высокие. Впрочем, на то они и писатели, чтобы витать в подобных эмпиреях. Однако когда спустя полтора года СССР рухнет благодаря стараниям тех же «апрелевцев», хотя бы один из них покается перед

народом, понесет персональную ответственность? Дудки! А все потому, что жуткую историю про «русский фашизм» эти борзописцы для того и придумали, чтобы еще больше заморочить людям голову и сделать процесс распада страны еще более необратимым. Это, кстати, хорошо понимали державники, однако к весне 90-го сила, увы, была уже не за ними. История вернулась назад бумерангом. Если в 17-м русский народ, разуверившись в либералах, поддержал государственников в лице большевиков, то теперь наступило время реванша.

И все же державники делали отчаянные попытки изменить ход истории. В марте 74 писателя России (среди них были: Валентин Распутин, Леонид Леонов, Петр Проскурин, Александр Проханов, Владимир Бондаренко, Татьяна Глушкова, Станислав Куняев, Игорь Шафаревич, Вадим Кожинов и др.) направили свое Открытое письмо в Верховные Советы СССР и РСФСР и ЦК КПСС. Приведу из него несколько отрывков:

«В последние годы под знаменем обновленной «демократизации», строительства «правового государства», под лозунгами борьбы с «фашизмом и расизмом» в нашей стране разнуздались силы общественной дестабилизации, на передний край идеологической перестройки выдвинулись преемники откровенного расизма. Их прибежище — многомиллионные по тиражам центральные периодические издания, теле- и радиоканалы, вещающие на всю страну.

Происходит беспрецедентная во всей истории человечества массированная травля, шельмование и преследование представителей коренного населения страны, по существу объявленного «вне закона» с точки зрения того мифического «правового государства», в котором, похоже, не будет места ни русскому, ни другим коренным народам России.

Тенденциозные, полные национальной нетерпимости, высокомерия и ненависти публикации «Огонька», «Советской культуры», «Комсомольской правды», «Книжного обозрения», «Московских новостей», «Известий», журналов «Октябрь», «Юность», «Знамя» и др. вынуждают заключить, что пасынком нынешней «революционной перестройки» является в первую очередь русский народ. Представите-

ли трех его ныне живущих поколений, начиная от ветеранов Великой Отечественной войны, спасших мир от гитлеризма, представители разных социальных слоев и профессий — люди русского происхождения — ежедневно, без каких-либо объективных оснований именуется в прессе «фашистами» и «расистами» или же — с сугубо биологическим презрением — «детьми Шарикова», то есть происходящими от псов. Это прямо приводит на память гитлеровскую пропагандистскую терминологию относительно русских, «низшей» славянской расы.

Регулярному расистскому поношению подвергается все историческое прошлое России — дореволюционное и после-революционное...

Аживно, глумливо переписывается история России, так защита Отечества, святая героика русского патриотического чувства, трактуется как «генетическая» агрессивность, самодовлеющий милитаризм. «А с кем только не воевала?! — сокрушается насчет «забияки» России член Политбюро ЦК КПСС А.Н. Яковлев в «Литературной газете» (14 февраля с. г.). — И все это в памяти. Все это формирует сознание, остается в генофонде... Психологически — наследие отягчающее...»

Пряча в тени истинных «коричневорубашечников» сегодняшнего дня, антиконституционно вторгшихся со своим международным сборищем в самое сердце России — Москву (еврейско-сионистский съезд 18—21 декабря 1989 года), развернувших практическую деятельность, ультрарасистскую пропаганду по всей нашей стране, «прогрессивная» пресса, в том числе печатные партийные органы, насаждает кощунственное понятие «русского фашизма», «нацизма российского», «российского неонацизма» — явления, которого у нас никогда не было...

Фантом «русского фашизма» придуман для разнообразных, в том числе и внешнеполитических, конечно, целей. По замыслу его изобретателей, он способен с помощью средств массовой информации решительно отвлечь внимание народов нашей страны от какой-либо внешней опасности государству.

Фантом «русского фашизма», «антифашистская» истерия в средствах массовой информации СССР, развернутая

по этому мнимому поводу, призвана вместе с тем загодя затруднить возможность союзнических блоков нашей страны с другими государствами в случае общей для нас и для них внешней угрозы.

Выдумка о «русском фашизме» насаждается и для того, чтобы оправдать разрушение Советской армии, подрыв оборонной мощи нашей страны.

Внедряемая в массовое сознание — у нас и за рубежом — ложь о «русском фашизме» была разработана, в частности, во имя аннулирования внешнеполитических следствий Второй мировой войны, результатов победы Советского Союза и европейских стран антигитлеровской коалиции — всех народов, поднявшихся для разгрома фашистской Германии...

Сионисты и просионисты в советской прессе (среди них — и народные депутаты СССР, и некоторые работники Идеологического отдела ЦК КПСС, и отдельные лица из Политбюро ЦК КПСС) гримируют преступный лик сионизма, «отмывают» его, с криводушием утверждают уже, будто «сионизм... оклеветан ООН», принявшей с 1948 года свыше тысячи резолюций по осуждению сионистской агрессии на Ближнем Востоке и определившей сионизм как форму расизма и расовой дискриминации...

Даже формальная констатация еврейской национальности конкретного лица или лиц обрекает русского человека (а впрочем, и украинца, и белоруса, и чуваша, и азербайджанца, и т.д.) на клеймо «антисемита». Такая объективная констатация расценивается как посягательство на «права человека», на — нововведенную — «национальную тайну», как «злостное» раскрытие ее, приравняваемое к разглашению врачебной да, кажется, и государственной тайны. Ибо права «высшей» нации на деле включают в себя разом: и сокрытие национальной принадлежности, и, напротив, спекулирование ею (ее льготным статусом), и национальное самозванство, маскировку под чужим именем, и националистическую гордыню. Это обеспечивает в итоге свободу от исторической ответственности и тем паче от того национального «покаяния», которого вымогают у других народов страны, в первую очередь — у русского народа...

В связи с расширяющимися вне воли русского народа дружественными контактами СССР с Государством Израиль свободный экспорт сионизма в нашу страну стал грозной реальностью, и опасность его для всех народов страны выдвинулась на первый план. Эта опасность привычно маскирует себя разнообразными фактическими и идеологическими подлогами. Так, не отличаются ото всех названных выше подлогов и подрывные, сеющие злобу и панику слухи о готовящихся еврейских погромах в Ленинграде, Москве и других городах России. Эти слухи едва ли не ежедневно в последние месяцы транслируются телевидением, раздуваются прессой...

Соотношение: 1,5 млн. общего тиража патриотических периодических изданий, выходящих на русском языке, против 60 млн. (не считая моря «неформальной» газетно-журнальной прессы) тиража русскоязычных, но проповедующих русофобию, оскорбляющих национальное достоинство русского народа, — такое соотношение решительно нетерпимо как разрушительное для России!

Вместе с тем мы призываем всех русских людей — рабочих, крестьян, национальную интеллигенцию:

несмотря на все беды, угнетение, унижение, которые постигли в XX веке наш народ, всегда помните о национальном достоинстве великороссов, завещанном нам нашими славными предками, тысячелетней историей России;

ежедневно помните, что мы, русские, — высокоталантливый, геройски отважный, знающий радость осмысленного, созидательного труда, могучий духом народ. Что «русский характер», «русское сердце», бескорыстная русская преданность истине, русское чувство справедливости, сострадания, правды, наконец — неистребимый, беззаветный русский патриотизм — все это никем не может быть изъято из сокровищницы человеческого духа.

Воспрянем же! Возьмем в свои руки судьбу нашей Родины — России!»

Отметим, что это открытое письмо было опубликовано только в патриотических изданиях, которые, как мы помним из текста, распространялись в России тиражом всего 1,5 миллиона экземпляров (против 60 миллионов либераль-

ных изданий). Об этом письме ничего не было сказано ни по Центральному телевидению, ни в радиоэфире. Это была вопиющая ситуация, которая, по сути, и определила будущий крах СССР — либералы имели куда большие возможности для ежедневной «промывки мозгов» советскому народу, чем державники. Не забудем приплюсовать сюда и важнейшее из искусств кинематограф, который также практически полностью был в руках все тех же либералов. О том, как далеко зашла ситуация с этой «промывкой», говорит хотя бы следующий пример.

В «письме 74-х» его авторы выступали против «упразднения в качестве состава преступления таких реальностей, как измена Родине, сотрудничество с иностранными фирмами и правительствами на основе государственных интересов страны». Подобная просьба была вполне закономерна, учитывая, что за последние несколько лет, под флагом рыночных преобразований, в СССР приехали тысячи иностранных специалистов, среди которых были и агенты западных спецслужб (как штатные, так и внештатные). Если приплюсовать сюда и огромную армию так называемых агентов влияния из числа представителей советской интеллигенции, то масштабы антигосударственной деятельности, творимые тогда в СССР ее врагами, можно смело назвать катастрофическими. Но поскольку власть бездействовала, именно писатели-державники взяли на себя миссию предупредить ее о возможных последствиях подобной ситуации (кинематографисты по этому поводу хранили стоическое молчание, поскольку, как мы помним, первыми протянули руку помощи западным спецслужбам — ликвидировали контршпионский кинематограф как жанр).

Либеральная общественность немедленно отреагировала на этот призыв державников, причем право дать отпор им предоставила также и иностранным гражданам. Так, в газете «Московские новости» была опубликована заметка профессора Бохумского университета (ФРГ) Фридрихельма Деннингхауса, в которой тот заявлял следующее:

«С какой же целью раздаются эти неоправданные обвинения, против кого они направлены? Неужели против тех, кто открывает людям путь к свободному, никаким подозре-

ниям больше не подвергаемому сотрудничеству с иностранцами, кто поощряет создание совместных предприятий? Неужели против тех, кто стремится к созданию «общевропейского дома»?..»

Когда спустя полтора года рухнет Советский Союз, многим бывшим советским людям станет понятно, какие цели преследовали те самые иностранцы, кто стремился к созданию у нас «общевропейского дома». Мало того, что они активно способствовали развалу Советского Союза, так они еще и Россию так «обчистили» за широкой спиной Ельцина, что результаты этой «чистки» ощущаются до сих пор. А ведь именно державники буквально глотки себе сорвали, пытаюсь докричаться как до власти, так и до народа и предупредить их об опасности «ползучей Антанты». Но их предупреждения так никто и не услышал.

К весне 1990 года большая часть советской либеральной интеллигенции начала отворачиваться от своего недавнего гуру Михаила Горбачева (напомним, что державники сделали это еще раньше — в пору расцвета «одноглазой» гласности, когда стало понятно, под чью дудку пляшет генсек). Как мы помним, свой авторитет у простого народа Горбачев начал стремительно терять примерно год назад, а у либерал-интеллигентов это прозрение наступило чуть позже. Однако все-таки наступило. Ярким примером этого прозрения стала премьера в мае 1990 года документально-публицистического фильма Станислава Говорухина «Так жить нельзя!», где самым суровым образом осуждалась перестройка «по-горбачевски». Вот как писал Д. Быков:

«Так жить нельзя!» — фильм обо всем сразу. Об отвратительной, грубой и одновременно беспомощной милиции. О бардаке, беспробудном пьянстве, грязи, нищете, лжи, бюрократизме, развале, разврате, падении нравов, коррупции и далее по тексту... В смысле всеобъятности этот фильм — самое мощное, пускай и самое хаотическое, кинематографическое высказывание о той реальности, на которую у народа открываются глаза после первоначальной эйфории горбачевской «оттепели». Великая заслуга Говорухина заключается в том, что он первым преодолевает эту эйфорию. Еще недавно он симпатизировал Горбачеву, но когда жить при нем ста-

новится нельзя, и чем дальше, тем все более нельзя, Говорухин начинает высказываться о перестройке и ее прорабах резко...»

Пока Говорухин кричит во все горло, что «так жить нельзя», многие его коллеги считают, что так жить не только можно, но и нужно. Например, в том же мае в СССР приезжает из США представительная делегация американских кинодраматургов, приглашенная сюда Гильдией советских сценаристов. Несмотря на то что цель у этого мероприятия далеко идущая — наладить более тесное сотрудничество и в скором времени, возможно, начать производство совместных кинолент, что позволило бы советской стороне практически на халяву ездить в Штаты, — сами американцы в заявленную цель почти не верят. И в Союз они приехали исключительно в туристических целях: посмотреть загадочную Россию, а также оценить ее хлебосольство. На последнее советская сторона не скупится. Как пишет И. Васильева:

«Программа оказывается настолько насыщенной по части банкетов и иных гастрономических радостей, что для разговоров «по сути дела» времени почти не остается. Одно из самых насущно необходимых по замыслу (сценарный кризис в СССР уже очевиден) мероприятий становится лишь еще одним штрихом к характерному для времени «пиру во время чумы».

То есть пока простой советский люд давится в очередях за продуктами первой необходимости и опасается лишний раз выйти на улицу, где правит бал бандитский беспредел, господа кинематографисты живут вполне припеваючи, просяживая в кутежах деньги, «вырученные» в кооперативном кинематографе.

В те же майские дни в Каннах проходит очередной (43-й по счету) Международный кинофестиваль, который становится настоящей «русской» сенсацией. Если в прошлом году в Каннах не было ни одного советского фильма, то теперь их туда приехало целых пять: один мультипликационный («Его жена курица» Игоря Ковалева, конкурс) и четыре полнометражных («Мать» Глеба Панфилова, конкурс; «Такси-блюз» Павла Лунгина, конкурс; «Замри-умри-воскресни!» Виталия Каневского, программа «Особый взгляд»; «Черная

роза — эмблема печали, белая роза — эмблема любви» Сергея Соловьева, вне конкурса). Кроме этого, в работе жюри принимает участие советский режиссер Алексей Герман.

Как видим, подбор участников «русского десанта» весьма характерный: сплошь одни представители либерального советского кинематографа, в том числе один бывший секретарь СК СССР (Глеб Панфилов), один действующий (Сергей Соловьев) и один классик (Алексей Герман). Налицо была явная коррупция, войну с которой либералы в свое время объявили одной из приоритетных своих задач. Однако именно при них она стала еще более вопиющей (причем не только в кинематографе, а практически во всех областях экономики и политики). Взять, к примеру, «шедевр» Сергея Соловьева «Черная роза — эмблема печали...», который был представлен во внеконкурсной программе Каннского кинофестиваля.

У себя на родине эта сюрреалистическая галиматья с треском провалилась в прокате, явив широкой общественности яркий пример того, как можно огромные деньги (бюджет фильма составил 400 тысяч рублей) выбросить на ветер (отметим, что это было время повального дефицита, карточек на многие продукты питания и других подобного рода перестроечных «радостей»). О том, как рядовые зрители встречали соловьевский «шедевр», лучше всего расскажет очевидец — тогдашний директор Киновидеообъединения Магаданской области В. Кочергин:

«Черная роза — эмблема печали...» была продана на нашу область, минуя даже нас. Хотя после просмотра мы Сергею Соловьеву сказали: если ты нам **приплатишь**, мы еще попробуем это показать. Он продал фильм Соцжилбанку, тот продал нашему обкому комсомола две копии по 100 тысяч рублей каждая, комсомольцы кинулись к нам в кинотеатры — своих-то залов у них нет. Я дал отбой, запретил. Дело дошло до бюро обкома партии. В итоге мы приняли компромиссное решение: цена за билет — 3 рубля, 40% — комсомолу, показ — неделя в центральном кинотеатре. Объявили, рекламу развесили, везде написали: «Кому фильм не понравится — все претензии к первому секретарю обкома Котову, телефон такой-то». И в эту неделю — после такой

скандальной истории с выступлениями областной молодежной прессы, с листовками и так далее — загрузка нашего кинотеатра «Горняк» составила 28% при плановой — 68%. Контролеры заявили, что они не будут стоять на контроле, отрывать билеты, потому что зрители приходят плевать им в лицо за этот фильм...»

Вот такой «шедевр» был отправлен на престижный кинофестиваль в Канн представлять советское киноискусство. Что, впрочем, справедливо: подобные творения наглядно демонстрировали всему миру ту магистральную линию, которая была присуща перестроечному советскому кинематографу.

Между тем приезд столь внушительного советского «десанта» в Канн в 1990 году был тесно завязан на большую политику. Это была определенная пиар-акция со стороны западных либералов с целью международной поддержки своих советских коллег. Дело в том, что в последнее время в западной печати появилась целая серия публикаций об ужасах жизни в СССР (в том числе и о развале кинематографа), которая произвела на западного обывателя поистине шокирующее впечатление. Поэтому, дабы доказать обратное, в Канн не только впустили внушительный киношный десант из СССР, но и буквально осыпали его градом наград. Так, Павел Лунгин был удостоен специального приза за режиссуру, Глеб Панфилов получил приз за выдающийся художественный вклад в кинематограф, а Виталию Каневскому «обломился» приз «Золотая камера» за лучший дебют. Кроме этого, советский документальный фильм «Лебединое озеро. Зона» получил «Приз молодости» и разделил премию ФИПРЕССИ с одним из главных фестивальных фаворитов — фильмом Кохэя Огури «Смертельное жало».

Между тем по мере все большего развала советского кинематографа киношные либерал-реформаторы первой волны со спокойной совестью стали один за другим покидать свои посты. Начал этот процесс, как мы помним, Элем Климов, передавший бразды правления СК в руки Андрея Смирнова. Этот человек еще два года активно гробил советский кинематограф, а потом, убедившись, что тот уже не возродит-

ся, покинул свой пост на внеочередном VI съезде СК СССР в июне 1990 года.

Отметим, что в преддверии съезда в советских СМИ было несколько публикаций, которые трезво оценивали деятельность либералов из СК. Так, в «Правде» с резкой критикой этих деяний выступил патриарх советского кинематографа режиссер Александр Зархи, а в «Литературной газете» — кинокритик Юрий Гладильщиков. Последний, в частности, так отозвался о лентах, которые либералами были названы шедеврами перестроечного кинематографа:

«Никогда еще, наверное, так часто не рождались шедевры, которые уже через полгода никого не волновали. И «Письма мертвого человека» у нас были объявлены шедевром. И «Асса» — шедевр постмодернизма, уже потому, наверное, что там полная сиювременная мешанина: мафия и молодые нонконформисты, Брежнев и КГБ, рок-шлягеры и романтическая любовь. И «Фонтан» — шедевр. И «Маленькая Вера». И «Слуга» (действительно достойные картины, но в нашем восторженном сознании их значимость возросла неимоверно)...»

О либералах из нового СК, которые любую критику по своему адресу воспринимали чуть ли не с истерикой, было написано следующее:

«Секретари Союза во главе со Смирновым вели себя не менее решительно и нервно, чем закованные в кожу комиссары 1917 года, при всякой вылазке врага хватавшиеся за маузер...»

А вот как были оценены прежние руководители советского кинематографа:

«Административная Система была порочна, легко могла растоптаться, но обладала и некоей саморегуляцией, позволяющей появляться крупным картинам. Даже Ермашу и то было надо, чтобы советские фильмы имели успех в мире, и ему, наверное, хотелось, не ссорясь с ЦК, иметь одновременно репутацию покровителя искусств...»

О перестроечном кинематографе начала 90-х было написано следующее:

«Рынок прогрессивно развивает в нас провинциализм. Наряду со своими оригинальными фильмами мы снимаем

все больше «американских», но очень плохих. Мы бросаемся в жанры, где неинтересны Западу, никогда не достигнем его уровня и проиграем ему — в том числе и на внутреннем рынке...

Говоря «чистый рынок», мы не просто обрекаем наш забитый, ограбленный, лишенный своей среды обитания народ на киновампилов и киноперверсии — мы все вместе идем к катастрофе. Ибо если при безбожности, разгильдяйстве нашем, при бедности, при озлобленности всеобщей планка культуры опустится еще ниже... Куда же ниже?

Авось, мы еще и перебором в кино все проблемы и выберемся — вместе со страной.

А может, кино наше просто исчезнет, не выдержав испытания рынком, и тогда мы войдем в Книгу рекордов Гиннесса как пример самой быстрой самоаннигиляции культуры, ибо никто, кроме нас, не способен столь быстро растерять то, что было...»

Спустя некоторое время Ю. Гладильщикову на страницах той же «Литературной газеты» ответил сам руководитель СК СССР Андрей Смирнов. Название у статьи было весьма характерным: «Мы уйдем с высоко поднятой головой...». Справедливости ради стоит отметить, что Смирнов был вправе заявить подобное: миссию свою по развалу советского кинематографа он и в самом деле выполнил блестяще и теперь мог спокойно почивать на лаврах, уйдя в кинодраматургию и клеая мало кому нужные сценарии.

В статье Смирнов сообщил, что согласно социальному опросу в Союзе кинематографистов 74,8% его членов считают предпринятый в мае 1986 года кардинальный поворот в киношных делах совершенно необходимым. В подобных итогах опроса тоже не было ничего странного, поскольку подавляющая часть киношников продолжала оставаться при деле: строгала в рыночных условиях «чернуху» и «порнуху» без всякой гос- и самоцензуры, зарабатывая на этом вполне приличные деньги. А то, что к подлинному искусству это не имело никакого отношения, их волновало мало — уж такой оказался духовный уровень большинства советских кинодеятелей в конце перестройки. Это вам не жертвенные революционеры 20-х или энтузиасты 50-х. Но над всеми ими

возвышались, конечно, руководители СК вроде того же А. Смирнова. В своем интервью «ЛГ» на вопрос корреспондента «Не заслонит ли коммерция подлинных культурных ценностей?» он заявил следующее:

«На первых порах, наверное, заслонит. Свобода тем и хороша, что всему возвращает свою подлинную цену. Ну хорошо, сейчас чуть не в каждой картине голая девка, Сталин, лагерь, мафия. Сколько времени можно эксплуатировать эти приманки? Два-три года, не больше. А дальше — рынок насыщается: чтобы сбыть свой товар, приходится как следует шевелить мозгами. А для этого надо как минимум быть профессионалом. В отсутствие идеологической дубинки рынок требует куда больше и мобильности, и талантов. Groш цена традициям нашей культуры, если рынок ее погубит. Нет, не верю я в это...»

Ну, сколько талантов родил рынок времен перестройки, мы теперь хорошо знаем — единицы. То, как остальное большинство «талантов», по Смирнову, «шевтели мозгами», мы тоже в курсе — это «шевеление» у многих до сих пор в печенках сидит. Но вообще Смирнов, конечно, большой оригинал. Послушать его, так выходит, что почти четыре года киношники активно «опускали» советского зрителя — голыми девками, бандитами, Сталиным с Берией, — но стоило прийти настоящему рынку, как это «опускание» враз бы прекратилось и на головы счастливых зрителей посыпались бы шедевры уровня Толстого и Достоевского. А если, мол, не посыплются, то тогда грош цена традициям нашей культуры. Заметьте, не Смирнову и К^о грош цена, а нашим традициям.

Вообще в либеральной среде перестройщиков, подобных А. Смирнову или Э. Климову, принято оправдывать: дескать, были наивными, хотели как лучше. Однако наивным можно оставаться год, ну, два, а потом (если ты умный человек, а не чушка какая-то) происходящее в стране и в отрасли должно было привести к прозрению. Тем более что рядом были коллеги из стана державников, которые практически без устали во все горло кричали: мол, что же вы творите с кинематографом, со страной? Однако почти никто из стана «птенцов V съезда» так и не прозрел. То ли и в самом деле они были

слепцами по призыванию, то ли хитрецами, которые за слепотой ловко скрывали свои тайные помыслы: словить рыбку в мутной воде, а потом хоть трава не расти.

Наивность отдельных секретарей обновленного СК уже тогда многих поражала. Взять, к примеру, талантливейшего режиссера и актера Ролана Быкова. На V съезде он произнес пламенную речь в защиту детского кинематографа. Тот, как мы помним, и в самом деле переживал не лучшие времена: в период поворота советского кинематографа на коммерческие рельсы детские фильмы практически перестали сниматься, поскольку стали нерентабельными. Будучи избранным в руководство СК, Быков возглавил Оргкомитет по вопросам детского и юношеского кино и даже обратился к руководству страны с предложением создать Всесоюзный центр детского и юношеского кино. Это предложение выглядело странно, поскольку уже существовала Киностудия имени Горького, которая была ориентирована именно на создание детско-юношеских фильмов. Ее и надо было реанимировать в этом направлении. Однако этого сделано не было, а вопрос с Центром волокитился целых два года.

В 1989 году Быков, став депутатом Верховного Совета СССР, все-таки умудряется пробить в «верхах» решение о Центре. Он получает название Всесоюзного центра детского и юношеского кино, в состав которого входят: мосфильмовская студия «Юность» и два объединения Киностудии имени Горького: «Глобус» и «Зодиак». Размещается Центр тоже в нехилом месте, а поистине «хлебном» — в бывшем здании Министерства хлебопродуктов. Казалось бы, ну теперь-то можно смело браться за конвейерное производство детских фильмов, тем более что Центр полностью освобождается от платежей в бюджет сроком на несколько лет. Но так мог думать только человек наивный, далекий от кинематографа. Ведь к тому времени, когда появился Центр, ситуация в советской киноотрасли благодаря деятельности либерал-перестройщиков выглядела еще более удручающе, чем до V съезда. По сути, это был уже наполовину криминальный кинематограф, «заточенный» исключительно в одном направлении — «ковать бабло». О каком детско-юношеском кино в ту пору вообще могла идти речь?!

В итоге созданные под крышей Центра киностудии, получив от него деньги и оборудование, немедленно начинают производить... ту самую «чернуху» и «порнуху». Причем в документах эти фильмы проходят как... детско-юношеские, чтобы с их производителей государство не брало налоги. В результате из почти 60 фильмов, выпущенных под эгидой Центра, только пять можно было отнести к детско-юношескому кино. Возникает вопрос: ради этого либералы пришли к власти на V съезде в мае 86-го? Ответ может быть только один: утвердительный.

Но вернемся к внеочередному VI съезду СК СССР. Он стал знаменателен тем, что радикальные рыночники вроде Андрея Смирнова на нем потерпели поражение от рыночников умеренных. Например, призыв Смирнова к коллегам бороться за то, чтобы в течение ближайших полутора лет союзное Госкино было ликвидировано, практически ни у кого в зале поддержки не нашел. Все понимали, что не только Госкино виновато в той ситуации, что сложилась в советской кинематографии, когда «концентрация мерзостей и патологии достигает критического уровня, а настроение полной безысходности превалирует» (строчка из доклада главы Госкино А. Камшалова).

На съезде было принято решение о преобразовании централизованного СК в Федерацию Союзов кинематографистов. В качестве кандидатов на пост руководителя этого новообразования было выдвинуто 18 человек. Поскольку двое из них (Глеб Панфилов и Александр Сокуров) на съезде отсутствовали, а еще 14 взяли самоотвод (Андрей Смирнов, Игорь Масленников, Станислав Говорухин, Эльдар Рязанов, Владимир Мотыль, Эльдар Шенгелая и др.), то в списках осталось только четыре кандидатуры: три режиссера (Булат Мансуров, Давлат Худоназаров, Карен Шахназаров) и один сценарист (Виктор Мережко). В итоге большинством голосов (400 проголосовали «за» и 80 против) был избран 46-летний Давлат Худоназаров.

Свою карьеру в кино он начал в 1965 году, когда закончил операторский факультет ВГИКа и стал снимать документальные фильмы у себя на родине — в Таджикистане. В 70-е он стал работать как оператор в игровом кино, сняв

несколько картин, в том числе и знаменитую историческую трилогию, состоявшую из фильмов: «Сказание о Рустаме» (1971), «Рустам и Сухраб» (1972) и «Сказание о Сиявуше» (1977). Как режиссер художественных фильмов Худоназаров дебютировал в 1979 году телевизионным фильмом «Юности первое утро».

Судя по всему, выбор делегатов съезда был неслучаен. Худоназаров не принадлежал ни к одному из столичных киношных кланов (Москва, Ленинград), поэтому его нейтральность и была залогом для большинства, что он не станет кому-то специально потворствовать.

Тем временем на политическом ландшафте России происходят поистине тектонические сдвиги. Спустя несколько дней после съезда — 12 июня — в Москве открылся I Съезд народных депутатов РСФСР, на котором была принята Декларация о суверенитете России. Это был удар огромной силы по государственному суверенитету СССР, а значит, и по союзному государству как таковому. Действующий президент страны Михаил Горбачев вполне мог помешать этому процессу, но он и пальцем не пошевелил. По мнению историка И. Фроянова:

«Горбачев бездействовал, поскольку суверенизация РСФСР и других республик соответствовала его плану разработки нового Союзного договора на конфедеративной основе как промежуточной ступени полного развала СССР...

Таким образом, в 1990 году в «перестройке» обозначились две линии ее развития. Первая, проводимая Горбачевым, вела медленно, поэтапно к развалу СССР и ликвидации общественного, политического и государственного строя; вторая, осуществляемая Ельциным (на I Съезде народных депутатов РСФСР он был избран президентом РФ. — *Ф.Р.*), была связана с обвальным крушением Советского Союза и ускоренной буржуазной реставрацией. Перед нами, следовательно, два пути, ведущих к одной цели. Их реализация сопровождалась драматической борьбой Горбачева и Ельцина за власть, которая так искривила историческую перспективу, что у многих сложилось мнение, будто Горбачев и Ельцин — полные антиподы, тогда как в действительности это были политики, связанные общей конечной целью. Здесь, по-види-

мому, надо различать субъективную и объективную стороны. В личном плане они — враги, а в историческом — соотрудники. Такова порой прихоть диалектики земных отношений...»

Связка Горбачев — Ельцин, имитируя внешнее противостояние, и в самом деле ускорила процесс развала великой страны. Это, кстати, поймут и на Западе, в частности в США. Во многом именно этим объяснялась та смелость американцев, которые в начале 91-го нападут на Ирак (операция «Буря в пустыне»), понимая, что ни СССР, ни тем более мировая общественность им уже не указ. Более того, Советский Союз даже будет приветствовать это вторжение и устами министра иностранных дел Эдуарда Шеварднадзе и члена Политбюро Александра Яковлева вдруг заявит, что советские войска вполне могут участвовать в конфликте в Персидском заливе на стороне американцев. То есть жертвовать жизнями своих солдат за дешевый бензин для Америки. Как говорится, приплыли! До развала СССР оставалось чуть больше года.

Обретение суверенитета Россией большинству россиян казалось благом, той самой счастливой возможностью наконец-то, после нескольких последних развальных лет, двинуться к светлому будущему. На самом же деле это была ловушка, поскольку российская элита к тому времени уже не была самостоятельной, а строго двигалась в том фарватере, который ей указывал Запад. По сути, это был только внешний суверенитет, который в итоге обернется еще большим закабалением титульной нации — русских. При Ельцине нация начнет стремительно разлагаться и вымирать. А вот евреи от этого суверенитета только выиграют, поскольку окажутся а) более сплоченными и б) будут ближе к государственной «кормушке». В отличие от русских, которые всю перестройку будут практически бездействовать, евреи создадут в СССР (в том числе и в России) огромное количество своих культурных и идеологических центров. Вот лишь неполный их перечень за три года (1989—1991): Московское, Рижское и Таллинское еврейские культурно-просветительские общества, Союз учителей иврита, Общество дружбы и культурных связей с Израилем, Еврейская культурная ассоциация, Еврейское историческое общество, Международный

центр по изучению и развитию еврейской культуры «Тхия», Культурно-религиозный центр «Маханаим», Центр имени С. Михоэlsa, Сионистская организация советских евреев, Конфедерация еврейских общин и организаций СССР ВААД (отметим, что по его инициативе Госдума примет закон о национально-культурной автономии в России), Еврейский научный центр, Институт изучения Израиля, Ассоциация иудаики и еврейской культуры в СССР, Ленинградский еврейский университет, Еврейский университет в Москве, Научный центр «Российская еврейская энциклопедия», Конвенция еврейских предпринимателей, Еврейское музыкальное общество и др. Только в 1988—1989 годах в Москве и других городах страны откроются отделения международных еврейских организаций Бейтар, Бней-Брит, ВИЦО, Хабад, Шамир, Маккаби, Сохнут и т.д. К моменту развала СССР в стране будет выходить более 90 еврейских газет и журналов.

Не менее мощным окажется «еврейский» прорыв и в советском кинематографе, что вполне объяснимо, если учитывать, что, даже несмотря на все ограничения, которые советские власти стали чинить евреям в этом виде искусства в последние два десятилетия, евреи все равно составляли значительный процент деятелей кино. Поэтому, когда перестройка открыла для них все шлюзы, они, что называется, «отбомбились» на всю катушку. Как писал уже известный нам специалист по советско-еврейскому кинематографу М. Черненко:

«На экраны Советского Союза обрушится шквал «еврейских» фильмов самого разного рода, жанра, тематики и проблематики, который позволит иным восторженным современникам, свидетелям и соучастникам этого обвала предположить рождение особого «еврейского» кинематографа, подобного тому, который существовал в середине двадцатых и начале тридцатых годов XX века. И хотя этого не произошло, тем не менее, выброс «еврейской кинематографической энергии» был столь силен и могуч, что инерция его ощущается и спустя целое десятилетие...

В 1990 году на экраны Советского Союза вышло 22 документальных и игровых фильма, в которых, в той или иной степени, звучали еврейские мотивы. В 1991 году таких филь-

мов было 40. В следующем году волна начала спадать — первый слой тематики был снят, но общий счет сезона все же составил 26 названий. А в целом за три первых бесцензурных года на экраны Советского Союза, а затем и независимой России вышло 88 фильмов, касавшихся еврейской проблематики на нашем общем кинематографическом пространстве...

Отечественный кинематограф всего за три года свободы заполнил огромную «черную дыру», образовавшуюся после насильственной ликвидации еврейской культурной, общественной и вообще какой-либо национальной жизни на территории СССР. В течение трех сезонов советский экран возвращал советскому еврейству запущенные долги не просто с процентами, но с процентами сложными и сверхсложными, торопясь, захлебываясь от эмоций, азарта, страха...»

В этом пассаже странным выглядит заявление о дискриминации еврейской национальной жизни в СССР. Ведь у евреев была своя автономия — Биробиджанская АО, — где эта самая национальная жизнь была представлена в полном объеме. Точно в таком же, как это имело место в отношении других 100 народностей, которые населяли, к примеру, Россию. Советская власть всегда стремилась в равной степени развивать национальную самобытность народов СССР, другое дело, что на этом поприще не все проходило гладко. Но ведь это вполне объяснимо: такого многонационального государства, каким был СССР, в мире больше не существовало, поэтому естественно, что не все получалось. Однако заявлять о том, что у советских евреев «была ликвидирована культурная, общественная и вообще какая-либо национальная жизнь на территории СССР», — значит откровенно лгать.

Наоборот, с тех пор как в начале 70-х Израиль взял курс на обострение отношений с СССР, советские власти делали все возможное, чтобы предоставить евреям еще большие права и возможности, причем даже в ущерб другим народностям СССР. Например, право уехать из страны и сменить место жительства имели только евреи и никто больше. А ведь на тот момент в СССР проживало более 100 народностей, из которых евреи были не самым многочисленным — всего около 2 миллионов человек. Другое дело, что концен-

трация евреев в советской элите (в науке и культуре) была несравнимо большей, чем у большинства других народностей. И это позволяло им диктовать руководству страны свои условия. Однако чем больше власти уступали евреям, тем больше им хотелось новых привилегий. В итоге эта игра в уступки и привела к тому, что еврейская элита решила одним разом разрубить этот «гордиев узел»: окончательно ликвидировать советскую власть и поиметь от этой победы максимум возможного. И к концу 1990 года многие факты указывали на то, что евреи близко подобралась к этой своей цели. И вновь обратимся к воспоминаниям М. Черненко:

«В конце 90-го, на волне первой дюжины «еврейских» фильмов, одновременно выплеснувшихся тогда на экраны, режиссеру Владимиру Двинскому, дистрибьютору Расиму Даргях-заде и мне, критику Мирону Черненко, пришла в голову безумная мысль провести в центре Москвы, на площади Маяковского, в кинотеатре «Москва», первый в истории государства Российского фестиваль отечественных «еврейских» фильмов. И не просто провести, но открыть его в дни еврейской Пасхи. А если и этого мало, то отпраздновать заодно очередную годовщину образования «сионистского монстра» на Ближнем Востоке, именуемого Государством Израиль.

Сегодня трудно представить себе ажиотаж, разгоревшийся вокруг этой затеи: гудящую еврейскую толпу, теснящуюся у касс, пикетчиков из общества «Память», демонстрировавших свое арийское негодование по поводу сионистских безобразий. А рядом с ними, на всякий пожарный случай, патрулировали, стараясь не выделяться, спортивные ребята из молодежной сионистской организации «Бейтар», которые приехали из советского еще Киева...

На первом фестивале были показаны сразу несколько десятков игровых и документальных картин, снятых на всех, кажется, студиях тогдашнего Советского Союза — в Киеве и Ташкенте, Ленинграде и Москве, Душанбе и Свердловске, Минске и Алма-Ате... Речь шла о неожиданном появлении еврейской проблематики на экране, причем в массовом масштабе, и потому осмысливать уже приходилось не столько каждую отдельную картину, но весь феномен в целом. К то-

му же еврейская тема становилась модной. В нее, как во все, еще недавно табуированное всемогущей советской властью, было выгодно вкладывать деньги, благо немереные виртуальные безналичные спустя кратчайшее время возвращались вполне реальным «черным налом»...

А что же державники, как они вели себя в те дни? В декабре того же года Союз писателей России провел в Москве свой очередной съезд. Обеспокоенность складывающейся в стране ситуацией звучала практически в каждой произносимой речи. Например, писатель Валерий Рогов заявил следующее:

«Возникшая внутри страны «пятая колонна» поборников западного образа жизни, а попросту «пятая колонна» Запада, уже многого достигла. Мы уже так далеко отступили от своих национальных и социальных идеалов, что положение, пожалуй, можно сравнить лишь с 41-м годом. Потому что дальше отступать некуда. Вспомним, как еще недавно кликушествовали прорабы перестройки: «Дальше!.. дальше!.. дальше!..» Теперь мы видим — и, по-моему, это осознает большинство народа, — что их «дальше» означает превращение страны в полуколониальную, раздробленную территорию, над которой будут властвовать транснациональные монополии.

Хочу обратить ваше внимание на такой факт. Беспрецедентным является в этом веке то, что американский президент Буш (отец нынешнего президента США. — Ф.Р.) на третьем году пребывания у власти никак не успевает — именно не успевает! — объявить традиционную президентскую доктрину. Потому что та цель, которой добивалась империалистическая Америка, а по нынешней терминологии имперские Соединенные Штаты, в борьбе за мировое господство, осуществляется ныне настолько стремительно, что никакая доктрина не способна определить задачи президентского правления.

Бушу и его администрации только бы успевать закреплять успехи в фантастическом отступлении Советского Союза от своих государственных целей и интересов...

Чем неотвратимей мы приближаемся к очередному «светлому будущему» — к первобытному капитализму, тем

большим становится желание крикнуть: «Люди, не дайте себя одурачить в очередной раз!» И призвать: «Берегите заветы предков! Берегите те социалистические завоевания, которые делают человека достойным и уверенным в завтрашнем дне!»

Но вновь, как и раньше, эти слова не нашли широкого отклика у большинства советских людей, поскольку тираж их оказался слишком мизерным (материалы Съезда были опубликованы только в державных СМИ). Либеральные же издания уже в открытую пропагандировали западные ценности и, не стесняясь, в открытую, называли Советский Союз «совком». Кроме этого, у российского народа появился новый кумир — Борис Ельцин, который под знаменами либералов повел россиян к очередному «светлому будущему».

ОБРЕЧЕННЫЕ НА ПУТЧ

Последний год в жизни СССР начался с громкого скандала. Целая группа известных советских кинематографистов в количестве 57 человек (среди них были: Эльдар Рязанов, Алексей Герман, Вадим Абдрашитов, Олег Ефремов, Элем Климов, Олег Янковский, Донатас Банионис, Булат Окуджава и др.) 24 января 1991 года выступила с заявлением о том, что прекращает всяческие контакты с Центральным телевидением. Столь резкое заявление было вызвано тем, что новое руководство Гостелерадио в лице его председателя Леонида Кравченко попыталось цензурировать деятельность одной из самых популярных у либералов телепередачи «Взгляд» (в период 4—9 января были запрещены сразу два ее выпуска). Как заявляли подписанты, «Кравченко вернул телевидение к брежневским временам, возродив цензуру, которая предвещает наступление политической реакции». Хотя на самом деле истинная реакционность была присуща именно передаче «Взгляд», которая к тому времени превратилась в одну из самых антисоветских и космополитических передач на советском ЦТ.

Отметим, что бунт киношников был неслучаен: он ясно указывал на то, что ЦТ еще не полностью взято либералами под контроль (это произойдет уже скоро, после августовских событий, когда Л. Кравченко сместят и на его место придет один из ведущих либерал-перестройщиков — главный редактор «Московских новостей» Егор Яковлев). В самом кинематографе тоже было не совсем спокойно: несмотря на то что тамошние либералы к началу 91-го уже занимали большинство ключевых высот, однако и государственники предпринимали отчаянные попытки изменить ситуацию в свою пользу. Одна из таких попыток выпала все на тот же январь 91-го.

23—24 января в Кремлевском дворце Съездов проходил II Съезд кинопрокатчиков (АСКИН). Как мы помним, эта организация была создана в марте прошлого года как ответ

государственников на тот «дикий рынок по-советски», который внедрили в советском кинематографе киношные либералы. За прошедшие с того времени десять месяцев АСКИН уверенно встал на ноги, о чем свидетельствовало хотя бы место проведения нынешнего съезда: если учредительный форум проходил в кинотеатре «Октябрь», то теперь это был уже КДС. Да и сам руководитель АСКИНа Исмаил Таги-заде (кроме него, как мы помним, в него входили бывшие руководители советского кинематографа Ф. Ермаш, Б. Павленок, Н. Сизов) на съезде заявил вполне откровенно: «Мы стали богатой и независимой организацией».

Планы у АСКИНа были вполне определенные: стать единственным монополистом на киношном рынке СССР и «железной рукой» формировать как его репертуарную политику, так и ценообразование. То есть целью АСКИНа было обуздание «дикого кинорынка по-советски» с его «чернухой» и «порнухой». Для того чтобы эта ситуация стала реальностью, АСКИН пригласил (за свой счет) на съезд 3,5 тысячи кинопрокатчиков со всей страны. Судя по выступлениям, которые прозвучали на съезде, большинство делегатов готовы были перейти под крыло АСКИНа. Хотя звучали и противоположные мнения. Один из ораторов, к примеру, сравнил АСКИН с хрущевским совхозом, а другой заявил, что видит в его руководителях «тех же хамов-начальников, что и раньше».

Настоящий фурор на присутствующих произвело выступление Ролана Быкова, который стал чуть ли не единственным из руководителей СК, кто в открытую принял сторону АСКИНа. Быков заявил следующее: «При людях предлагаю себя, нанимаюсь к вам на работу. Не возьмет ли АСКИН в свою систему Всесоюзный центр кино и телевидения для детей и юношества? У нас нет проблемы делать детские фильмы. У нас есть проблема, чтобы их купили». После этого либералы дружно отвернулись от Быкова, назвав его ренегатом и предателем. Хотя было ли это на самом деле предательством?

Как мы помним, Быков создал свой Центр еще в 1989 году с целью наладить выпуск в стране детских фильмов. Однако «дикий рынок» внес существенные коррективы в эти планы.

Поскольку детское кино было нерентабельным, под крышей Центра нашли приют студии, которые наладили выпуск пресловутой «чернухи». Быкову пришлось с этим мириться, поскольку заработанные деньги он все еще надеялся бросить на поднятие детского кинематографа. Однако с каждым годом эти надежды все больше таяли. Как вдруг появился АС-КИН, который возродил у Быкова надежду на благополучное осуществление его идеи. Так что не предательство это было, а попытка трезвомыслящего человека воспользоваться последним шансом, после того как все остальные потерпели крах.

Увы, и этот шанс окажется неиспользованным, поскольку страна на всех парах катилась к своему краху. Да и в самом советском кинематографе уже практически мало что осталось советского, а именно — того гуманизма, любви к ближнему, которым он славился долгие десятилетия. Теперь в нем происходили поистине чудовищные вещи, когда на экране воспроизводилось убийство малолетнего ребенка и совершивший это деяние нелюдь оставался безнаказанным.

Отметим, что сам Ролан Быков в конце 80-х снял короткометражку о шестилетней девочке, которая, сбежав от матери-алкоголички, в итоге кончала жизнь самоубийством — бросалась с обрыва. Смотреть даже эту короткую ленту было страшно, но она все же не шла ни в какое сравнение с фильмом 1991 года с весьма выразительным названием «Сатана», который снял ленинградский режиссер «новой волны» Виктор Аристов и который был отмечен призами сразу на двух кинофестивалях: на 1-м «Кинотавре» в Сочи и на МКФ в Западном Берлине. Вот как описывает содержание этой ленты киновед О. Ковалов:

«В самом начале фильма симпатичный молодой человек на велосипеде «подбрасывает» девочку в школу. В пути они болтают о том о сем, и, когда велосипед как бы случайно тормозит на обочине, молодой человек быстро, деловито и без особых эмоций... убивает ребенка, оглушая девочку теми бутылками с молоком, что всю дорогу болтались в авоське, прикрученной к рулю его велосипеда. Подобная «экспозиция образа» беспрецедентна для нашего кино и напрочь отбивает желание углубляться во внутренний мир этого персонажа.

Изображая мерзавца, художник часто рисует некую «противоречивость» его натуры. Но Виктор Аристов странным образом отказывается следовать известному завету Константина Станиславского — «играя злого, ищи, где он добрый». Его Виктор изначально заявлен столь фантастическим выродком, что дальше доказывать это просто ни к чему. Режиссер словно утрачивает здесь меру и логику — герой совершает мерзость за мерзостью: не только продолжает крутить роман с матерью убитой им девочки, но и морочит ей голову, вымогая выкуп за пропавшего ребенка; а уж то, что походя залезает под юбки всем приглянувшимся женщинам, на фоне прочих его подвигов может выглядеть простительной слабостью.

Действие, собственно, и состоит из чередования грязных преступлений и мелких гадостей, совершаемых этим вежливым юношей со смазливим правильным лицом манекена. Их цепь кажется бесконечной, ибо фильм обрывается неожиданно, как лопнувшая киноплёнка, и подразумевается, что Виктор, посвистывая, продолжает свое победное шествие уже за рамками повествования. Это тоже необычно — преступник по ходу действия должен хоть как-то измениться: его должно настигнуть раскаяние или возмездие. Ничуть не бывало. Герой, произведя все посильные разрушения в доступном ему пространстве, уходит из фильма столь же безмятежным и безнаказанным, каким и был заявлен с самого начала...»

Однако вернемся к съезду АСКИНа.

Под занавес форума его руководители объявили, что закупили в США 158 кинофильмов для проката в СССР и собираются отдать их «своим» кинотеатрам по демпинговым ценам, а то и бесплатно. Либеральная общественность тут же подняла вой: дескать, вот какой американщиной собираются потчевать советских людей аскиновцы. Однако при этом от общественности скрывалось то, что закупленные фильмы хотя и не принадлежали к шедеврам, однако не относились к «чернухе» и «порнухе», являя собой вполне добротное кинозрелище оптимистического направления (ни одного фильма вроде «Сатаны» среди них не было — в основном это были комедии, мюзиклы, мелодрамы). Эти фильмы

должны были вытеснить из кинопроката советскую «чернуху» и «порнуху», постепенно переориентировав общество с «негатива» на «позитив». То есть предпринималась попытка вернуть общество к стабильности посредством зарубежного кинематографа, как это было сделано в конце 40-х с помощью «трофейных» фильмов. Однако либералов эта попытка не устраивала, поскольку в их планах по-прежнему значилась отнюдь не стабильность, а дестабилизация, через которую они собирались разрушить СССР.

Стоит отметить, что к началу 1991 года подавляющая часть либеральной советской интеллигенции уже делала ставку на Бориса Ельцина. С ним они связывали будущее возрождение России, а также свое личное благополучие. С конца 80-х либералы внимательно наблюдали за Ельциным и убедились в том, что именно он способен обеспечить либеральной интеллигенции и той номенклатурной буржуазии, которая сформировалась в годы перестройки, достойное существование в условиях рынка по-русски. Именно под знаменами Ельцина либералы и повели народ к окончательному развалу Советского Союза.

17 марта 1991 года в стране прошел референдум по вопросу о том, необходимо ли сохранение СССР как обновленной федерации равноправных суверенных республик. И хотя подавляющее число советских людей ответило на этот вопрос утвердительно (из 185,5 млн. голосовавших «да» сказали 113,5 млн., а «нет» — 32,3 млн.), однако цели своей либералы добились: они заставили миллионы людей задуматься на самую эту тему — распад страны. Как пишет В. Крючков (тогдашний председатель КГБ СССР):

«Сама постановка вопроса о Союзе носила провокационный характер... Для широких масс этот вопрос не существовал, они не выступали против Союза, более того, у людей вызывало удивление, а то и возмущение, когда кто-либо высказывал сомнение в необходимости сохранения Союза. Союзное государство устраивало подавляющее большинство граждан, и его существование воспринималось как естественное состояние. Разрушители Союза готовили его развал со всех сторон, им было важно обозначить хотя бы сам вопрос».

Тем временем итоги референдума не могли полностью удовлетворить тех западных стратегов, кто уже давно нацелился на развал СССР и захват его ресурсов. Референдум наглядно демонстрировал им, что почти пять лет «промывки мозгов» либеральными СМИ (в том числе и кинематографом) так и не смогли окончательно убедить советский народ, что их страна дерьмо и ее место на помойке. А ведь именно этого добивались западные стратеги, которые давно уже были готовы наброситься на Россию, как когда-то конкистадоры на золото ацтеков. И ведь все уже было готово к этому вторжению: созданы мощные корпорации, сверстаны их бюджеты и даже найдены в самой России люди вроде Бориса Ельцина и «чикагских мальчиков», которые готовы были бросить страну к ногам Запада. Но итоги референдума грозили оттянуть гибель страны на неопределенное время. И вот тогда в атаку были вновь брошены «азефы перестройки». Состоялась провокация, которая окончательно предрешила судьбу великой державы.

19 августа 1991 года в Москве произошло событие, которое войдет в историю как «путч ГКЧП» (Государственный комитет по чрезвычайному положению). Как пишет все тот же историк И. Фроянов:

«В конкретных условиях лета 1991 года единственной альтернативой Горбачеву был Ельцин. Американцы это хорошо понимали и сделали ставку именно на него, о чем и дали знать в Москву наши разведчики. И едва ли можно согласиться с М.Я. Геллером в том, будто Горбачев на летней лондонской встрече 1991 года «получил нормальную поддержку: главы семи богатейших стран еще раз подтвердили, что ставят на Горбачева, что видят в нем единственного собеседника в Советском Союзе, как бы этот Союз сегодня ни трясло... В Лондоне он получил мандат на управление по крайней мере еще на полтора года».

Внешне, на словах, это, может быть, было так. Но на деле «семерке», особенно США, стало ясно, что «постепеновец» Горбачев, весьма непопулярный и одиозный в своей стране, явно проигрывает динамичному и радикальному Ельцину, располагающему довольно широкой народной поддержкой, что показали июньские выборы президента России...»

Попытка государственников остановить распад страны изначально была обречена на провал. Во-первых, среди гачечипистов не нашлось своего Пиночета, который сумел бы взять на себя ответственность за ту кровь, которая могла бы пролиться на улицах Москвы. Во-вторых, москвичи, которые волею судьбы оказались главными участниками тех событий, в своем подавляющем большинстве приняли сторону либералов, что помогло тем победить не только в столице, но и по всей стране. Особенно усердствовали творческие интеллигенты, которые с полным знанием дела осуществили настолько агрессивную «промывку мозгов» населению, какую они не осуществляли с начала пресловутой гласности.

Уже 20 августа свет увидело Обращение к народу, под которым поставили свои подписи десятки известных людей страны, в том числе и кинематографисты. Вот как описывает их деятельность в те дни киноведа М. Медведев:

«Уже ранним утром 19 августа Станислав Говорухин привозит на Васильевскую, 13 (там располагается Дом кино. — Ф.Р.), текст указа Бориса Ельцина, объявлявшего ГКЧП незаконным. Кинематографисты, узнавшие о путче, приезжают в здание СК, размножают текст указа, рассылают факсом по всем возможным адресам, связываются с республиканскими СК, просят их оказать влияние на свои правительства и поддержать Россию в борьбе с незаконной властью. Отключить ксероксы и факсы на Васильевской, 13, как это происходит в питерском СК, не позволят.

Председатель Конфедерации Союзов кинематографистов СССР Давлат Худоназаров, узнав о перевороте, утром 20 августа срочно вылетает в Москву из Таджикистана. В 12 часов проходит встреча министра культуры СССР Николая Губенко с представителями творческих союзов. Губенко говорит о том, что главная задача деятелей культуры сейчас — не допустить кровопролития. На Васильевской, 13, стихийно возникает штаб по поддержке обороны Белого дома — кинематографисты собирают деньги, закупают на них продукты и медикаменты и отправляют их защитникам Белого дома. Многие (среди них — Никита Михалков, Михаил Глузский, Александр Гельман, Маргарита Терехова, Нина Русланова, Леонид Филатов, Татьяна Друбич, Сергей Говорухин, Нико-

лай Губенко) идут на баррикады, выступают в прямом эфире радиостанции Белого дома. Однако добраться до баррикад удастся не всем желающим — например, по воле обстоятельств режиссер Карен Шахназаров оказывается запертым в Форосе, где он отдыхал в санатории «Южный» вместе со своим отцом Георгием Шахназаровым, помощником Михаила Горбачева.

20 августа ведущие кинематографисты страны подписывают Обращение, в котором призывают не верить самозваному ГКЧП и не бояться ему противостоять. Конфедерация СК СССР отправляет телеграмму Геннадию Янаеву и Валентину Павлову с требованием распустить ГКЧП и все созданные ими органы и вернуть законную власть в стране. СК России и СК Москвы обращаются к российскому руководству с заявлением о полной поддержке его позиции по отношению к ГКЧП, а также необходимости немедленного созыва Съезда народных депутатов СССР и выступления на нем Горбачева. С аналогичным обращением к руководителям России выступают ленинградский СК и киностудии «ленфильмовской» ассоциации. Гильдия актеров составляет обращение к солдатам с призывом встать на сторону законной власти. Эти документы публикуются в специальном выпуске «Искусства кино», экстренно подготовленном 20 августа группой сотрудников журнала (Татьяна Иенсен, Нина Зархи, Лев Карахан, Петр Шепотинник). Номер предваряется обращением редакции: «Сегодня мы сделали свой самый трудный выбор... Мы выбрали между правом выбирать и бесправием слепо подчиняться чужой, не зависящей от нас воле... между властью законной и властью в законе... Мы выбрали сами... впервые поверив, что государство — это МЫ, КАЖДЫЙ ИЗ НАС!» Утром 21 августа 400 экземпляров спецвыпуска распространяются по Москве...»

Все эти высокопарные заявления киношных либералов были типичной демагогией, призванной поднять как можно больше простых людей на защиту именно либеральной интеллигенции, поскольку для простого народа ГКЧП никакой угрозы не представлял. Он был страшен именно либеральной элите, большинство которой за годы перестройки успело присосаться к кооперативной и государственной «кормуш-

кам», пило и жрало из них, а теперь испугалось все это разом потерять. Дабы этого не случилось, и был избран самый верный способ: апелляция к народу. Киношные либералы знали, что этот ход беспроигрышный, поскольку в сознании миллионов людей большинство из них являлись кумирами и пользовались у населения непререкаемым авторитетом.

Трюк либералов полностью удался. Слава кумиров затмила людям глаза, и они послушно, как козел на поводке, отправились туда, куда их повели пастухи — сладкоречивые либералы. И невдомек было простым россиянам, что при раздербанивании страны, которое было уже не за горами, им будет уготована одна роль — пушечного мяса. Впрочем, иного и быть не могло, поскольку в планы либералов и их заокеанских поводырей с самого начала не входило предоставление титульной нации — русским — какой-либо иной роли. Ведь к несметным богатствам России должны были быть допущены от силы 5—10% населения, а остальные должны были довольствоваться малым — объедками с барского стола. Ведь русских в одной только России было почти 140 миллионов человек, что автоматически означало: при справедливом распределении богатств зачинщикам перестройки достанется слишком мало, чтобы чувствовать себя настоящими победителями. А им уже мечталось жить в роскошных замках, покупать яхты и самолеты, ездить на отдых в Куршавель и другие заповедные и вожделенные уголки мира. И осуществить эти мечты можно было только при одном варианте: варварском ограблении большинства населения страны. Что, в сущности, и произошло в ельцинской России благодаря «победе демократии» в августе 1991 года.

Чтобы понять, каким образом «инженеры человеческих душ» воздействовали на сознание простых людей в те августовские дни, приведу полный текст того пресловутого Обращения:

«Друзья! Мы обращаемся к вам — к интеллигенции страны, к учителям и инженерам, ученым и студентам, врачам и офицерам, писателям и актерам. Все мы понимаем, что случилось. Все чувствуем — судьба народа на волоске. Пойдем же и скажем людям: Не верь! Не бойся! Не проси! Не верь ни единому слову. Опять самозванцы обещают по-

рядок на улице, квартиру каждому и дешевую колбасу — и опять мы получим танки на улицах и дармоедов на шею (себя лично авторы Обращения почему-то дармоедами не считали, хотя именно их стараниями некогда великий советский кинематограф за считанные годы превратился в помойку. — Ф.Р.). Не бойся противостоять. В первый раз в истории у нас есть нами избранная власть, и отнять ее у нас никому не под силу. Не проси. Подачка самозванных правителей отойдется тебе слезами позора. Если смолчим сегодня — что скажем своим детям завтра?» (Ну кем стали дети большинства подписантов этого обращения, мы теперь знаем: воочию видим их в «ящике» чуть ли не каждый день. А вот судьбы других детей — врачей, офицеров, учителей, инженеров и т.д. — в скором времени сложатся весьма печально: многие из них сгинут в топке ельцинских реформ. — Ф.Р.)

Под этим обращением поставили свои подписи более восьмидесяти человек. Среди них были: Э. Климов, А. Смирнов, М. Глузский, И. Чурикова, Г. Панфилов, В. Гафт, С. Говорухин, О. Янковский, А. Абдулов, М. Хуциев, Л. Филатов, Т. Самойлова, В. Ивашов, К. Щербаков, М. Зверева, А. Захарова, А. Плахов, Т. Шахвердиев, П. Лунгин, Л. Максакова, Е. Лазарев, Ф. Хитрук, Н. Рязанцева, К. Разлогов, С. Тримбач, Д. Дондурей, А. Михалков-Кончаловский, Н. Михалков, А. Симонов, К. Лопушанский, А. Демидова, А. Зархи, А. Гребнев, Е. Жариков, В. Валуцкий, Б. Головня, Р. Балаян, Ю. Будрайтис, В. Бортко, Э. Назаров, В. Васильева, И. Рубанова, Б. Савченко, М. Захаров, Л. Гурченко, Э. Рязанов, Л. Ярмольник, Т. Макарова, И. Гостев, В. Трегубович, И. Гелейн, Е. Цимбал, А. Прошкин, И. Масленников, Г. Горин, А. Герман, С. Кармалита, Е. Леонов, Э. Шенгелая, О. Табаков, И. Кваша, Н. Фатеева, П. Финн, А. Учитель, Ю. Богомолов, Б. Берман, В. Наумов, М. Юзовский, Л. Пожитков, З. Гердт, А. Разумовский, П. Тодоровский, Ю. Клепиков, В. Мережко и др.

Между тем все ужасы, которыми в те августовские дни 91-го пугали народ либералы, не имели под собой никаких оснований. Останься ГКЧП у власти подольше, и никакого развала СССР, возможно, не случилось бы и, значит, миллионам простых советских людей не стало бы жить хуже, если не наоборот. Не было бы криминальной приватизации,

олигархов во власти, липовых финансовых «пирамид», дефолтов, двух чеченских войн и т.д. и т.п. И кинематограф постепенно бы выкарабкался, ведомый уже не либералами, а государственниками. Как пишет А. Лукьянов:

«Прочитав 35 тысяч страниц уголовного дела об августовских событиях, я еще с большей убежденностью могу подтвердить, что это был не «государственный переворот», не «заговор», а отчаянная попытка спасти закрепленный Конституцией СССР общественный строй. Это не уместяющийся в рамках закона ответ на другой исподволь готовившийся действительный и грозный переворот, состоящий в переводе страны в капиталистическое русло и разрушении Советской Федерации, многие десятилетия объединявшей народы Советского Союза. Хочу подчеркнуть особо. Не свертывание реформ, не возвращение к тоталитаризму, не огосударствление всего и вся. Нет, речи об этом не шло, хотя именно так пытаются изобразить «зловещие планы путчистов» телерадио и газетные оракулы. Спасти социалистическую ориентацию развития общества, сохранить Союз, не допустить скатывания страны в пучину еще более глубокого кризиса — вот что вытекает из документов ГКЧП, когда их читаешь спокойно и непредвзято».

В заключение этой темы отмечу, что российская «братва» (то есть участники организованных преступных группировок) практически поддержала «демократов», поскольку прекрасно понимала, что при победе ГКЧП ей придется несладко. Поэтому многие лидеры московских преступных группировок все три дня «путча» помогали защитникам Белого дома деньгами, продовольствием и даже оружием, а также отрядили им в помощь своих бойцов, чтобы те, как могли, «защищали демократию».

В этой «спайке» «братвы» и «демократов» не было ничего удивительного, поскольку корни ее уходили в конец 80-х, когда горбачевская перестройка, по сути, превратилась в криминальную революцию. Как мы помним, после «Закона о кооперации» «братва» взялась активно «окучивать» и кинематограф, посредством его «отмывая» свои кровавые «бабки». Многие «воры в законе» и криминальные авторитеты

стали желанными гостями на киношных тусовках, а некоторые из них даже пользовались киношным прикрытием для своих поездок на Запад (под видом членов различных кинематографических делегаций, а некоторые и вовсе как сотрудники новых кинообъединений).

После падения ГКЧП российский криминалитет сможет со спокойным сердцем продолжать свою деятельность и дальше. Как мы знаем, после развала СССР кривая преступности в России стремительно поползет вверх и уже через пару лет «позволит» стране выйти в мировые лидеры по преступности.

В ПОЛУШАГЕ ОТ ГИБЕЛИ

После поражения ГКЧП Советский Союз был фактически обречен на распад. Либералы добились того, чего хотели, и в их теневых штабах уже вовсю закипела работа по составлению планов по скорой и бесповоротной капиталистической реставрации. Киношные либералы тоже пребывали в эйфории, хотя любой мало-мальски сведущий в делах кино человек мог определить, что это радость идиотов, поскольку под обломками СССР непременно должен был оказаться и его многонациональный кинематограф.

Однако до ликвидации СССР остается еще несколько месяцев, и кинематографисты, еще именующие себя советскими, продолжают работать не покладая рук. Кто-то из них вовсю клепают очередную «чернуху», а кто-то корпит над серьезными «нетленками». Увы, но первых значительно больше, о чем наглядно свидетельствуют итоги одного из последних крупных кинематографических мероприятий времен СССР. Речь идет о кинофестивале «Панорама постперестроечного кино», который прошел в оплоте киношных либералов — столичном кинотеатре «Москва» — в октябре 1991 года (то есть за два месяца до распада страны).

На фестивале были представлены несколько десятков фильмов, снятых в разных жанрах — от боевиков («Фанат», «Штемп», «По прозвищу «Зверь», «Курьер на Восток» и др.) и комедий («Аферисты» и др.) до фильмов-ужасов («Семья вурдалаков» и др.). Отметим, что к тому времени в советских кинотеатрах уже вовсю крутились закупленные АСКИНом американские фильмы, и либеральная пресса дружно негодовала: дескать, американское кино вытеснило из советских кинотеатров отечественные фильмы. Однако, как показал фестиваль в «Москве», — и правильно сделало, что вытеснило, поскольку большинство советских фильмов ничему хорошему зрителя не учили, а даже наобо-

рот. Оценивая ленты, которые были показаны на том кинофестивале, киновед И. Васильева вынуждена будет констатировать следующее:

«При ближайшем рассмотрении обнаруживается, однако, что жанр в постперестроечном кино хоть и в чести, да не в добром здравии. Если в прежние времена его ломали и корежили под нужды идеологии, то исчезновение этой идеологии, как ни парадоксально, приводит к еще более чудовищным и нелепым жанровым мутациям. Большинство фильмов выглядит причудливым нагромождением «обломков» жанровых схем вперемешку с публицистическими возваниями на злобу дня. Критика печально констатирует: «нет, подступаться с эстетическими критериями к этому кино просто бессмысленно». Редкий фильм «доплывает» до середины сеанса, не потеряв доброй половины зрителей...»

Короче, львиную долю продукции советского перестроечного кинематографа на его закате составляли фильмы класса «Б», коих и в доперестроечные годы было большинство. Однако те фильмы хотя бы стремились поднять духовную планку зрителя, говоря ему в основном о высоких истинах. Перестроечное кино эту планку намеренно опустило до уровня «плинтуса», предпочтя в основном говорить об истинах низменных. Хотя великий Александр Сергеевич Пушкин когда-то писал, что «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». «Правдивое» перестроечное кино (по Э. Климову) никакой подлинной правды людям не несло, являясь сосредоточием полуправды-полуистины, а чаще всего откровенной лжи и антипатриотизма.

Конечно, были тогда и исключения, как же без них. Как пишет все та же И. Васильева: «Бурный и мутный поток постперестроечного кино выносит на поверхность «отдельно взятые» произведения, безусловно, принадлежащие не только к постперестроечному, но и к кино как таковому...» Однако этих исключений было настолько мало, что они выглядели одиночными островками в океане всеобщей пошлости и нигилизма.

А что же, спросите вы, мэтры? Какую лепту они внесли в перестроечный кинематограф? Здесь ситуация тоже удручающая, но опять же с приятными исключениями. Напри-

мер, молодой мэтр Никита Михалков достоин только положительных оценок, поскольку сумел не растратить свой талант на мелочи в это поистине ублюдочное время. Он снял прекрасную ленту о любви «Урга — территория любви», которая собрала кучу призов не только у себя на родине, но и за рубежом: в частности, была удостоена Гран-при на кинофестивале в Венеции в сентябре 1991 года.

Сергей Бондарчук имел все шансы войти в историю как создатель новой грандиозной киноверсии романа М. Шолохова «Тихий Дон», однако ему этого сделать на родине не дали. Хотя поначалу все вроде бы складывалось благоприятно. На дворе стоял 1988 год, когда позиции Бондарчука в киношном мире хотя и были серьезно поколеблены, однако не настолько, чтобы опускать руки. Режиссер тогда мечтал осуществить свою давнюю мечту — экранизировать «Тараса Бульбу» Н. Гоголя, но само время вмешалось в эти планы.

В советских либеральных СМИ началась новая атака на Шолохова, которая затмила собой все предыдущие, вместе взятые. Той злобе и ненависти, которую источали новоявленные «шолоховедаы», могли позавидовать западные борзописцы, которые в предыдущие десятилетия написали не одну разоблачительную книгу о мнимом плагиаторстве Шолохова. В советских изданиях появились десятки статей против писателя, в которых нападкам подверглось уже не только его творчество, но и многие факты личной жизни. В этот процесс включилось даже телевидение: на этом поприще особую «славу» снискала ленинградская передача «Пятое колесо», которая целый выпуск посвятила разоблачению Шолохова-«плагиатора».

Среди других «исследователей» можно выделить бывшего советского гражданина, а ныне гражданина Израиля Зеева Бар-Селлу, который в 1988 году выпустил на своей новой родине книгу «Тихий Дон» против Шолохова. Текстология преступления». Два года спустя фрагменты этой книги с радостью стали публиковать отдельные советские либеральные издания, причем с предисловием, где высокую оценку этому опусу давал давний разоблачитель Шолохова А. Солженицын. В этой книге вновь утверждалось, что великий советский классик — плагиатор (чуть позже Бар-Селла выпус-

тит еще одну книгу, где будет утверждать, что Шолохов и вовсе писателем никогда не был, а все произведения, выпущенные под его именем, родились... в ОГПУ-НКВД).

Все эти нападки на великого писателя в перестроечные годы были не случайны. Во-первых, самого Шолохова уже не было в живых (как мы помним, он ушел из жизни в феврале 1984 года), во-вторых, в те годы великая держава опять стояла на распутье и в планы западных стратегов «холодной войны» и их идейных помощников в самом Советском Союзе входила компрометация знаковых фигур советской истории, которые долгие годы были олицетворением русского патриотизма. В литературе это были Александр Пушкин, Михаил Лермонтов, Михаил Шолохов, в кинематографе — Сергей Бондарчук, Евгений Матвеев, Юрий Озеров. Верно раскрывая подоплеку тогдашних нападков на М. Шолохова, критик П. Басинский писал:

«Шолохов, а не просто таинственный автор «Тихого Дона», — это высшее оправдание советской литературы в ее патриотическом ключе. Если автором был М.А. Шолохов, то советская литература оправдана навеки как эпохальная культура, способная порождать гениальные мировые произведения... Здесь рядом с автором «Тихого Дона» некого поставить... Вот отчего вокруг имени Шолохова идет такая драка, и драка серьезная. Это — вопрос мирового культурного развития».

Как честный патриот своей страны, как друг и духовный наследник великого писателя, Бондарчук не мог остаться равнодушным к той вакханалии, которая происходила вокруг имени и творчества Шолохова в перестроечные годы. Режиссер решил вернуться к идее телесериала по «Тихому Дону».

Как уже говорилось, поначалу надежды снять эту картину с помощью родных ЦТ, Госкино и Союза кинематографистов у Бондарчука имелись, поскольку либералы еще не успели прибрать всю власть в стране к своим рукам. Поэтому «Мосфильм» даже отправил в Вешенскую своего представителя, чтобы тот согласовал с местными властями условия предстоящих съемок. Но к 1989 году все планы Бондарчука на поддержку родного государства разлетелись в прах — в помощи ему было отказано (отметим, что Глебу Панфилову

на съемки фильма «Мать» из 4 серий деньги нашлись — ему выделили 4 миллиона 460 тысяч рублей. Видимо, потому, что эта экранизация великого горьковского произведения обещала стать не канонической, а либерал-перестроечной).

Когда Бондарчук понял, что на родине фильм ему не снять, он решил искать помощи у западных партнеров, с которыми у него были давние связи — еще с конца 60-х, когда он снимал в Италии «Ватерлоо». Именно в этой стране мэтр в очередной раз решил искать поддержки своим замыслам. При этом он прекрасно отдавал себе отчет, что если его идея «выгорит», то ему придется пойти на определенные уступки зарубежным партнерам. Но он готов был на это пойти, поскольку цель у него была благая: во-первых, он хотел защитить честное имя Шолохова (а зарубежная постановка могла помочь это осуществить не только в СССР, но и на Западе, где фильм должен был прокатываться), во-вторых, посредством великого романа режиссер хотел остановить своих соотечественников от братоубийственной войны, которая, как считал Бондарчук, уже маячила на пороге как результат горбачевской перестройки. На примере полной драматизма судьбы Григория Мелехова режиссер собирался воззвать к умам и сердцам русских людей, которые вновь, как и 70 лет назад, начали делить друг друга на «белых» и «красных».

Эпопея с фильмом закрутилась в январе 1990 года, когда в Риме Бондарчук подписал договор с компанией «Интернационал синема компани» («И-чи-чи»). Одно из условий этого договора было то, что главные роли в картине — Пантелея и Григория Мелехова, а также Аксинью — должны были играть западные звезды. Бондарчук понимал, чем это чревато для его картины. Он еще в период съемок «Ватерлоо» воочию убедился, что это такое — западная актерская школа: ему, к примеру, пришлось изрядно намучиться с канадским актером Кристофером Пламмером, который играл герцога Веллингтона. Да и с Родом Стайгером, игравшим Наполеона, Бондарчук тоже не сразу нашел общий язык. Но в «Тихом Доне» ситуация складывалась еще сложнее: там иностранцам нужно было играть донских казаков, о которых они либо имели смутное представление, либо вообще ничего не знали.

И Бондарчук это понимал. Но пошел на это, поскольку мечтал всеми правдами и неправдами снять «Тихий Дон».

Съемки фильма начались в неудачное время — в августе 1991 года, когда в Москве грянул «путч». Проект, едва начавшись, оказался на грани закрытия, поскольку вся иностранная часть группы перепуталась и готова была уехать из страны. В итоге место съемок покинули только американцы, а итальянцев Бондарчуку удалось уговорить остаться. Но в декабре грянул уже развал Союза. Вот здесь уже сам Бондарчук по-настоящему испугался за судьбу картины. Однако с грехом пополам мэтру удалось-таки завершить работу над фильмом. Но счастья ему это, как мы теперь знаем, не принесло. Правообладатели картины с итальянской стороны затеяли целую интригу вокруг него, в результате чего фильм был арестован, и Бондарчук так и не дождался его премьеры (он скончался в октябре 94-го). По российскому ТВ фильм был показан в 2006 году, правда, в несколько сокращенном варианте.

Между тем другой коллега С. Бондарчука и его соратник по державному лагерю Юрий Озеров в 1990 году выпустил фильм-диологию «Сталинград». Либеральная общественность откликнулась на эту постановку... гробовым молчанием, дабы не пиарить лишний раз ни Юрия Озерова, ни сам подвиг советского народа в годы войны. К тому времени перестройка уже приобрела откровенно антисоветский характер и либеральные СМИ занимались исключительно одним: всячески разоблачали сталинскую политику, начиная от пакта Молотова — Риббентропа и заканчивая «катыньским делом». Тут еще как нельзя кстати подоспел вывод советских войск из Афганистана, и это событие тоже было использовано либералами для уничижительных оценок державников: дескать, вот как ваша хваленая Советская армия может драпать от горстки моджахедов.

Осталась практически не замеченной киношной общественностью и новая лента другого державника — Евгения Матвеева. Речь идет о фильме «Чаша терпения» (1990), где речь шла о разоблачении советских удельных «князьков», которые под знаменами перестройки с утроенной энергией

разворачивали вверенные им хозяйства. Как заявил в одном из тогдашних интервью сам режиссер:

«Этой темой сейчас много занимаются. А для меня она и нова, и нет. Она всегда беспокоила, будоражила меня. Есть такое общеупотребительное уже словосочетание «борьба за экологию». То есть общечеловеческая тема. Раньше напрямую я ее не касался. Если можно так сказать, несколько высокопарно, я занимался экологией человеческой души. Но и материал сценария — борьба за сохранение природы (действие фильма происходило в заповеднике, где герой Матвеева работал егерем. — Ф.Р.) — это, естественно, и есть борьба за душу человека. Тот, кто способствует спокойствию и жизни природы, — это человек с красивой и доброй душой... Мне, как всегда, хотелось, чтобы картина была, так сказать, душевная...»

Другой мэтр из державного клана — Станислав Ростоцкий, сняв в 1988 году фильм «Из жизни Федора Кузькина», больше к режиссуре не обращался. Весьма болезненно пережив публичную обструкцию, устроенную ему либеральными перестроечными СМИ после выхода его «Кузькина», Ростоцкий вообще покинул Москву и жил у себя на даче под Выборгом. И оттуда с болью в душе наблюдал за тем, как великий советский кинематограф погибает под руководством либерал-перестройщиков.

Мэтр комедийного жанра Леонид Гайдай, потерпев неудачу в 1985 году, сняв самую скучную в своей творческой биографии комедию «Опасно для жизни», в 1989 году вернулся в жанр эксцентрики — снял фильм «Частный детектив, или Операция «Кооперация». Однако, несмотря на то что фильм собрал гораздо большую зрительскую аудиторию, чем предыдущий, в целом эту работу вряд ли можно отнести к удачной. Все в ней было вымучено: и сюжет, обыгрывающий реалии перестроечного времени, и актеры, ряд из которых на пушечный выстрел нельзя было подпускать к комедийному жанру. Впрочем, с актерами, особенно молодыми, в перестроечные годы вообще была «труба» — они явно измельчали в сравнении со своими предшественниками из недавних 70-х, и тем более из других, более старших поколений.

Ну кто такие, к примеру, Наталья Негода («Маленькая Вера») или Анна Самохина («Воры в законе») в сравнении с Любовью Орловой, Аллой Ларионовой или Мариной Нееловой? А ведь и Негода, и Самохина лидировали в списке популярных актрис по опросу журнала «Советский экран» (октябрь 1989-го), занимая в нем первые позиции. Рядом с ними «возвышались» другие кумиры того времени: Дмитрий Харатьян, Сергей Жигунов, Владимир Шевельков, Александра Аасмяэ и даже рок-музыканты Виктор Цой, Константин Кинчев и Сергей Бугаев. Зато в этом списке из 110 популярных актеров и актрис не было таких имен, как Иннокентий Смоктуновский, Евгений Леонов, Армен Джигарханян, Марина Неелова, Олег Ефремов, Олег Табаков и др. Короче, в перестройку весьма актуальны были строчки из классика: «Да, были люди в наше время, не то, что нынешнее племя...»

Однако вернемся к мэтрам советской кинорежиссуры.

Владимир Наумов, который в предперестроечные годы значительно растерял свой авторитет в глазах либерального сообщества, взявшись прославлять КГБ («Тегеран-43») и экранизировать писателя-державника Юрия Бондарева («Берег», «Выбор»), после V съезда внезапно одумался и решил реабилитироваться перед либеральным сообществом. И взялся «окучивать» самую беспроегрешную тему — сталинскую. В итоге за четыре года Наумов снял сразу два фильма на эту тему: «Закон» (1987) и «Десять лет без права переписки» (1990). Первый фильм повествовал о событиях середины 50-х, когда некий следователь прокуратуры разбирался с делами осужденных в 30-е годы людей, второй — рассказывал непосредственно о сталинских временах, а именно — о конце 40-х. Отметим, что в обоих фильмах присутствовал один из главных персонажей-злодеев советского перестроечного кинематографа (после Сталина, естественно) — Лаврентий Берия.

Между тем образ этого крупного политического деятеля в лентах Наумова решался достаточно упрощенно — один в один, как это делалось, к примеру, в главном либеральном рупоре перестройки — журнале «Огонек». То есть пробы ставить на этом Берии было негде. В своих воспоминаниях

В. Наумов хвалится, что фильм свой снимал с привлечением архивных материалов. А допуск к ним ему сделал... главный либеральный идеолог перестройки Александр Яковлев. Учитывая ту роль, которую играл этот человек в той антисталинской кампании, которая была развернута в годы перестройки, думаю, не надо объяснять, что иного подхода к образу А. Берии в фильмах Наумова ожидать и не приходилось.

Либеральная общественность по достоинству оценила новые творения Наумова, враз простив ему его прежние прегрешения. Поэтому в тогдашних СМИ оба фильма режиссера всячески нахваливали. Как говорится, ворон ворону... Даже молодая поросль либеральных киноведов не могла скрыть своих восторгов по поводу новых картин Наумова. Например, Д. Горелов так отозвался о ленте «Десять лет без права переписки»:

«Фильм мне интересен именно тем, что пытается сотворить жанр из материала, для этой цели вроде бы малоподходящего, — слухов, сплетен, анекдотов, страхов, из того, о чем шептались в подворотнях, о чем предпочитали молчать, из разностильного, как после страшного крушения, быта, в котором смешались осколки, обломки самых разных эпох, — из этой, казалось бы, напрочь задавленной режимом жизни, в которой свободной оставалась, быть может, одна только человеческая фантазия...»

Отметим, что этот фильм был совместным проектом СССР и ФРГ. Западные немцы вообще легко откликались на предложения снимать ленты, где разоблачались бы сталинские времена, поскольку это позволяло им в какой-то мере реабилитировать себя перед остальным миром за гитлеризм. Ведь на фоне антисталинских фильмов, которые в большом количестве «клепались» в перестроечном СССР, времена правления Гитлера невольно отступали на второй план. При этом отметим, что в авангарде этого антисталинского киношного потока стояли евреи. Тот же Владимир Наумов или Григорий Чухрай, который в эти же годы снял фильм «Сталин и война». И опять совместный. Догадываетесь, с кем? Правильно, все с теми же немцами.

А вот другой режиссер-еврей — Александр Митта (Рабинович) — свой антисталинский фильм «Затерянный в Сиби-

ри» (1991), в центре сюжета которого была поистине фантастическая история о том, как иностранного археолога советские чекисты ошибочно (!) похищают в Иране и отправляют в лагерь, снял в содружестве с англичанами. Англия, как и ФРГ, тоже в те годы была другом либеральной советской интеллигенции, помогая ей со всем своим усердием разрушать советскую власть. Впрочем, дело, как оказалось, отнюдь не в советской власти. Иначе чем, к примеру, объяснить, что отношения сегодняшней, уже капиталистической России с Англией складываются даже хуже, чем во времена СССР.

Еще один мэтр советского кинематографа из либерального лагеря — Эльдар Рязанов — в преддверии развала великой державы родил на свет знаменательное кино — фильм «Небеса обетованные» (1991). В нем великая некогда держава предстала уже не в образе концлагеря (как в «Вокзале для двоих»), а в образе... мусорной свалки (сравнение СССР со свалкой проходило главным лейтмотивом в подавляющем числе либеральных публикаций времен горбачевской перестройки). Жители свалки живут только одной мечтой: что когда-нибудь к ним прилетит инопланетный корабль и увезет их на Небеса обетованные (по мысли Рязанова, то ли в Израиль, то ли в США, короче — на Запад).

Все персонажи фильма являли собой сколки советского общества времен перестройки. Причем было заметно, кому именно из них симпатизирует Рязанов — своим соплеменникам. А вот русофилы и коммунисты вызывают у него откровенную антипатию (даже несмотря на то что в фильме их отрицательные черты смягчены жанром ленты). Вот как об этом рассказывает сам режиссер:

«Я очень доволен дуэтом Романа Карцева и Вячеслава Невинного. Опустившийся еврейский скрипач-самоучка (раньше он был инженером и работал в «ящике») и матерый уголовник и русофил составили в фильме трогательную и смешную пару. Персонаж Невинного, когда напьется, бушует, выкрикивая антисемитские лозунги, которые он впитывает на черносотенных митингах, а персонаж Карцева сносит все это покорно, философично, с еврейской мудростью, ибо знает, что великан Невинный, протрезвев, всегда защитит маленького, нежного Карцева. Что и случалось в фильме.

Хочу еще вспомнить помешанного на коммунистических газетных штампах машиниста паровоза. Его сыграл превосходный Александр Пашутин. Так натурально, что порой берет оторопь — а артист ли это? Роль Пашутина тем более трудна для исполнения, что в ней нет никаких нормальных человеческих фраз, она состоит только из коммунистических призывов, заголовков передовиц и лозунгов, что висели повсеместно...»

Учитывая все эти нюансы, вполне естественно, что либеральная общественность встретила «Небеса обетованные» не просто хорошо, а суперхорошо. Достаточно сказать, что подобного приема у Рязанова не было почти десять лет — с того самого «Вокзала для двоих». Поэтому не случайно обкатка ленты началась сразу после «путча ГКЧП». Вот как об этом вспоминает сам Э. Рязанов:

«28 августа в зале парламента состоялся просмотр «Небес обетованных» для защитников Белого дома. Этот день стал, может быть, одним из лучших в моей биографии. Зал наэлектризован. Фильм смотрели бурно, возбужденно. Зрительские реакции выражались выкриками, смехом, аплодисментами. А после фильма начался своеобразный импровизированный митинг. Встреча единомышленников. Картину защитники Белого дома восприняли как своего рода предсказание, пророчество. Люди, заслонившие демократию от гибели, высказывали из партера на сцену. Звучали опьяняющие, горячие речи. Там были парни из разных городов России. Меня сделали членом многих отрядов, обороняющих в те героические дни свободу, подарили значки, эмблемы, фотографии. Невероятное чувство братства, единства, победы спланивало нас в этот день... Потом, чего греха таить, выпили и закусили. Двадцать восьмого августа я испытал чувство счастья, несказанную радость творца. Тот просмотр врезался навсегда в мою благодарную память, как одно из самых значительных событий моей жизни...»

Между тем триумф фильма на этом не закончился. Да и не мог закончиться, учитывая, что в том августе победили именно либералы, которые постарались выжать из этой победы максимум возможного.

27 декабря 1991 года в Москве прошла последняя в СССР церемония вручения кинематографических премий «Ника», где либералы уже в открытую праздновали развал Советского Союза (за два дня до этого М. Горбачев сложил с себя полномочия Президента страны, передав бразды правления Президенту России Б. Ельцину; с кремлевских флаштоков были сняты государственные флаги СССР). Устроители церемонии во главе с Юлием Гусманом постебались над почившей в бозе страной вволю: вся «Ника» проходила на фоне задника, изображавшего колоннаду ВДНХ, а завернутые в фольгу девушки изображали фонтан «Дружба народов». В перерыве между награждениями на сцене происходили разного рода танцы и пляски, по сути, на костях социализма. Не случайно один из участников церемонии — польский актер Даниэль Ольбрыхский — обронил со сцены следующий спич: «Рождество каждый поляк проводит дома, с семьей. Я спросил себя: что я здесь делаю? И понял: все в порядке — это моя семья».

Отметим, что Ольбрыхский с начала 80-х был персоной нон-грата в СССР, поскольку активно поддерживал профсоюз «Солидарность» и выступал с антисоветскими интервью везде, где только возможно. В горбачевскую перестройку отношение советских властей к нему изменилось на положительное, а к моменту развала СССР актер и в самом деле чувствовал себя в Москве как дома — в кругу таких же, как и он, антисоветчиков и русофобов.

Между тем именно фильм Эльдара Рязанова «Небеса обетованные» стал фаворитом той «Ники»: он отхватил сразу 8 призов, в том числе как лучший игровой фильм и лучшая режиссура. Этот триумф был весьма знаменателен, поскольку в фильме воплотились мысли и чаяния создателей ленты и большинства собравшихся в зале: все они были уверены, что советская «помойка» закончилась и впереди их ждут «небеса обетованные» — светлые и счастливые времена. Как мы знаем, эти чаяния либерал-интеллигентов полностью оправдались: они и в самом деле стали жить лучше, чем прежде, чего не скажешь об остальном народе, которого попросту оставили в дураках.

О том, какая жизнь ожидает россиян на «небесах обетованных», станет ясно уже через три недели после исчезновения СССР. В январе 1992 года в столичном кинотеатре «Москва» стартует трехнедельная ретроспектива фильмов об... организованной преступности, или коротко — о мафии. В программу этой ретроспективы будут включены как зарубежные фильмы, так и наши, отечественные, коих за предыдущие несколько перестроечных лет появилось невероятное количество. В программе будут заявлены импортные шедевры: три части «Крестного отца», «Клуб «Коттон», «Однажды в Америке», «Отходная молитва», «Честь семьи Прицци», премьеры «Отличный полицейский» и обойма фильмов Дамиано Дамиани об итальянской мафии. Отечественная киномафия будет представлена фильмами «Меченые», «Сэнит зон», «По прозвищу «Зверь», «Фанат» и еще четырем десятками других картин.

Зная о том, что ждет новую Россию уже в ближайшем будущем, можно смело сказать, что этот фестиваль «шагнет в жизнь» — уже не киношное, а настоящее насилие буквально девятым валом накроет страну, сделав из нее одну из самых криминогенных на планете. Если к этому добавить еще «шоковую терапию» по Егору Гайдару, ваучеры по Чубайсу, финансовые пирамиды по Мавроди, две чеченские войны, взрывы домов с мирными жителями в Москве и других городах России, а также массу других «прелестей» капитализма по-русски, то портрет «небес обетованных» окажется поистине впечатляющим.

ЭПИЛОГ

Горбачевскую перестройку можно смело назвать «революцией со знаком минус». Например, если Октябрьская революция 1917 года, с которой часто сравнивали горбачевскую перестройку, привела к рождению нового мощного государства, к расцвету его культуры (взять тот же советский кинематограф), то революция конца 80-х обернулась диаметрально противоположным: гибелью государства и подменной подлинной культуры ее суррогатом. И это при том, что на протяжении всей перестройки либеральные СМИ выбирали в качестве идеологических «маяков» в своей пропаганде таких видных деятелей литературы и искусства, как Всеволод Мейерхольд, Александр Солженицын, Борис Пастернак, Анна Ахматова, Шолом-Алейхем, Василий Гроссман, Михаил Ромм, Дмитрий Шостакович, Исаак Бабель, Михаил Зощенко, Александр Таиров, Владимир Высоцкий, Андрей Тарковский и др. Эти «маяки», по мнению либералов, должны были указать народу путь, который приведет его к светлому будущему. В итоге путь этот привел в тупик: к всеобщему обнищанию, утрате привычных ориентиров, наконец, к вымиранию. Почему так произошло, догадаться нетрудно.

Все вышеперечисленные «маяки» понадобились либералам не для созидания, а для разрушения — недаром же главным пунктом в биографиях всех названных деятелей стал их «клинч» с советской властью. По сути, перестройщики 80-х повторили путь большевиков 17-го, но с одним различием, которое стало определяющим. Несмотря на то что их предшественники, свергнувшие царя, тоже строили свою политику на отрицании прежнего режима (царской России), однако внутренне эти люди были более благородны, бескорыстны, наконец, просто более талантливы. Революционеры конца 80-х представляли совершенно иной тип людей: в подавляющем большинстве это были циничные и озлобленные люди,

которые свои личные, шкурные интересы ставили выше общественных. Ни о каком благородстве и бескорыстии в применении к ним речи уже не могло идти. А поскольку именно эти люди правили перестроечным балом — задавали тон в либеральных СМИ и диктовали моду в литературе и искусстве — большая часть населения оказалась под воздействием их поистине дьявольского обаяния.

Уничтожив страну, либералы обрушили и ее кинематограф. В течение почти десяти лет после развала СССР российское кино представляло собой жалкое зрелище, являясь отрыжкой перестроечного кинематографа. Затем вроде бы началось постепенное наращивание мощностей, но даже сегодня, спустя более двадцати лет после развала СССР, российское кино представляет собой карлика, ежегодно привлекая в кинотеатры порядка 5—6 миллионов зрителей (при населении России в 149 миллионов). Однако на фоне того развала, который присутствует в кинематографиях бывших союзных республик, даже эти успехи кажутся гигантскими. Хотя гигантизм этот, конечно же, липовый и даже в подметки не годится тому, что был присущ советскому кинематографу. Действительно великому и неповторимому.

БЛОКБАСТЕР ПО-СОВЕТСКИ

Фавориты советского кинопроката 1985—1989

1985

1. **«Самая обаятельная и привлекательная»** (лирическая комедия; «Мосфильм»; реж. Геральд Бажанов; в ролях: Ирина Муравьева, Александр Абдулов, Татьяна Васильева, Леонид Куравлев, Михаил Кокшенов, Людмила Иванова, Лариса Удовиченко, Владимир Носик, Александр Ширвиндт, Лев Перфилов, Любовь Соколова и др.) — 44 миллиона 900 тысяч человек;

2. **«Груз без маркировки»** (приключенческий фильм; Киностудия имени А. Довженко; реж. Владимир Попков; в ролях: Алексей Горбунов, Тынэ Карк, Юрий Григорьев, Арнис Лицитис, Гедиминас Гирдавидис, Гиви Тохадзе, Лина Шевченко, Сергей Пономаренко и др.) — 35 миллионов 900 тысяч;

3. **«Зимняя вишня»** (мелодрама; «Ленфильм»; реж. Игорь Масленников; в ролях: Елена Сафонова, Виталий Соломин, Нина Русланова, Лариса Удовиченко, Александр Леньков, Ивар Калныньш, Сергей Паршин, Алла Осипенко и др.) — 32 миллиона 100 тысяч;

4. **«Черная стрела»** (историко-приключенческий фильм; «Мосфильм»; реж. Сергей Тарасов; в ролях: Галина Беляева, Игорь Шавлак, Леонид Кулагин, Юрий Смирнов, Альгимантас Масюлис, Борис Химичев, Александр Филиппенко, Сергей Тарасов, Яна Друзь, Борис Хмельницкий, Владимир Разумовский, Николай Дупак, Андрей Юренив, Владимир Литвинов и др.) — 29 миллионов 800 тысяч;

5. **«Не ходите, девки, замуж»** (музыкальная комедия; Киностудия имени М. Горького; реж. Евгений Герасимов; в ролях: Вячеслав Невинный, Светлана Рябова, Татьяна Догилева, Нина Русланова, Виктор Павлов, Евгений Стеблов, Николай Парфенов, Валерий Леонтьев, Татьяна Агафонова, Наталья Вавилова, Светлана Орлова, Юрий Назаров и др.) — 29 миллионов 400 тысяч;

6. «**Пришла и говорю**» (музыкальный фильм; «Мосфильм»; реж. Наум Ардашников; в ролях: Алла Пугачева, Илья Резник, Борис Моисеев и др.) — 25 миллионов 700 тысяч;
7. «**Человек-невидимка**» (приключенческий фильм; «Мосфильм»; реж. Александр Захаров; в ролях: Андрей Харитонов, Ромуальдас Раманаускас, Леонид Куравлев, Наталья Данилова, Олег Голубицкий, Нина Агапова, Виктор Сергачев, Юрий Катин-Ярцев, Александр Пятков, Олег Федоров, Эммануил Геллер, Анатолий Сахновский, Герман Качин и др.) — 20 миллионов 700 тысяч;
8. «**Опасно для жизни**» (комедия; реж. Леонид Гайдай; в ролях: Леонид Куравлев, Лариса Удовиченко, Татьяна Кравченко, Георгий Визин, Томаз Толорая, Нина Гребешкова, Борислав Брондуков, Владимир Носик, Михаил Кокшенов, Сергей Филиппов, Нина Маслова, Муза Крепкогорская, Лев Поляков и др.) — 20 миллионов 500 тысяч;
9. «**Победа**» (политическая драма; «Мосфильм»; реж. Евгений Матвеев; в ролях: Александр Михайлов, Андрей Миронов, Клаус-Питер Тиле, Рамаз Чхиквадзе, Георгий Менглет, Альгимантас Масюлис, Михаил Ульянов, Евгений Матвеев, Виктор Ильичев, Николай Засухин, Виктор Тарасов, Владимир Зельдин, Гирт Яковлев, Олег Голубицкий, Сергей Голованов и др.) — 20 миллионов 300 тысяч;
10. «**И на камнях растут деревья...**» (историко-приключенческий фильм; Киностудия имени М. Горького; реж. Станислав Ростоцкий; в ролях: Александр Тимошкин, Петронелла Баркер, Тур Стокке, Торгейр Фонилид, Йон Андерсен, Лисе Фьелстад, Михаил Глузский, Василий Кравцов и др.) — 19 миллионов 900 тысяч зрителей;
11. «**Оглянись**» (мелодрама; «Мосфильм»; реж. Аида Манасарова; в ролях: Анастасия Вознесенская, Дмитрий Щеглов, Олег Табаков, Андрей Мягков, Леонид Неведомский, Игорь Янковский, Андрей Булатов, Нина Зоткина, Василий Мищенко и др.) — 19 миллионов 800 тысяч зрителей;
12. «**Агония**» (историческая драма; «Мосфильм»; реж. Элем Климов; в ролях: Алексей Петренко, Анатолий Ромашин, Алиса Фрейндлих, Велта Лине, Александр Романцов, Юрий Катин-Ярцев, Леонид Броневой, Павел Панков, Михаил Данилов, Михаил Светин, Нелли Пшенная, Алексей Ванин, Людмила Полякова и др.) — 18 миллионов 400 тысяч зрителей.

1. «**Двойной капкан**» (детектив; Рижская киностудия; реж. Алоиз Бренч; в ролях: Альгис Матуленис, Лилита Озолина, Юрис Леяскалнс, Янис Зариньш, Элите Сагатаускайте, Гирт Яковлев, Юрис Плявиньш и др.) — 42 миллиона 900 тысяч зрителей;

2. «**Одинокое плавание**» (героико-приключенческий фильм; «Мосфильм»; реж. Михаил Туманишвили; в ролях: Михаил Ножкин, Александр Фатюшин, Сергей Насибов, Нартай Бегалин, Виталий Зикора, Арнис Лицитис, Олег Голубицкий, Валерий Виноградов, Сергей Волкош, Николай Лавров, Вероника Изотова и др.) — 37 миллионов 800 тысяч;

3. «**Рейс 222**» (социально-психологическая политическая драма; «Ленфильм»; реж. Сергей Микаэлян; в ролях: Лариса Полякова, Николай Кочнев, Александр Колесников, Александр Иванов, Николай Алешин, Александр Бабанов и др.) — 35 миллионов 300 тысяч;

4. «**Тайны мадам Вонг**» (приключенческий фильм; «Казахфильм»; реж. Степан Пучинян; в ролях: Ирина Мирошниченко, Сербик Конокбаев, Александр Абдулов, Армен Джигарханян, Дилором Камбарова, Ованес Ванян, Олег Ли, Боря Иванов, Александр Пороховщиков и др.) — 30 миллионов 100 тысяч;

5. «**Иди и смотри**» (героическая киноповесть; «Беларусьфильм», «Мосфильм»; реж. Элем Климов; в ролях: Алексей Кравченко, Ольга Миронова, Любомирас Лауцявичюс, Владас Багдонас, Юрс Лумисте и др.) — 28 миллионов 900 тысяч;

6. «**Змеелов**» (криминальная драма; «Мосфильм»; реж. Вадим Дербенев; в ролях: Александр Михайлов, Наталья Белохвостикова, Леонид Марков, Донатас Банионис, Любовь Полищук, Светлана Крючкова, Леонид Куравлев, Галина Польских, Валентина Титова, Виктор Шульгин, Мария Барабанова, Алексей Кузнецов и др.) — 28 миллионов 600 тысяч;

7. «**Хорошо сидим**» (сатирическая комедия; «Мосфильм»; реж. Мунид Закиров; в ролях: Олег Анофриев, Лариса Удовиченко, Роман Ткачук, Спартак Мишулин, Михаил Кокшенов, Евгений Моргунов, Юрий Медведев, Борислав Брондуков, Леонид Харитонов, Николай Скоробогатов, Виктор Ильичев и др.) — 24 миллиона 400 тысяч;

8. «**Капкан для шакалов**» (детектив; «Таджикфильм»; реж. Мукадас Махмудов; в ролях: Алла Рензьева, Нурулло Абдулла-

ев, Андрей Подошьян, Юнус Юсупов, Вадим Михеенко, Алишер Ходжаев, Константин Бутаев и др.) — 20 миллионов 700 тысяч;

9. «**Русь изначальная**» (исторический фильм; Киностудия имени М. Горького; реж. Геннадий Васильев; в ролях: Владимир Антоник, Борис Невзоров, Людмила Чурсина, Иннокентий Смоктуновский, Маргарита Терехова, Игорь Дмитриев, Елена Кондулайнен, Михаил Кокшенов, Владимир Трещалов, Владимир Талашко, Капитолина Ильенко, Евгений Стеблов, Юрий Катин-Ярцев, Михаил Светин и др.) — 19 миллионов 100 тысяч;

10. «**Чужие здесь не ходят**» (детектив; «Ленфильм»; реж. Анатолий Вехотко и Роман Ершов; в ролях: Владимир Басов-младший, Лариса Гузеева, Юрий Беляев, Леонард Варфоломеев, Сергей Козырев, Сергей Бехтерев и др.) — 18 миллионов 100 тысяч.

1987

1. «**Человек с бульвара Капуцинов**» (комедийный вестерн; «Мосфильм»; реж. Алла Сурикова; в ролях: Андрей Миронов, Александра Яковлева, Игорь Кваша, Галина Польских, Николай Караченцов, Михаил Боярский, Олег Табаков, Леонид Ярмольник, Лев Дуров, Спартак Мишулин, Наталья Фатеева, Альберт Филозов, Михаил Светин, Борислав Брондуков, Наталья Крачковская и др.) — 42 миллиона 900 тысяч зрителей;

2. «**Прости**» (мелодрама; «Ленфильм»; реж. Эрнест Ясан; в ролях: Наталья Андрейченко, Игорь Костолевский, Виктор Мережко, Алиса Фрейндлих, Александра Яковлева, Владимир Меньшов, Алексей Жарков, Татьяна Михайлова, Маша Мережко, Ольга Волкова, Александр Кузнецов и др.) — 37 миллионов 600 тысяч;

3. «**Курьер**» (комедия; «Мосфильм»; реж. Карен Шахназаров; в ролях: Федор Дунаевский, Анастасия Немоляева, Инна Чурикова, Олег Басилашвили, Владимир Меньшов, Светлана Крючкова, Александр Панкратов-Черный, Евгения Урусова и др.) — 34 миллиона 400 тысяч;

4. «**Акселератка**» (комедия; «Мосфильм»; реж. Алексей Коренев; в ролях: Ирина Шмелева, Никита Михайловский, Роман Филиппов, Галина Польских, Петр Меркурьев, Игорь Кваша, Александр Потапов, Василий Бочкарев, Андрей Гусев, Сергей Мигицко, Виктор Раков и др.) — 30 миллионов;

5. **«Прощай, шпана замоскворецкая»** (лирическая криминальная драма; «Мосфильм»; реж. Александр Панкратов; в ролях: Сергей Макаров, Лариса Бородина, Николай Добрынин, Михаил Пузырев, Наталья Попова, Тамара Семина, Нина Усатова, Георгий Бурков, Михаил Голубович, Сергей Барабанщиков, Олег Голубицкий, Денис Гузьяков и др.) — 19 миллионов 800 тысяч;

6. **«Выкуп»** (детектив; «Мосфильм»; реж. Александр Гордон; в ролях: Борис Щербаков, Эммануил Виторган, Ирина Метлицкая, Сергей Приселков, Олег Голубицкий, Алексей Иващенко, Георгий Мартиросян, Роза Макагонова, Борис Химичев, Вероника Изотова и др.) — 19 миллионов 300 тысяч;

7. **«Плюмбум, или Опасная игра»** (социальная драма; «Мосфильм»; реж. Вадим Абдрашитов; в ролях: Антон Андронов, Елена Дмитриева, Елена Яковлева, Александр Феклистов, Александр Пашутин, Владимир Стеклов, Алексей Зайцев, Геннадий Фролов, Алексей Жарков, Алексей Гуськов и др.) — 17 миллионов 600 тысяч;

8. **«Взломщик»** (молодежная драма; «Ленфильм»; реж. Валерий Огородников; в ролях: Олег Елыкомов, Константин Кинчев, Юрий Цапник, Светлана Гайтан, Полина Петренко и др.) — 17 миллионов 300 тысяч;

9. **«Крик дельфина»** (политико-приключенческий фильм; «Мосфильм»; реж. Алексей Салтыков; в ролях: Ивар Калныньш, Донатас Банионис, Армен Джигарханян, Юрий Васильев, Паул Буткевич, Ростислав Янковский, Владимир Шубарин, Владимир Епископосян и др.) — 16 миллионов 500 тысяч;

10. **«Новые сказки Шахерезады»** (фильм-сказка; «Таджикфильм», «Ганемфильм»/Сирия; реж. Тахир Сабиров; в ролях: Елена Тонунц, Тахир Сабиров, Улугбек Музаффаров, Геннадий Четвериков, Тамара Яндиева, Бурхон Раджабов, Иван Гаврилюк и др.) — 16 миллионов 200 тысяч;

11. **«Конец операции «Резидент»** (приключенческий фильм; заключительный фильм кинотетралогии, начатой лентами «Ошибка резидента», «Судьба резидента» и «Возвращение резидента»; Киностудия имени М. Горького; реж. Вениамин Дорман; в ролях: Георгий Жженов, Петр Вельяминов, Николай Прокопович, Евгений Герасимов, Леонид Броневой, Ирина Азер, Евгений Киндинов, Александр Граве, Ирина Розанова, Андрей Харитонов, Юлия Жженова, Борис Химичев, Леонид Ярмольник,

Татьяна Окуневская, Нина Меньшикова, Раиса Рязанова, Вацлав Дворжецкий и др.) — 16 миллионов;

12. «Кин-дза-дза» (комедия; «Мосфильм»; реж. Георгий Данелия; в ролях: Станислав Любшин, Леван Габриадзе, Евгений Леонов, Юрий Яковлев, Ольга Машная, Ирина Шмелева, Лев Перфилов, Анатолий Серенко и др.) — 15 миллионов 700 тысяч;

13. «Как стать звездой» (музыкальный фильм; «Ленфильм»; реж. Виталий Аксенов; в ролях: Владимир Татосов, Валерий Леонтьев, Анна Твеленева, Татьяна Гаккель, Раймонд Паулс, Харри Баш, Максим Леонидов, Вячеслав Полунин и др.) — 15 миллионов 700 тысяч;

14. «Охота на дракона» (политико-приключенческий фильм; «Узбекфильм»; реж. Латиф Файзиев; в ролях: Алишер Пирмухамедов, Мирдза Мартинсоне, Баходыр Юлдашев, Альберт Филозов, Борис Зайденберг, Лембит Ульфсак, Мартин Вайнман, Николай Тимофеев и др.) — 15 миллионов 200 тысяч;

15. «Покаяние» (политическая притча; «Грузия-фильм»; реж. Тенгиз Абуладзе; в ролях: Автандил Махарадзе, Зейнаб Боцвадзе, Кетеван Абуладзе, Софико Чиаурели, Эдишер Гиоргобiani, Кахи Кавсадзе, Ия Нинидзе, Ераб Нинидзе, Нино Закариадзе, Верико Анджапаридзе, Реваз Эсадзе, Амиран Амиранашвили и др.) — 13 миллионов 600 тысяч;

16. «Завтра была война» (драма; Киностудия имени М. Горького; реж. Юрий Кара; в ролях: Сергей Никоненко, Нина Русланова, Наталья Негода, Юлия Тархова, Вера Алентова, Владимир Заманский, Ирина Чериченко, Радий Овчинников, Сергей Стояров, Владислав Демченко и др.) — 13 миллионов 500 тысяч.

1988

1. «Маленькая Вера» (социальная драма; Киностудия имени М. Горького; реж. Василий Пичул; в ролях: Наталья Негода, Андрей Соколов, Юрий Назаров, Людмила Зайцева, Александр Алексеев-Негреба, Александра Табакова, Андрей Фомин, Александр Миронов, Александр Ленъков, Вадим Захарченко, Мария Хмелик и др.) — 54 миллиона 900 тысяч зрителей;

2. «Холодное лето 53-го...» (драма; «Мосфильм»; реж. Александр Прошкин; в ролях: Валерий Приемыхов, Анатолий Папанов, Виктор Степанов, Нина Усатова, Юрий Кузнецов, Зоя Буряк, Владимир Кашпур, Владимир Головин, Виктор Косых, А. Колес-

ник, А. Дударенко, А. Завьялов, Сергей Власов, Елизавета Солодова, Борис Плотников и др.) — 41 миллион 800 тысяч;

3. «**Воры в законе**» (криминальный боевик; Киностудия имени М. Горького; реж. Юрий Кара; в ролях: Борис Щербаков, Анна Самохина, Валентин Гафт, Владимир Стеклов, Арнис Лицитис, Амаяк Акопян, Нурбей Камкиа, Зиновий Гердт, Гиви Лежава, Станислав Коренев, Константин Кищук, Сергей Максачев, Сергей Никулин, Сергей Силкин и др.) — 39 миллионов 400 тысяч;

4. «**Меня зовут Арлекино**» (криминальная драма; «Беларусьфильм»; реж. Валерий Рыбарев; в ролях: Олег Фомин, Светлана Копылова, Людмила Гаврилова, Владимир Пожидаев, Станислав Пшевлочкин, Игорь Кечаев, Игорь Сорокин, Виктор Хозяинов, Павел Рыбарев и др.) — 39 миллионов 400 тысяч;

5. «**Десять негрят**» (детектив; Одесская киностудия; реж. Станислав Говорухин; в ролях: Владимир Зельдин, Михаил Глузский, Анатолий Ромашин, Александр Абдулов, Татьяна Друбич, Александр Кайдановский, Людмила Максакова, Алексей Жарков, Алексей Золотницкий, Ирина Терещенко и др.) — 33 миллиона 200 тысяч.

1989

1. «**Интердевочка**» (социальная драма; «Мосфильм», «Фильм-сталлет»/Швеция; реж. Петр Тодоровский; в ролях: Елена Яковлева, Лариса Малеванная, Любовь Полищук, Томас Лаустиола, Анастасия Немоляева, Ирина Розанова, Валерий Хромушкин, Всеволод Шиловский, Ингеборга Дапкунайте, Мартыньш Вилсонс, Зиновий Гердт, Мария Виноградова, Сергей Бехтерев и др.) — 41 миллион 300 тысяч.

Использованная литература

Книги: «Кино: политика и люди. 30-е годы» (Сборник статей), «Страницы истории отечественного кино» (Сборник статей), А. Солженицын «Двести лет вместе», И. Пырьев «О пройденном и пережитом», Д. Фернандес «Эйзенштейн», С. Черток «Зарубежный экран» (Сборник), «На экранах мира» (Сборник), Е. Карцева «Сделано в Голливуде», М. Любомудров «Николай Симонов», Ю. Герасимов, Ж. Скверчинская «Черкасов», М. Чер-

ненко «Красная звезда, желтая звезда», С. Фрейлих «Фильм в мире идей», Ю. Жуков «Иной Сталин», В. Кожин «Правда сталинских репрессий», А. Вдовин «Русские в XX веке», В. Шкловский «Эйзенштейн», Д. Писаревский «Братья Васильевы», С. Вальянский, Д. Калужный «Русские горки. Конец Российского государства», В. Давыдов «Театр моей мечты», Б. Метальников «Я расскажу вам...», Е. Матвеев «Судьба по-русски», Г. Чухрай «Мое кино», В. Наумов, Н. Белохвостикова «В кадре», Э. Тополь «Снимается кино», М. Володина «Исповедь актрисы», «Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня» (Сборник статей), Э. Саммерс «Империя ФБР: мифы, тайны, интриги», П. Леонидов «Владимир Высоцкий и другие», Ю. Емельянов «Сталин перед судом пигмеев», Г. Козинцев «Письма», А. Козлов «Козел на саксе», О. Платонов «Тайное мировое правительство. Война против России», О. Суркова «Тарковский и я. Дневник пионерки», К. Ковалев «Савва Сторожевский. Жизнеописание: факты и мифы, предания и гипотезы», М. Калашников, С. Кугушев «Третий проект. Погружение», В. Белов, А. Заболоцкий «Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром», Б. Криштул «В титрах последний», Ю. Панич «Колесо счастья», В. Головской «Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х», М. Геллер «Российские заметки. 1969—1990», Д. Паркинсон «Кино», А. Высторобец «Сергей Бондарчук. Судьба и фильмы», С. Кара-Мурза и товарищи «В поисках потерянного разума», или Антимиф-2», И. Левшина «Любите ли вы кино?», Ю. Соломин «От Адьютанта до Его Превосходительства», А. Кончаловский «Возвышающий обман», Ю. Нагибин «Дневник», «Новейшая история отечественного кино. 1986—2000. Кино и контекст», Ю. Филонович «По ту сторону», А. Уткин «Мировая холодная война», И. Шафаревич «Трехтысячелетняя загадка», В. Соловьев, Е. Клепикова «Заговорщики в Кремле», В. Рукавишников «Холодная война, холодный мир», С. Семанов «Леонид Брежнев» и «Россия без русских», С. Куняев «Возвращенцы», «Экран» (Альманах), Л. Пустынская «Портрет режиссера», Р. Нахапетов «Влюбленный», А. Смелянский «Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века», В. Мельников «Жизнь, кино», С. Кара-Мурза «Советская цивилизация от великой Победы до наших дней», Ф. Сергеев «Тайные операции нацистской разведки», «Страницы истории отечественного кино» (Сборник), И. Фроянов «Погру-

жение в бездну», «Юрий Озеров в воспоминаниях современников» (Сборник воспоминаний), «Домашняя синематека. Отечественное кино 1918—1996».

Газеты: «Советская Россия», «Правда», «Россия», «Завтра», «Московский комсомолец», «Литературная газета», «Комсомольская правда», «Известия», «Советская культура».

Журналы: «Советский экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки».

Автор выражает признательность всем журналистам, писавшим на тему данной книги и бравшим интервью у ее героев. Среди этих журналистов: А. Орлов, Е. Жирнов, М. Зотова, Ф. Французов, Г. Фролов, В. Назаров, В. Черненко, Ю. Устименко, В. Бушин, А. Мускатблит, В. Босенко, Г. Грибовская, Ю. Гончарова, Н. Карцев, Ю. Гладильщиков, Н. Лагина.

СОДЕРЖАНИЕ

Триумф и трагедия Сергея Герасимова	5
Последние залпы по врагу	23
Вперед, к... развалу	40
От «Лермонтова» до «Кочетова»	86
Антипатриоты рвутся к реваншу	98
И снова крамольный ВГИК	144
Сдаемся!	153
Либералы «фестивалят»	162
Битвы за память	172
Больше света... для будущей тьмы	178
Масоны	212
Атака на символы	219
Климов уходит — поляки приходят	232
Глас вопиющего...	244
Прирученная гласность	251
Если Дюк оказался вдруг...	262
Антисоветчики всех стран, соединяйтесь!	273
Операция «Кооперация»	279
Горячий снег Юрия Бондарева	291
Под собою не чуя страны...	298
Битвы за Сталина-2	307
Мазохисты от кино	318
Либерализм торжествует	325
Азефы перестройки	347
...То ли крысы бегут с корабля	357
Обреченные на путч	379
В полушаге от гибели	391
Эпилог	404
Блокбастер по-советски. <i>Фавориты</i> <i>советского кинопроката 1985—1989</i>	406
Использованная литература	412

Литературно-художественное издание

ИСТОРИЧЕСКИЕ СЕНСАЦИИ

Раззаков Федор Ибатович

**Индустрия предательства,
или Кино, взорвавшее СССР**

Редактор *В. Манягин*

Художник *Б. Протопопов*

Компьютерная верстка *А. Кувшинников*

Корректор *И. Носкова*

ООО «Издательство «Алгоритм»

Оптовая торговля:

ТД «Алгоритм» 617-0825, 617-0952

Сайт: <http://www.algorithm-kniga.ru>

Электронная почта: algorithm-kniga@mail.ru

Интернет-магазин: <http://www.politkniga.ru>

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ
о техническом регулировании можно получить по адресу: <http://eksmo.ru/certification/>

Подписано в печать 25.01.2013. Формат 84x108^{1/32}.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,84.

Тираж 2 000 экз. Заказ 5047.

Отпечатано с электронных носителей издательства.

ОАО «Тверской полиграфический комбинат». 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.

Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34, Телефон/факс: (4822)44-42-15

Home page - www.tverpk.ru Электронная почта (E-mail) - sales@tverpk.ru



ISBN 978-5-4438-0307-4



9 785443 803074 >

нальна

Сотрудница и его научных учреждений много хороших по вопросам экономики, редового опыта в республике. Однако специалисты нувшись в отъезды, в такую, зачастую этих рекомендаций по старинке. жение в отделе штаба отрасли отдачу перед жет быть, с этот вопрос парторганизациях?

В республиках онов, которые ву продукции от средних вы. По инициативе партии республике на комплексном оказанию помощи Коммунисты должны стать водниками эти

Выступая на этом собрании нер управленческие кадры Лил, что некоторые поднявшись вращают свои четы, пригласки. Надо погся в причинах считают что димо, поужтикой и сасмысл обоу

Идет заседание Петятожива: ретарь парт Р. Валлис првить перспекботы на два печивающий ход к самыпросам.

«Каждоеского аппарат видеть своюрешениями зятственныхрил на воу ЦК КПСС. Брежнев Инием одред главные заб

Вот уже прошло время после отчетно-выборного партийного собрания в Министерстве сельского хозяйства Литовской ССР. Была возможность еще раз осмыслить высказанные предложения, советы, критические замечания. Как лучше реализовать эти наказы товарищей? С такой заботой пришли на очередное заседание вновь избранного парткома его члены.

В книге рассказано о неизвестных страницах горбачевской перестройки, которая победила, не в последнюю очередь, с помощью кинематографических чернухи и порнухи, заполнивших экраны страны и умы зрителей по заказу перестройщиков из ЦК КПСС.

Не случайно разрушители великой державы первым делом взялись за «важнейшее из всех искусств» — советское кино. Придя к власти на V съезде Союза кинематографистов СССР в мае 1986 года, либералы заполучили индустрию кино в свое безраздельное пользование, после чего переориентировали ее так, что она стала одним из мощнейших орудий в их разрушительных планах.

Читатель узнает, как это было: в этой книге все названы поименно.



скания, а накануне собрания был замечен в командировке нетрезвым, коммунисты главного управления совхозами пришли к выводу, что их товарищ «в принципе... соблюдает Устав партии».

Как повышать у каждого коммуниста чувство ответственности? Теперь, на заседании парткома, его члены сообщества думают об этом. Деловитость и оперативность, творческий подход к делу — важнейшие качества современного организатора. Какие средства помогут развивать их у сотрудников аппарата управления? Товарищи единодушны: важно не оставлять без стро-

проблемы специализации, концентрации в кооперации обсуждались на двух собраниях коммунистов, но довольно поверхностно. И, что особенно удивляет, — ход выполнения директив партии по магистральному направлению сельскохозяйственной политики был снят парткомом с контроля. Явно преждевременно!

Теперь, после собрания, члены парткома ведут обстоя-

ска... овод... кения... нсив... отно... Литва... из ве... а ве... про... все... от... время... уверен... ности... его... ффек... качече... сов... остаст... реше... 3 г.)... м хо... влены... детки... зерно... как... водить... нияны... блике... пермы... жную... тысяч... Чтобы... ально... сле... ствен... сфе... праву... Ве... ому... кон... ата по... вартия... дом и... овели... итель... полве... дейста... а за... ре... ооеле... рдства... ой пер... смат... не ре... орму... управ... тель... ра... В. Ла... тиса... денни... сста... ов, об... ов, п...