



*Фильм «Голова классика» (2005). В перерыве между съемками.
Актеры Анжелика Неволина, Владимир Каптур и режиссер Валерий Лонской*

В Чеховском культурном центре библиотеки им. А. П. Чехова состоялась встреча с народным артистом Российской Федерации Валерием Яковлевичем Лонским — режиссером, сценаристом, писателем. Серьезная беседа вышла за рамки обычной клубной встречи и «переросла» в большое интервью, которое мы предлагаем читателям «Этажей». Разговор коснулся проблем современного кинематографа, цензуры, связи литературы и кино. Валерий Яковлевич — мастер, чьё творчество началось в «золотой век» советского кино, в эпоху Андрея Тарковского, Василия Шукшина, Григория Чухрая, Марлена Хуциева. Среди его работ такие популярные фильмы как «Небо со мной», «Приезжая», «Белый ворон», «Летар-

зия», «Вынос тела», «Барханов и его телохранитель», «Голова классика». Как и его коллегам, Валерию Яковлевичу пришлось пройти через многие тернии, чтобы защитить свое право снимать и писать так, как требует художественная воля, вкус и совесть. Сегодня Валерий Лонской в основном занимается литературным творчеством. В издательстве «Бослен» вышло несколько его книг прозы и поэзии. Почти все литературные произведения Валерия Лонского посвящены проблеме нравственного выбора личности в сложной исторической обстановке.

Валерий Яковлевич, расскажите, пожалуйста, о своём литературном пути. С чего началось ваше писательство?

Во ВГИКе я учился в мастерской кинорежиссера Ефима Львовича Дзигана. Каждый его студент самостоятельно сочинял для своих сценических этюдов литературную основу. Так постепенно я «вошел во вкус». И сценарии для своих студенческих фильмов, снимавшихся на учебной студии, я тоже писал сам. Но «Мосфильм», куда я попал после окончания института и успешной защиты дипломного фильма, существовал по другим законам. Тогда кинематографическое начальство очень не любило, когда режиссеры писали для себя сценарии сами. Поэтому начинающие режиссеры в обязательном порядке должны были брать для работы сценарии, написанные профессиональными драматургами. Что мы и делали. В общем, такова была практика. Но когда режиссер добивался определенного положения, он мог пробить постановку и по собственному сценарию.

А почему руководство «Мосфильма» и Госкино запрещало режиссерам писать сценарии? Они следовали теории разделения труда?

Руководство считало, что режиссеры берутся за написание сценариев с целью заработать дополнительные деньги. Ведь работа кинодраматурга тогда хорошо оплачивалась. Наверное, у некоторых режиссеров были и такие меркантильные соображения. Но в основном через свой сценарий мы просто хотели выразить себя наиболее полно, рассказать о том, что нам близко и что нас волнует. Ведь сценарий для режиссера — это, как костюм. Какой-то пиджак хорошо сидит, а какой-то не очень. Поэтому чужой сценарий (чаще всего из посредственных, хороших, как правило, мало) нередко приходится перекраивать, подгонять под себя. Так или иначе, режиссер всегда, в той или иной степени, выполняет работу, связанную с драматургией будущего фильма. Киноначальство тех лет недоумевало: «Ну, зачем вам, режиссерам, писать сценарии? У вас другой род деятельности. Есть профессиональные драматурги, пусть они и пишут. Это — их прямая обязанность»; ну и тому подобное. Но когда режиссер создавал себе имя, становился известным художником, то ему, конечно, позволялось нарушать это правило. Свою третью картину «Подранки» Николай Губенко (мы учились с ним параллельно: он у Герасимова, а я у Дзигана) снимал уже по собственному сценарию. Потом наступил период, когда смог снимать по собственным сценариям

Никита Михалков. Хотя он работал в соавторстве с разными людьми. Сначала с Эдуардом Володарским, потом с Александром Адабашьяном. Вот такая была система. И преодолеть скепсис начальства было очень непросто. Но постепенно в процессе работы на киностудии все как-то «устаканивалось».

Наконец, и я решился написать свой первый сценарий — «Белый ворон», надеясь снять по нему фильм. Он понравился директору «Мосфильма» Николаю Трофимовичу Сизову, о котором мосфильмовцы тех лет вспоминают с теплыми чувствами. Несмотря на то, что он пришел в кино из структур МВД, и имел звание генерала, он был достойным руководителем студии. Хотя и придерживался определенных идеологических воззрений. Как я уже сказал, сценарий пришелся ему по душе, но он, тем не менее, заявил: «Сценарий неплохой... Но, зачем ты пишешь сам? Возьми кого-нибудь в соавторы. Ты же знаешь, в Госкино не любят, когда режиссеры приносят свои сценарии». В этот период меня познакомили с писателем и кинодраматургом Владимиром Железниковым, автором сценария очень известного впоследствии фильма «Чучело», поставленного Роланом Быковым. Я предложил ему стать соавтором. Он согласился. Прочитав мой сценарий, Железников сказал: «Да тут практически всё, что надо, есть!» Я ему честно признался, что мне необходима фамилия профессионального драматурга в титрах. Он согласился и просто внёс небольшие изменения в сценарий. Эти добавления были по делу. Благодаря этой работе, мы с Владимиром подружились и впоследствии вместе написали еще четыре сценария.

Между съемками фильмов у режиссеров возникают паузы в два-три года. Иногда даже больше. И вот, чтобы заполнить эти люфты во времени, я попробовал писать прозу. Начал я с того, что переделал тот же сценарий «Белый ворон». Написал на его основе большую повесть под названием «Головокружение в конце лета». Но первую книжку мне удалось опубликовать только в начале 90-х годов. Это была повесть «Падение в колодец», рассказывающая об убийстве актрисы Зинаиды Райх, жены выдающегося мастера советского театра Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Когда я читал вашу книгу «Райские сады кинематографа», у меня сложилось впечатление, что вам приходилось постоянно биться «лбом» в железобетонную бюрократическую стену, чтобы пробить сценарий или готовый фильм. Какая эпоха, по-вашему, все-таки, лучше для художника: советская — с её запретами, эпоха 90-х — с тотальным разрешением всего или сегодняшняя эпоха стабильности и упадка интереса к культуре как таковой?

Во-первых, не один я испытывал трудности при утверждении сценариев на современную тему и при сдаче готовых фильмов. Это была общая беда. Редко кто безболезненно проходил эти этапы. Доставалось даже большим мастерам, корифеям нашего кино. Работали на «Мосфильме» и откровенные конъюнктурщики, снимавшие по большей части заказные фильмы на злобу дня, посвященные про-

изводственной тематике или проблемам сельского хозяйства. Эти жили припеваючи. Случалось, что и честные талантливые режиссеры вынуждены были браться за съемку конъюнктурных фильмов, когда им в течение долгого времени не давали снимать то, что они хотят. Мою дебютную картину о судьбе военного летчика «Небо со мной» сильно изрезали, посчитав антисоветской. Это — мой самый многострадальный фильм. После него меня долго держали на коротком поводке, и всякий сценарий, который бы я не приносил на студию, мне заворачивали — не давали снимать. Хотя следует сказать, никаких антисоветских порывов в «Небе со мной» не было. В центре фильма была судьба военного летчика, вернувшегося из плена и просидевшего еще десять лет в наших лагерях на Колыме. Причина была в этом. Во времена правления Брежнева, откровенного сталиниста, говорить в кино о репрессиях сталинского времени было уже запрещено.

На «Мосфильме» в Первом объединении, в период руководства им прославленным комедиографом Григорием Васильевичем Александровым, я проработал два года. Потом его сменил яркий художник и яркий человек Сергей Федорович Бондарчук, под началом которого я трудился около тридцати лет. О Бондарчуке могу говорить только в превосходных степенях. Сергей Федорович очень не любил конъюнктурные фильмы, так называемые, фильмы на злобу дня и на потребу начальству. И всячески старался, чтобы в объединении, которым он руководил, такие фильмы не снимались. Не всегда, правда, это ему удавалось. Приходилось делать и конъюнктуру. Его самого в 1973 году долго прессовали на самых разных высоких уровнях, чтобы он взялся за экранизацию книги министра обороны маршала А. А. Гречко «Битва за Кавказ», где одним из главных героев был Леонид Брежнев, в те годы Генеральный секретарь ЦК КПСС. Бондарчук отбивался, как только мог. Не хотел снимать эту картину. Всякими правдами и неправдами, он все же отбил. Потом ему припомнили этот отказ. Когда Бондарчук снимал фильм «Они сражались за Родину», руководство вооруженных сил держало съемочную группу на «голодном пайке», отказываясь предоставлять нужное количество воинских частей для массовых батальных съемок. Бондарчук очень переживал по этому поводу.

Так лучше было тогда или сейчас?

Вы знаете, я застал период «оттепели». Тогда атмосфера была более свободная. По крайней мере, до конца 1962 года, до визита Никиты Хрущева на выставку современной живописи в Манеже, где он обрушился на художников-авангардистов с матерной критикой. После Манежа состоялись четыре «разгромные» встречи деятелей партии и правительства с творческой интеллигенцией, где Хрущев громил современную литературу и кинематограф за стремление делать правдивые произведения, свободные от идеологических шор. (Об этом хорошо написал кинорежиссер Михаил Ильич Ромм в рассказе «Четыре встречи с Хрущевым»,

который желающие могут прочесть в книге рассказов «Режиссерский вагон»). На этом относительно вегетарианский период нашей истории закончился.

Нашему поколению в целом повезло. Мы были детьми во время войны и в первые послевоенные годы. Мы не застали раскулачивание, голодомор, репрессии тридцатых годов, а тяжелое военное время пережили под крылом родителей. Когда умер Сталин, мне было двенадцать лет. Мальчишки в таком возрасте еще не успевают поучаствовать в «опасных» делах, за которые их могут посадить по политической статье. Одним словом, по счастью, мы репрессий избежали. После смерти Сталина жизнь в стране изменилась серьезным образом: XX съезд Компартии, доклад Хрущева, посвященный разоблачению культа личности Сталина, оттепель. Дышать стало легче. В это время на киноэкранах страны появился целый ряд талантливых фильмов, ставших явлениями общественной жизни. И один из самых ярких фильмов — «Летят журавли» режиссера Михаила Калатозова, по сценарию Виктора Розова, снятый выдающимся оператором Сергеем Урусевским. Фильм этот абсолютно новаторский и по содержанию, и по форме. Это был настоящий прорыв в общественном сознании! Молодые люди, мои ровесники, были потрясены этой кинокартиной. Она перевернула наше представление о возможностях искусства, сделанного на пленке, и двинула нас в сторону кинематографа, как будущего профессионального занятия.

Кроме картины Калатозова большое влияние на зрителей оказали такие фильмы, как «Баллада о солдате», «Сорок первый», «Дом, в котором я живу». Чуть позже появились замечательные фильмы «Чистое небо» Григория Чухрая, «Застава Ильича» Марлена Хуциева, и «Председатель» Алексея Салтыкова, ставший конечной точкой «кинооттепели». В брежневское время такие картины уже не могли появиться. Всё пошло на спад.

С приходом Брежнева, человека по натуре, быть может, и не плохого, но откровенного сталиниста, последовал откат в другую сторону. Когда я сдавал картину «Небо со мной», Сизов не стал обвинять меня в политической незрелости. Он вынес более страшный приговор: «Режиссер не справился. Не оправдал наших надежд», — сказал он. Понимаете? Меня обвинили в профнепригодности. Худрука Бондарчука, к сожалению, не было на сдаче фильма. Он находился в загранкомандировке и приехал через три дня. Встретив Бондарчука в коридоре студии, Сизов посетовал ему: «Сергей, обрати внимание: у тебя в объединении делаются антисоветские фильмы!» — «Какие еще антисоветские?!» — изменился в лице Бондарчук. И на другой день устроил просмотр моего фильма в малом просмотровом зале. Он был человек эмоциональный. Во время просмотра я сидел поблизости от него и хорошо видел, что фильм ему нравится, и с каждой минутой всё больше и больше. В финале он даже прослезился. Когда зажегся в зале свет, он сказал: «Они — дураки. Ничего антисоветского в фильме нет». В общем, Бондарчук прикрыл меня своим авторитетом, и я буду благодарен ему до конца своих дней. Он спас меня, защитив от несправедливых нападок и отстояв многие



Фильм «Летаргия» (1983). Рабочий момент. Слева направо: актер Андрей Мягков, режиссер Валерий Лонской и киносценарист Владимир Железников

эпизоды в фильме. Благодаря Бондарчуку, я остался в профессии и состоялся как режиссер. Ужас этого инцидента состоял в том, что Сизов, вместо того чтобы сказать на худсовете: «В стране поменялась политическая концепция, и надо в этой связи что-то менять в фильме», заявил, что я провалил картину. А когда молодому режиссеру говорят, что он профессионально непригоден, что он сделал неталантливый фильм, можно себе представить, что у того происходит в душе.

Но, тем не менее, в советское время отношение к кино в обществе было более серьезным, более ответственным. Недаром чиновники высокого уровня повторяли известные ленинские слова, что «из всех искусств самым важным для нас является кино». В стране тогда был мощный кинематограф! В год выпускалось около 150 игровых фильмов. Из них 10-12 были из разряда выдающихся произведений кино. Очень высоким был в плане качества и уровень средней продукции. При всех проблемах и издержках, я все-таки голосую за атмосферу того времени.

Очень важное обстоятельство: кино тогда принципиально по-иному финансировалось. Не по остаточному принципу. В среднем на картину выделялось 450 000 рублей. И этого хватало с лихвой. Если вы помните, автомобиль «Жигули» стоил пять-шесть тысяч. Можете посчитать, сколько на эту сумму можно было купить таких автомашин. Одним словом, на сумму почти в полмиллиона советских рублей, можно было и картину снять, и провести экспедицию для съемок в любой точке нашей необъятной страны, даже на Дальнем Востоке и



Фильм «Барханов и его телохранитель» (1995). Рабочий момент. Слева направо: актёр Игорь Бочкин, режиссер Валерий Лонской и оператор Юрий Невский

Камчатке. Сегодня это уже невозможно, нет средств... А такие фильмы как кино-эпопея Бондарчука «Война и мир» финансировались еще дополнительно. К тому же для съемок масштабных военных полотен государство бесплатно предоставляло воинские части.

Наш московский фестиваль был в числе лучших кинофестивалей мира. Он относился к фестивалям класса «А», таким как Каннский, Венецианский, Берлинский, Пражский. Кто только не приезжал в те годы на наш фестиваль. Я видел Федерико Феллини, Джульетту Мазину, Стенли Крамера, Рене Клера, Лукино Висконти. У нас были гости отовсюду: и ведущие французские кинематографисты, и американские, и итальянские, и кинематографисты стран народной демократии. Милош Форман, Анджей Вайда, Ежи Кавалерович, Иштван Сабо и многие-многие другие. Симона Синьоре и Ив Монтан! Это были любимцы советского зрителя. Они приезжали к нам не раз. Можно бесконечно называть фамилии выдающихся деятелей кино, побывавших на Московском кинофестивале.

Да, у нас была цензура, болезненно проходила сдача готовых кинокартин. Но в итоге все же удавалось отстаивать талантливые картины. Наши чиновники тоже были взращены в кинематографической среде, например, редакторы Госкино. Они не со стороны приходили, многие из них закончили ВГИК. Они хорошо понимали, что в искусстве хорошо, а что отвратительно. Хотя, порою, они вынуждены были называть белое — черным, а черное — белым. Но они старались ничего понапрасну не разрушать.

Союз Кинематографистов был замечательным местом. Это был клуб, куда стремились кинематографисты всех возрастов. Там кинематографисты могли

открыто говорить о качестве выпускаемых фильмов, о том, что в действительности хорошо, а что плохо.

В советское время главной определяющей фигурой в процессе производства фильма был кинорежиссер. И это было очень важно. Режиссер — это человек со специальным художественным образованием, хорошо знающий литературу и театр. У него есть свое представление о концепции фильма. Его работу могли подрихтовать редакторы. Они много делали для сохранения чистоты языка, выразительности кинодраматургии, выстраивания подтекстов и так далее. Когда институт редакторов отменили, качество литературы и языка в кино стали довольно скверными. Порою, с экрана звучат малограмотные речи.

Раньше общий художественный уровень картины определял режиссер. Сейчас же всем рулит продюсер — человек, часто не имеющий художественного образования и обладающий низким вкусом. Я знаю таких продюсеров, которые за свою жизнь прочли в лучшем случае три книжки: Букварь, «Сказки Пушкина» и «Правила вождения автомобиля». И эти люди определяют смысл, эстетику картины, её художественный уровень! Они меняют по своему желанию неугодных им режиссеров. Что в советское время являлось событием исключительным. При наличии низкого художественного уровня отснятого материала, руководство студии могло подключить еще одного режиссера, но отстранение от работы над фильмом — делалось в исключительных случаях. Сейчас это обычное явление. Наше российское продюсерство — весьма специфическое явление. В Европе продюсеры работают по-другому. Наши продюсеры снимают фильмы не на свои, как это принято повсюду в мире, а на государственные деньги или на деньги телеканалов, если речь идет о телесериалах. И возвращать средства, взятые на кинопостановку, им не надо.

В Европе и в США институт продюсеров существует на других принципах. Был в Италии (а потом в США) великий продюсер Дино Де Лаурентис. В 1953 году он запустил в работу два проекта, один — коммерческий фильм для массового зрителя «Приключения Одиссея», с участием Кирка Дугласа и суперзвезд мирового уровня; и второй — параллельно с «Одиссеем» — малобюджетный фильм «Дорога» молодого режиссера Федерико Феллини, с участием Энтони Куинна и Джульетты Мазини. Лаурентис брал ссуду в банке и отвечал за эти деньги головой. И если бы он «вылетел в трубу», ему пришлось расплачиваться своим имуществом, чтобы вернуть взятые для съемок фильмов средства. Стало быть, одну картину он делал для престижа, а вторую, коммерческую, для того чтобы заработать и окупить эти оба фильма. Так работает кинематограф на Западе. Человек рискует своими деньгами. У нас же продюсеры своими деньгами не рискуют, они паразитируют на деньгах государства и телеканалов. Продюсеры, например, получают деньги в Министерстве культуры и не несут никакой ответственности за эти средства. Главное сдать руководству департамента кинематографии при Министерстве культуры готовую единицу, то есть фильм. В процессе работы

над фильмом наши продюсеры стремятся как можно больше сэкономить, чтобы оставить что-то себе на «пропитание». Других способов, кроме относительно средней зарплаты, заработать во время съемок фильма у продюсеров нет.

Раньше, когда картина выходила на всесоюзный экран, и если ее хорошо смотрел зритель (например, фильм «Москва слезам не верит» собрал около 90 млн. зрителей), то съемочная группа получала хорошую денежную премию. Моя картина «Приезжая» собрала в прокате 27,4 млн. зрителей. Сегодня никто такого количества зрителей не собирает. Прокат разрушен. Вернуть затраченные деньги чаще всего невозможно. И у продюсера задача одна — как можно меньше потратить средств во время съемок и часть сэкономленных денег положить себе в карман на «пропитание». В результате продюсеры приглашают сниматься не очень мастеровитых актеров, из числа тех, что «подешевле», и экономят на всем, на чем экономить нельзя. Кроме того, в российской киноиндустрии существуют (знаю это не понаслышке) серьезные откаты. По крайней мере, когда я работал, это позорное явление имело место. Продюсеры, прежде всего, заботятся о себе, вкладывая в производство не свои, а государственные деньги. Нынче многие механизмы создания и продвижения в прокате фильмов, которые существовали в СССР, не работают.

Короче говоря, сегодня наш кинематограф напоминает тяжелобольного. Поэтому я сторонник системы, которая была в кинематографе в советское время, несмотря на массу негативных явлений, имевших тогда место. Ведь, невзирая на жесткую цензуру, появлялись фильмы Григория Чухрая, Марлена Хуциева, Андрея Тарковского, Василия Шукшина, Киры Муратовой, Тенгиза Абулабзе, Элема Климова, Ларисы Шепитько, Толомуша Океева, Алексея Германа, Александра Сокурова. Хотя эти режиссеры постоянно «шли по лезвию ножа». Талант, хоть и испытывает трудности, но он всегда имеет возможность пробиться.

Ваш прозаический стиль отличается лаконичностью изложения. Я считаю, что это литературное достоинство. Есть ли у вас какие-то ориентиры? На каких авторов вы равняетесь?

В молодые годы я очень любил Хемингуэя, в частности, его роман «Прощай, оружие». Он написан достаточно лаконично, но очень ёмко и глубоко. Еще, конечно, я поклонник Шервуда Андерсона, из которого «выросли», по их собственному утверждению, Хем и Фолкнер. (Роман У. Фолкнера «Шум и ярость», напечатанный в 1973 году в журнале «Иностранная литература», произвел на меня сильнейшее впечатление.) Люблю «Чуму» и «Постороннего» Альбера Камю. Кроме того, я как литератор вышел из кинодраматургии — жанра, требующего определенного лаконизма. Двенадцать лет я вёл режиссерскую мастерскую во ВГИКе. И своим студентам рекомендовал читать Чехова и Бунина, писателей умеющих экономно работать со словом. Как и молодые люди моего поколения, я, конечно, взхлеб читал и Аксёнова, и Гладилина, и Войновича, прозу которых печатал



Фильм «Мужские портреты» (1987). Рабочий момент. Слева направо: актер Александр Михайлов, режиссер Валерий Лонской, актриса Ирина Феофанова

журнал «Юность», выходивший тогда миллионными тиражами. К прозе Солженицына я относился сдержанно, хотя первые его вещи мне нравились: «Случай на станции Кречетовка», «Матренин двор», «Один день Ивана Денисовича». А, вообще, один из моих любимых русских писателей — Владимир Набоков, блистательный мастер слова.

Вы упомянули несколько американских писателей. В те годы, они, наверное, оказывали на советскую молодую интеллигенцию серьезное влияние?

Американцев много печатали в «Иностранной литературе». Они доминировали в нашем сознании, пока не появились такие мастера как Габриэль Гарсиа Маркес. Мне очень жаль, что сегодня фактически нет журнальной литературы, которая оперативно доставляла бы читателю новые хорошие произведения. Сейчас тираж журналов — 1000-2000 экземпляров, а раньше были миллионные тиражи.

В вашем романе «Падение в колодец» присутствует персонаж Михаил Афанасьевич Булгаков. И, вообще, на всех ваших произведениях лежит некая тень Булгакова. Как вы относитесь к этому автору?

С большим почтением. Он великолепный стилист, замечательный выдумщик и очень остроумный человек. Я вам расскажу одну забавную историю из его

биографии. Булгаков, работая во МХАТе, дружил с артистом театра Борисом Николаевичем Ливановым, который был намного его моложе. Оба любили выпить. Ливанов и Булгаков часто встречались во мхатовском буфете. У них была некая игра: если кто-либо из них произносил удачную шутку, то второй должен был заплатить 50 копеек или поставить даровую выпивку. Однажды Булгаков приходит во мхатовский буфет и говорит Ливанову: «Боря, с вас — пятьдесят копеек». «За что?» — спрашивает удивленно Ливанов. «Мне сегодня ночью приснился сон, — сообщил писатель. — Будто бы я умер, а вы приходите в наш мхатовский буфет и говорите по-украински: «Був Гаков и немає Гакова...». С вас полтинник!» В этой фразе остроумно обыгрывается фамилия Булгакова, который родился в Киеве и первую половину жизни жил на Украине. Эту историю я прочел в мемуарах Бориса Ливанова. Булгаков — это серьезная веха в нашей культуре, в литературе. Роман «Мастер и Маргарита» он писал и переписывал, чуть ли не до последних своих дней. И восемьдесят лет эту книгу читают люди разных поколений, а она не теряет своей актуальности.

Когда смотришь ваши фильмы и читаешь книги, посвященные былому времени, складывается такое впечатление, что вы присутствовали в старой Москве. Вы специально изучали исторический материал?

Слава Богу, я видел старую Москву, еще до её глобальных переделок. Я родился до войны и жил на Фрунзенской набережной в конце 40-х годов, когда там еще стояли одноэтажные домики. И жители этих домиков держали скотину. Та Москва сохранилась у меня в памяти и в душе. Когда я работал над повестью «Падение в колодец», посвященную событиям, связанным с убийством актрисы Зинаиды Райх, я много беседовал с замечательным кинооператором Георгием Ивановичем Рербергом, семья которого, и он в том числе, жила в одном подъезде с Мейерхольдом. Рерберг во многом помог мне по части визуальных впечатлений. Он подробно рассказал мне, каков был цвет стен в подъезде, какие перила были на лестнице, как одевались некоторые жильцы дома, где находилась керосиновая лавка, с крыши которой убийцы Райх проникли ночью в квартиру Мейерхольдов. Эта информация мне очень помогла. Одновременно я познакомился с материалами дела Мейерхольда (в Ельцинские времена литераторов еще допускали к материалам репрессированных граждан) и пообщался с человеком, отец которого работал в НКВД. Он не принимал участие в убийстве Зинаиды Райх, но знал кое-какие детали этого преступления. Когда я учился во ВГИКе, нас усиленно заставляли изучать основы марксизма-ленинизма и писать на тему произведений классиков марксизма рефераты. Однажды я написал удачный реферат по этой дисциплине, и меня премировали двухтомным исследованием творчества Мейерхольда, включающим статьи, воспоминания современников, редкие документы. Это была середина 60-х годов. Фигура великого режиссера только-только выходила из многолетнего забвения. В общем, исторический материал набирался по крупицам из всех возможных источников.

Что хорошего и что плохого в нынешнем российском художественном кино?

Что хорошего — не знаю. Большим знатоком современного кино себя не считаю, так как смотрю фильмы дозированно. Но могу сказать, что есть некоторые режиссеры, творчество которых мне интересно. Это Андрей Звягинцев, Юрий Быков, Алексей Герман-младший... Александр Сокуров еще в хорошей форме. Но он выходец из советского времени, у него та еще закалка. Сегодня кино, как я уже сказал, какое-то малопрофессиональное, худосочное, что ли...

Отношение к профессии, по моим наблюдениям, какое-то несерьезное, легковесное. Когда я пришел в кино, профессия режиссера несла в себе миссию. Люди занимались этим делом ответственно. В меру своего таланта. Но они реально выполняли миссию, осознавая, что их картины смотрят миллионы и это требует большой ответственности перед людьми. А сейчас все делается наспех. Денег у кинематографистов на съемки фильмов, как правило, слишком мало или попросту нет. Раньше было Министерство кинематографии, потом Госкино (Госкомитет по делам кинематографии), а сейчас Департамент кинематографии в рамках Министерства культуры.

Отдельная тема, чего я коснулся ранее — шквал современных псевдопатриотических российских фильмов очень низкого качества. Создатели этих поделок мусолят тему наших спортивных и военных достижений многолетней давности. Причем многие из этих достижений являются мифами. Поэтому у меня к современному кино отношение сдержанное, мягко выражаясь.

Но процесс некоторого «застоя» в кино происходит не только у нас, но и во всем мире. К сожалению, сегодняшней кинематограф по насыщенности и глубине своей отстает от того, который был в XX веке. Можно долго перечислять кинематографических гениев прошлого века: Дэвид Уорк Гриффит, Чарльз Чаплин, Жан Ренуар, Марсель Карне, Жан Виго, Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, Борис Барнет, Михаил Ромм, Григорий Чухрай, Сергей Бондарчук, Андрей Тарковский, Элем Климов, Федерико Феллини, Лукино Висконти, Микельанджело Антониони, Анджей Вайда, Ежи Кавалерович, Луис Бунюэль, Ингмар Бергман, Милош Форман, Уильям Уайлер, Альфред Хичкок, Френсис Форд Coppola, Мартин Скорсезе, французские режиссеры новой волны, да мало ли кто еще! А сейчас? У американцев, на мой взгляд, самые яркие режиссеры сегодня — братья Коэны. Ну, Скорсезе еще кричит. Вот у них — уровень XX века. А вспомните, каким был ярким кинематограф в странах «народной демократии». Поляки после Второй мировой войны выдали на-гора целую обойму ярких режиссеров. Где сегодня подобные мастера? А где художники масштаба Феллини? Он же целый мир создал. Что мы видим сейчас? Слишком мало. Ну, Тарантино. В Южной Корее — Ким Ки Дук. В Японии — Такеши Китано. Хороший режиссер. Но если его сравнивать с Акиро Курасовой, то, скажем честно, он «не тянет».



*Фильм «Мужские портреты» (1987) Рабочий момент.
Оператор Юрий Невский и режиссер Валерий Лонкой*

Кстати, чешские «социалистические» фильмы Милоша Формана потрясающи: «Бал пожарных», «Чёрный Пётр».

У Формана была еще одна хорошая картина чешского периода — «Любовные похождения блондинки». О его американских шедеврах не говорю. Я считал обязательным показывать эти его чешские фильмы своим студентам. Он — выдающийся режиссер. А какие были в СССР киномастера в XX веке! Многих я уже назвал. Взять хотя бы Сергея Бондарчука. Три его картины — «Судьба человека», «Война и мир» и «Ватерлоо» — шедевры. А фильмы Андрея Тарковского или Алексея Германа-старшего? Как в шутку говорится: «Мастерство не пропьешь!» Но жизнь того же Сергея Федоровича завершилась печально. Во времена Перестройки на него обрушились несправедливая критика многих кинематографических коллег. Да и новое начальство смотрело косо. Бондарчуку не дали делать на нашем телевидении многосерийный фильм «Тихий Дон». Это ему-то — Бондарчуку! И Сергею Федоровичу пришлось связаться с итальянским продюсером, чтобы осуществить эту свою давнюю мечту. Тот ему стал диктовать условия, как и кого снимать. И Сергею Фёдоровичу в итоге пришлось работать с артистами не очень высокого уровня. Потом продюсер вылетел в трубу. Банк, у которого он брал деньги в кредит, забрал у него в качестве залога весь негатив отснятого материала, и Бондарчук не смог его вернуть. Проект остался незавершенным.

Это стимулировало развитие его онкологической болезни, от которой Бондарчук вскоре умер.

Но ведь и сейчас выходят хорошие картины! Может быть, в целом фильмов стало меньше, но по совокупности, что на фоне серой продукции прошлого, что на фоне ярких бездарных поделок дня сегодняшнего, хорошие фильмы продолжают появляться. Или я не прав?

Хороших фильмов, которые можно отнести к разряду произведений высокого искусства, сегодня выходит крайне мало. Но они есть. К ним я не отношу успешную в коммерческом плане бижутерию, типа «Легенда № 17», «Экипаж», «Лед», «Движение вверх», «28 панфиловцев»... Список этот можно множить. Главная беда в том, что нет кинематографии как явления. Очень низок в профессиональном плане уровень средней продукции.

В ваших книгах описываются ситуации, в которых человеку необходимо сделать выбор: отступить или не отступить, предать или не предать. Многие люди, которые оступились, часто говорят: «Ну... такое было время... Что мы могли сделать?» Как вы считаете, это — убедительное оправдание?

Нет, конечно. Хотя мне трудно таких людей судить. Но есть вещи, которые недопустимы — ни при каком раскладе: нельзя быть доносчиком и палачом. Из-за различных бедственных обстоятельств (нужды, например,) ты можешь обслуживать власть, даже если она плохая и несправедливая, но палачом и доносчиком быть нельзя. В этом я убежден. Проблема выбора — это генеральная тема в любой литературе. Вокруг неё всё и строится. Остальное — уже приложение к ней. Она определяет нравственную установку любого человека.

Беседовал Владимир Гуга, специально для журнала «Этажи»