

КАК МЫ ВВОДИМ ПЛЮРАЛИЗМ

Откровенные заметки

Недавно Андрей Смирнов, исполняющий обязанности Первого секретаря Союза кинематографистов СССР, предложил провести широкую дискуссию на тему: «Кино наших дней, или Зачем рабу свобода?» Стандарт чужого, заемного мышления, впитанный с молоком матери за долгие поколения под прессом бюрократии, сказывается и сегодня. Новая общественная ситуация не стала для многих режиссеров поворотом к собственным дерзким, отчаянным, выношенным замыслам. Стремятся к другому—к тому, что вчера еще было в разряде *tabu*, а ныне разрешено. Смирнов назвал фильмы об афганских ребятах, не находящих себе жизненного места на родине (таких фильмов уже три), истории опустившегося «аутсайдера», люмпена и бродяги (такие фильмы сняты в Киеве, в Москве, в Алма-Ате и Ленинграде), повествования о наркоманах (скоро будет 6 таких картин) и о проститутках (тут готовится массированный десант—не меньше десятка произведений). «Когда объявили,—продолжал Андрей Смирнов,—о гражданской и юридической реабилитации Бухарина, то завтра на “Мосфильм” были поданы полсотни заявок...»

Тут я его поправлю. Завтра после реабилитации Бухарина на стол главного редактора «Мосфильма» легла только одна заявка—моя. Я десять лет готовился к этой работе. Моим конкурентам еще пришлось полистать старые энциклопедии. Но к концу второй недели, действительно, заявок накопилось—за 50. Бухарина рвали из рук, как столбы на заявочных участках на Клондайке в рассказах Джека Лондона. В самом деле, не это ли знак рабочего единения в мыслях? В ощущении ценностных идей?

В одном документальном фильме я видел церемонию освобождения из тюрьмы. Бывшим заключенным вручили положенные документы, сказали положенные слова, гуманно пожали руки, после чего последовала команда: «Встать! Смирно! Напра-во! На свободу—шагом марш!»

Что ж греха таить, гласность свалилась на нас всех сверху, почти что по команде: «Отныне приказано думать, говорить и поступать свободно!» И рад бы подчиниться, да я еще не умею. Если с раннего детства ходишь на четвереньках, как выпрямиться, не порвав мышц? Нужна наука, нужны тренировки, нужно терпение.

Наш уголовный кодекс не знает такой статьи: «За проституцию». Так и видишь, как суровый Законодатель начинает ханжески жеманиться: «Ах, что вы! Советская женщина не способна продавать свое тело! К тому же, это будет эксплуатация—себя собою,—а эксплуатация у нас в обществе запрещена. Стало быть, скорее мы должны судить такую преступницу за статью об антисоветской и контрреволюционной пропаганде...»

Новый кодекс, проект которого обещают скоро опубликовать, надо думать, поправит эту ошибку. Но вот перед нами не закон, а фильм—он в русском оригинале назван по-английски: «Хав ду ю ду». И, представьте, его создатели стоят на тех же ханжеских, жеманных позициях. Он, режиссер,

никогда не слышал, что человеческие отношения сложны, что—задолго до платных ласк—бывают сожителства без любви, постель—как откуп, как взятка или как милостыня!.. Нет, вслед за бессмертным ригористом Чернышевским он декламирует со страстью бойскаута, носящего красный пионерский галстук: «Уми, но не давай поцелуя без любви!» Он снимает под нежную музыку хрупких девочек, пускающих мыльные пузыри... Он снимает экзаменующихся в актерские школы: как по-разному звучит лирический кусок из Льва Толстого, у многих—чуть не пародийно. Способны, ох, способны, несчастные создания! Могут, могут встать на путь греха! И—сентиментальнейшая скрипка!

Вместо того, чтобы сравнить дневной заработок такой «путаны» с жалованьем учительницы, медсестры, даже женщины-академика. Вместо того, чтобы намекнуть, что подачка иностранца, даже самого скаредного, оборачивается богатством из-за неблагоприятия с дохлым рублем. Вместо того, чтобы—в паузе между теннисом и массажем—расспросить «жрицу любви» о ее человеко-рекордах, а также—какую книжку она читала в последний раз и сколько лет назад это было.

Чтобы изменилось наше отношение к окружающему миру, мало изменения мира, необходимо и нам измениться.

Сейчас, в пору расцвета у нас документальной публицистики, фильмы такого рода принципиально антипублицистичны, но зато легко соскальзывают в надрывную мелодраму, принципиально отворачиваясь от «прозы» и «мелочей».

«Хав дуо ду»—ленинградская продукция. «Мосфильм» намерен переплюнуть ее двухсерийным фильмом о валютной проститутке («Грекен Танька», реж. П. Тодоровский). А что делать студии им. Горького? Поскольку она призвана делать фильмы для детей и юношества, явилась мысль: «Расскажем нашей публике о несовершеннолетней проститутке».

Стал широко известен документальный фильм «Исповедь. Хроника отчуждения». Там прослежены истоки наркомании—выпад из окружения, недовольство миром, презрение к себе, невозможность реализовать себя как личность... А в фильме «Игла» есть только Она—жертва, есть Злодей—приучивший ее колоться, и есть Герой—смелый врач. Врача играет Виктор Цой, популярный бард, недавно еще певший подпольно, а теперь свирепствующий на эстраде. Раз так, то есть возможность превратить весь фильм в набор песен и, соответственно, клипов... Сделать клип величиной с полнометражную игровую картину. Поклонники рока вознесли картину на фестивале в Одессе, назвав остальные картины «папиным кино». Один из критиков находчиво ответил, что «ребячливое» (или «ребяческое») кино—ничуть не лучше. Нам интересно, на какие приемы пускается режиссерская мысль, не желающая самого простого хода в глубину.

От нашего кино ждут продолжения «Покаяния», ждут нового «Комисара», ждут побед на путях «Лапшина» или «Иди и смотри»... Не будем забывать, что это фильмы другой психологической ситуации—это вопли о помощи, это искусство бунта и демонстративной духовности. Художник был не уверен, что его творение получит публику, что даже ближайшим его единомышленникам оно станет известно, и вообще—будет ли оно за-

вершено? Тогда, обернувшись к собственной душе, художник находил там единственного зрителя, первого и последнего,—Бога. С ним он мог быть беспредельно откровенен.

Сегодня тебе будут обязательно аплодировать, даже если ты ничего особенного не скажешь, а напомнишь, что надо мыть руки перед едой. Обратиться сразу ко всем—с чем, с какой новой мыслью? И как в этой новой, никогда не виданной у нас ситуации снова обрести Бога?

НАШЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

То, что произошло на съезде советских кинематографистов, мы, победители, понимаем очень просто. Одержало верх резкое недовольство создавшимся положением и требование резких перемен. Случилось это потому, что настроения недовольства и протеста перекликались с новой, крепнувшей атмосферой всего общества, ждущего правдивой информации и действий вместо лживого бодрчества и топтания на месте.

Полгода, до самого съезда, Госкино СССР (наше Министерство кинематографии) находилось под огнем всех центральных газет. Отмечали резко ошибки в тиражировании картин: «Красные колокола» режиссера Сергея Бондарчука и «Победа» Евгения Матвеева получили максимально возможные тиражи и огорчительно провалились в прокате, что стало ясно на третий же день. Отмечали некомпетентность оценок: «Родня» Никиты Михалкова или «Полеты во сне и наяву» не получили высших тарификационных категорий. Вызвав дискуссии, став общественным событием, эти смелые фильмы в глазах бюрократа уступали самым банальным вестернам (или лучше сказать: «истернам?»), бездарно сделанным кучкой охотников за кассой, окопавшихся главным образом на московской студии имени Горького (задуманная когда-то как студия детских и юношеских кинокартин она теперь более половины ежегодного репертуара снабжает предупреждением: «Дети до 16 лет на фильм не допускаются»).

Вскрылись обманы и приписки у директоров кинотеатров: финансовый план выполнялся при помощи французских боевиков про маркизу Анжелику, а в отчете, наоборот, стояли сплошь фильмы на историко-революционную тему. Была обнародована горькая статистика. У нас считается, что фильм, оправдавший свою смету и все расходы по печати, транспортировке, зарплате билетерам и киномеханикам, должен собрать не менее 16 млн человек.

Выяснилось, что половина наших картин не собирает 5 млн, а половина этой половины—собирает меньше миллиона человек. Это означало, что половину наших фильмов можно было спокойно не снимать, а четверть, даже отсняв, можно было не тратить на показывать. Между тем система производства, не зная никакой обратной связи, делала их как полноценные, нужные картины. Такая система слепа и глуха, она разоряет общество морально и духовно; выгодна такая система может быть только начальствующим чиновникам, которым—трава не расти, лишь бы уцелели их собственные кресла.

Но после XXVIII съезда КПСС, объявившего Перестройку, закачались сразу десятки тысяч подобных кресел. Пятый съезд—смелее, чем наши другие творческие союзы, начал Перестройку в нашей сфере.

Вот внешние приметы: сменились шеф-редакторы обоих наших журналов о кино, ушел на пенсию ректор ВГИКа, поставлен вопрос о роспуске НИКФИ—научной лаборатории киноплёнки и киноаппаратуры (коллектив из 1800 человек за 20 лет не внедрил ни одного изобретения, оставив наше кино в эре средневековья). Или уже сменились или будут сменены руководители нескольких киностудий. В рождественскую неделю прошедшего года Дед Мороз принес нам нового министра кино—Александра Камшалова, сказавшего в своей тронной речи, что программа Союза Кино—его программа действий.

Вот другие приметы, посерьезнее: специально созданная Союзом Конфликтная комиссия пересмотрела почти сотню картин, «положенных на полку» ретивыми киноадминистраторами последних 20 лет. В этом списке много документальных, научно-популярных короткометражек, есть фильмы, созданные для телевидения. Вовсе не все они были прямо и однозначно запрещены. Некоторые выпускались тиражом в 30, 9 или даже в 2 экземпляра. Другие, сделанные в Тбилиси или Талинне, не пробились на всесоюзный экран. Теперь всем им возвращено право гражданства, а некоторые, не потерявшие прежней художественной силы, уже выпускаются в прокат. Назову два фильма Киры Муратовой—«Частые встречи» и «Долгие проводы», фильм Ларисы Шепитько—«Родина электричества», «Интервенция» Геннадия Полоки, «Родник для жаждущих» и «Вечер накануне Ивана Купаль» Юрия Ильенко, «Иванов катер» Марка Осепьяна... Сроки, отбытые ими в заключении, колеблются от 4 до 18 лет.

Еще пример: Александр Сокуров, любимый ученик Андрея Тарковского, окончил ВГИК полнометражной картиной «Одинокий голос человека», поставленной на деньги, данные ему для короткометражки в 20 минут. Фильм получился пронзительный, печальный, и руководство Института не допустило его до защиты. Позже на разных студиях Сокуров поставил еще 5 картин, уже документальных. Все они снова оказались на полках. Съёмки шестой, игровой, были приостановлены. Но случился Пятый съезд. Съёмки этого фильма—«Скорбное бесчувствие»—были продолжены, завершены, теперь он представлен в конкурс Западноберлинского фестиваля. Что до остальных 5 картин Сокурова, то, посмотрев их все в один прием, новый Секретариат Союза Кино отправил режиссеру в Ленинград телеграмму: «Поздравляем. Вы приняты в Союз. Будем добиваться, чтобы все ваши фильмы вышли в прокат».

Так изменился дух Союза, его атмосфера, темп и ритм его жизни.

На съезде многие огорченно цитировали наш устав—Союзу кино, согласно составителям этого документа, твердо отводится функция «содействовать», «помогать», «привлечь внимание». Это соответствовало былом убеждению, что государственная организация обладает монополией на государственный масштаб, государственную истину, государственную точку зрения. Мы, кинематографисты, и вместе, и порознь, могли сколько нам было угодно иметь другое мнение, чем коллектив Госкино СССР. Решали

они. Нам приходилось «содействовать». Когда очень уж не лежала душа к глупому или бездарному решению, мы «содействовали» на словах. На большее не хватало смелости.

Сегодня в моде совсем иная концепция. Михаил Горбачев подчеркнул в своих докладах партийному съезду, что без строгого контроля со стороны общества над действиями государственных предприятий и учреждений никакая демократия невозможна.

Вспомните, как с трибуны нашего съезда о том же самом говорил сценарист Евгений Григорьев. Он вспомнил, как Лев Кулиджанов, тогда еще— первый секретарь Союза, приехал в монтажную к нему с Марком Осепьяном, когда над их фильмом сгрудились тучи. Сбросив пиджак с орденами и лауреатскими значками, он долго гонял пленку вперед-назад, пока не убедился, что без четырех эпизодов, которые перестраховщики требовали убрать, картина («Три дня Виктора Чернышева») лишалась смысла. Снова надев пиджак с металлическим полузвонком, он отправился спорить в инстанцию—и преуспел. Эпизоды сохранились.

«Вы тогда поступили как первый секретарь, как отец, как мужчина,— сказал Григорьев.—Но почему же в другие годы вы безмятежно позволяли Госкино издеваться над самыми талантливыми нашими людьми? Почему, узнав о запрете нового фильма Алексея Германа, вы не бросились тут же к ленинградскому поезду? Почему вы пальцем не пошевелили в пользу «Чучела», за которое боролись ЦК ВЛКСМ, Министерство просвещения, Академия наук, но только не Союз?»

Всё потому же: не «действовали», а «содействовали». Результат: «Агония» Климова 10 лет ждет пути на экран, «Тема» Панфилова—8, «Проверка на дорогах» Алексея Германа—14 лет, его же «Мой друг Иван Лапшин»—4 года, «Короткие встречи» Киры Муратовой—18 лет.

Думаю, что шпионы, агенты ЦРУ, прокрадись они к этим постам, не сумели бы больше навредить нашему обществу, чем эта тупая, самодовольная уверенность в себе бюрократа, без «рентгена» со стороны.

В некоторых статьях у нас промелькнуло, что Перестройка—дело трудное, требующее какой-то особой дисциплины, особой мобилизации, будто уже и не принадлежишь самому себе. Какая чепуха! Перестройка как раз есть возвращение к себе, возрождение себя,—потому что теперь твои слова совпадают с делами, теперь что-то значит твоя искренность и [нрзб], объявление во всеуслышание, что ты думаешь и каков ты есть.

Правда, с отвычки все может быть трудным делом—если ты втянулся постоянно ходить на цыпочках или даже на ходулях. Если давно приспособился говорить, не думая, а то, что принято, не жалея 16 августейших цитат на доклад, который называют твоим. Если самые талантливые научились с предельной истовостью, со слезой у глаз выдавать по пустейшему поводу самую благонамеренную аллилуйщину. Тут впору принимать самые решительные меры—помните, Чехов рассказывал о процессе выдавливания «по капле из себя раба»?

Если ты 10 лет не слышал слова правды о своих картинах, как ты вынесешь его сейчас, горькое, болезненное? Если ты был секретарем 18 лет подряд, если ты привык к этой общественной должности как к фамильной

вотчине, а может быть, уже мечтал передать дочке или сыну, пущенным тем же режиссерским путем? Если ты набрал себе 20 учеников, а появляешься перед ними раз в семестр, то как ты можешь к 4-му курсу помнить в лицо хоть кого-то из своих студентов? И, разумеется, при этом у тебя все меньше и меньше времени для самого секретариата,—не для того назначен-выбран, могу не появляться месяцами, да и сами-то вопросы, обсуждаемые на заседаниях, яйца выеденного не стоят, да и решаемы будут по приказу...

Так начинается и ширится общественный застой, болото, царство всеобщей скуки.

В Союзе у нас более 6 000 членов. На съезде было почти 600 делегатов—595. Они выбрали Правление—213 человек, обновленное более чем на половину. Правление избрало 50 секретарей—здесь $\frac{3}{4}$ были новыми. Омоложен в сравнении с Четвертым съездом—7 лет, но если б остались прежние люди—они были бы в среднем старше уже на 7+5, на 12 лет. Довольно значительный разрыв. Но примечательнее был разрыв в поведении новоизбранных—в основном не любители пиджаков и галстуков, секретари в свитерах и джинсах горячо рвались на трибуну, предлагали самые крайние меры, одним словом—вкладывали душу в свое общественное дело, понимали его как служение. Это выглядело убийственным контрастом к чинным, медлительным, ничего не решающим заседаниям—так оно чаще всего и было раньше.

По сути, этот перепад впечатлений отражал разрыв между словесами и делом, которое раньше не делалось, между правильными абстракциями, провозглашаемыми с трибун, и их полной неприменимостью к застою положению обстоятельств, которые легче было замалчивать.

Если о работе судить не по ней самой, а по каким-то ее «показателям» (в сравнении с планом, в соответствии с инструкциями и призывами и т.д.), тогда неизбежно возникают мастера по показателям—они умеют их воспроизвести даже при самой плохой работе. Дальше—больше: показатели дают представление об общей работе главка, министерства, тогда ведомственный интерес вступает в противоречие с сутью вещей, с общественной, народной пользой.

В кинематографе это было видно очень хорошо. У нас было, с одной стороны, просто кино, а с другой—«кино для Госкино». В первом мы ценили реальные художественные достижения, огорчались провалам. У «кино для Госкино» были совсем другие критерии. Скверный фильм «Европейская история»—по «показателям»!—вел борьбу за прогресс и разоблачение хитрости империализма. Высокая категория, соответственно высокие тиражи и попытка прикрикнуть на прессу, которая не согласна с мнением бюрократов. Студия имени Горького ежегодно была увенчана наградами, денежными премиями коллективу, переходящими знаменами—опять-таки за «показатели» (борьба с перерасходом сметы, экономичность, малый отсев сценариев и т.д.) Между тем за чрезвычайно низкий профессиональный уровень ее картин раздавались призывы ее закрыть. Начальники сердились—кто-то вмешивается в их прерогативы.

Советские фильмы за рубежом—только часть этой общей стратегической проблемы. Что показывать на фестивалях, смотрах, ретроспективах,

настоящее кино или «кино показателей»? Для бюрократа тут не может быть двух мнений. Во-первых, он, хваливший «фильмы для Госкино», не имеет возможности послать на фестиваль картину из другого списка: его не поймет его же собственное начальство. Во-вторых, ему и в этом вопросе «показатели» важнее существа. Так было, когда дирекция Каннского фестиваля отвергла «Единственную» Иосифа Хейфица, действительно, крайне неудачный фильм,—проще всего было объяснить случившееся происками конкурентов из капиталистического стана. Последняя нелепость подобного рода—посылка «Бориса Годунова» на Каннский фестиваль в 1986 году. Фильм встретили заслуженными насмешками. А между тем под рукой у Госкино были вынырнувшие из небытия кинофильмы Алексея Германа, Глеба Панфилова, новые прекрасные работы грузинских мастеров. Выбирали опять-таки не суть. Выбиралось генеральское имя...

Все это не могло не создавать вполне естественных сложностей в общении с зарубежными кинематографистами.

Тот, кто был им действительно интересен, ходил с клеймом какого-то «неофициального» советского кино. Тогда как «официальное» не в силах само за себя постоять, нуждалось в поддержке, как явной, так и скрытой. Приглашались на фестивали эти—приезжали те. А «эти» часто даже не знали, что было приглашение. Или устраивалась пошлая торговля: хорошо, мы дадим вам одного Параджанова, за то вы возьмете еще Натансона или Рогового...

Вот уже где действительно свирепствовало торжество «ведомственного интереса». Народ, государство было заинтересовано в пропаганде лучших картин, лучших художников. Чиновник, по принципу «как бы чего не вышло», разворачивал искусство пустое, не работающее, но соответствующее положенным схемам. На заседании секретариата по этому вопросу Элем Климов выступал с болью и возмущением—таким разгневанным я его еще не видел. Речь шла не о Госкино—о Союзе. Кто как ни Союз должен был защищать искусство, творчество, художника от мафии бездарностей и бюрократов? Но Союз, обреченный «содействовать», не ударил пальцем о палец. Новая линия Союза состоит в постоянном контроле за Госкино и в расширении собственных контактов. В этом отношении задача-максимум—создание Союза союзов, международной ассоциации кинематографистов. Тогда и встречи и обмен фильмами станет одним из пунктов работы общественных организаций.

Добавлю, что упомянутый выше перекося затруднил нам даже дело импорта-экспорта картин с социалистическими странами. Мы им—фильмы с «показателями», они нам—такие же. Обнаружилось, что за многие годы проката мы не увидели у себя многих первоклассных картин из Венгрии, Югославии, Чехословакии, Румынии, Болгарии. Они тоже смотрят, в основном, натансонов и роговых. Результат? У них в кинотеатрах упал престиж советского кино, у нас происходит то же самое с их фильмами... Союз сегодня обдумывает серию мер, чтобы преодолеть этот нелепый процесс, ставший логическим следствием ведомственного интереса, восставшего против общегосударственной выгоды и победивший ее.

Очень много трудов и сил потребовала у Элима Климова и его сподвижников разработка того, что мы называем «новой моделью» кинемато-

графа. Теперь она принята на пленуме Правления Союза Кинематографистов (21–22 января 1987 года). Согласно этой модели, кинематограф остается государственным по форме собственности, но становится общественно-государственным по форме управления. Иначе говоря: систему централизованного контроля, как вчера, когда запускали сценарий или принимали фильм не менее 10-ти инстанций, заменяет система вполне самостоятельных киностудий под наблюдением не только Госкино, но и Союза кинематографистов. Коллегия Госкино и секретариат Союза из нескольких кандидатов выбирают самого подходящего—Председателя Художественного совета студии. Председатель подбирает себе художественный совет (от 5 до 15 человек) из режиссеров, операторов, актеров, сценаристов, художников, даже критиков, кроме чиновников—эти ему не потребуются.

Члены художественного совета получают приличную зарплату, хотя в большинстве случаев это не единственная их работа. В чем же она заключается? Они—группа единомышленников по искусству, которая всецело ответственна за продукцию студии. Запускать ли какой-то сценарий, зависит от них. Что посоветовать режиссеру, решают они. Они могут сменить режиссера, недовольные уровнем снимаемого материала. И они же, без всякого согласования с Госкино, решают, что фильм готов. Остается отдать его в прокат. Правда, прокат имеет право не взять картину. Такой конфликтный случай будет разбираться опять-таки при арбитраже Госкино и Союза. Но студия теперь обладает возможностью продавать свои фильмы за рубеж. Это, а в особенности валютные [пополнения], если они будут, могут дать ей не только реальную независимость, но и мощь. Теперь самое главное: кажется, кто работал над фильмом, буквально каждый, вплоть до ассистента оператора, третьего гримера, мастера осветительной аппаратуры или бутафора, будут получать дополнительное вознаграждение, в зависимости от каждого нового миллиона зрителей, которые посмотрели их работу. А чтобы все студии разом не бросились ставить чистую коммерцию, придумана система коэффициентов художественного совершенства фильма: фильм, зверски разруганный критикой, пусть даже у кинотеатров очереди, получит, скажем, коэффициент 0,5, а выдающаяся картина наших дней, до которой массовому зрителю еще надо дорасти, получит—с учетом ее международных призов и национальных премий—7 или 10. Это поможет в какой-то мере художникам уравниваться в правах с мастерами ширпотреба на потребу невзыскательной публики.

Выключив чиновника из системы производства, эта «новая модель», как видите, планомерно убирает его и из системы слеблопроизводственного функционирования киноединицы. Только это может дать настоящую надежду на преодоление нынешних недостатков в этой области. Не надо пренебрегать и другими мерами в борьбе за улучшение существующего положения, но не надо их также переоценивать. Это—полумеры. А впрочем, очень давно назревшие, [они] требуют кардинального решения, что и обещает кино реформа Элема Климова и его сподвижников.
