

ФЕДЕРАЛЬНОЕ СОБРАНИЕ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДУМА

Лекции в Государственной Думе,
посвящённые Году российского кино

Издание Государственной Думы
Москва • 2016

УДК 791(470)
ББК 85.373(2)
Л43

Л43 **Лекции** в Государственной Думе, посвящённые Году российского кино. – М.: Издание Государственной Думы, 2016. – 128 с.

В настоящем издании публикуются лекции, прочитанные в Государственной Думе в период весенней (2016 года) сессии в рамках цикла, приуроченного к проведению в Российской Федерации Года российского кино.

УДК 791(470)
ББК 85.373(2)

**Лекция председателя Союза кинематографистов
Российской Федерации, кинорежиссёра,
народного артиста РСФСР**

Н. С. Михалкова
10 февраля 2016 года

Михалков Н. С. Здравствуйте, дорогие друзья! Я, честно сказать, не лектор, я не умею читать лекции, да и в присутствии коллеги Станислава Сергеевича Говорухина читать лекцию про кино как-то неловко, тем более что он в этом году получил очередной приз, "Золотого орла", как лучший режиссёр года, поэтому, так сказать, я испытываю некий комплекс неполноценности, стоя здесь. Я думаю, есть смысл поговорить о том, что интересно людям, – очень важно это понимать. Конечно, можно прочесть какой-то текст, написанный заранее: лекцию прочёл, расписался в ведомости и, в общем, миссию выполнил, но, когда мне доводится встречаться со зрителями, большее значение для меня имеет диалог, потому что, отвечая на вопрос конкретного человека, ты можешь предположить, что хотя бы ему интересно тебя слушать.



Скажу немножко про Год кино и про то, что сейчас происходит. Конечно, это не лучшее время для проведения Года кино, вообще трудно заниматься другими вопросами, кроме насущных, в условиях, в которых мы живём, я имею в виду и санкции, и наше сложное положение. С другой стороны, невероятные очереди на выставку Серова и то, что именно сейчас раскупили абонементы в филармонию на 60 с лишним миллионов рублей, – это, на мой взгляд, очень важный знак. Когда народ стремится к самосохранению, не только и не столько решая экономические проблемы – где учить детей, где одеться, где обуться, где лечиться и так далее (эти проблемы всё равно будут заваливать человека), – это означает, что существует некая духовная сила. Именно она приводит в мороз в очередь на выставку великого русского художника Серова: люди проводят там по несколько часов и ещё приходят через несколько дней – опять отстоять очередь и смотреть картины.

Что касается кино. Вы знаете, я говорил об этом на совещании в Министерстве культуры: можно провести триста, пятьсот мероприятий, "круглые столы" и так далее, но всё-таки, думается, главным должен быть не отчётный лист, в котором написано, сколько проведено мероприятий, а результат – что конкретно принёс кинематографу Год кино, когда привлечено всё внимание государства, общественности.

На сегодняшний день, мне кажется, есть три чрезвычайно важные вещи. Первая – на этот год кинематограф освободили от необходимости возвращать государству деньги, которые оно должно было получить за то, что финансировало производство фильма, – эти средства пойдут обратно в кино. Это освобождение на один год, но оно очень важно ещё и как стимул. К сожалению, Интернет делает своё дело, есть такая тенденция: "Сколько ему дали на фильм? Блин, сколько же он украл-то!" – логика латентного вора, который это говорит и думает: "Если бы я был на его месте, я бы... а на этом месте он – ой, какой ужас, это он будет красть, а не я!" И этим людям неинтересно знать, что и как делается, когда хочется зарабатывать на продукте. Когда мы снимали картину "Сибирский цирюльник", мы заказывали мундиры, в которые были одеты юнкера, из настоящего английского сукна; бельё было бязевое, настоящее; все актёры, включая Меньшикова и Ильина, три с половиной месяца жили в казарме костромского училища химической защиты и занимались каждый день по пять часов: они не изучали баллистику, но у них были строевая подготовка, фехтование, физподготовка, утренняя молитва, "подход к ручке", кодекс офицерской чести – они занимались этим. Казалось бы, какая разница: надел мундир, вытянулся, сказал слова, написанные в сценарии, – и всё. Но всё не так просто. Зато когда на съёмках (если вы видели картину, там есть эта сцена) они маршировали коробкой на Дворцовой площади в Москве, в Кремле, я выиграл ящик коньяку у коменданта Кремля. Он сказал: "О, мои идут", я ответил: "Это не твои идут, это мои идут" – подошли, а там действительно идут Меньшиков, Башаров и все остальные. Но такое возможно только тогда, когда занимаются делом и деньги идут именно на это – не пилить на берегу, а на оставшееся снимать кое-как и кое-что, а делать продукт, который будет приносить прибыль.

Вторая очень важная вещь. Ко мне, как к председателю Союза кинематографистов, на нашем пленуме обратились ветераны кино и рассказали, что их всех оторвали от поликлиник, а укол, капельница стоят огромных денег, – нет у них таких денег. Я обратился на заседании Совета при Президенте по культуре и искусству к президенту нашей страны с просьбой этот вопрос решить, и вот на днях мы получили ответ, что почти 2 тысячи ветеранов кино прикреплены к медицинским центрам, где будут проходить лечение и все обследования бесплатно. Это, так сказать, разовая акция в Год кино, но будем надеяться, что хотя бы этот год люди проведут спокойно, будут как-то защищены.

Третья очень важная вещь. В маленьких городах должно быть построенно четыреста кинотеатров, а вы сами знаете: в маленьком городе невыгодно строить большой кинотеатр; ладно, когда в Москве или в другом большом, миллионном городе выстраивается пятизальный, семизальный кинотеатр, а строить такой кинотеатр где-нибудь в Подольске или в небольшом городе в Красноярском крае для инвестора не имеет смысла – не окупается. И вот в Министерстве культуры было принято решение, что для создания кинотеатров будут давать деньги с условием, что они будут освоены профильно, вложены в клубы, которые остались, или в такие помещения, где можно установить экран, поставить кресла и смотреть кино. Повторю, это очень важно, потому что почти 50 процентов граждан нашей страны – представить себе невозможно, я сам этого не знал – не имеют возможности смотреть кино в кино: они смотрят телевизор, они смотрят в Интернете, а в кино они ходить не могут, потому что нет кинотеатров. А культура кинопросмотра, та самая, в которой

было воспитано наше поколение?.. Выход в кино – это было событие, люди надевали лучшую одежду: мы сегодня идём в кино! Ну, другой разговор, что тогда не было Интернета, не было караоке, сейчас всё по-другому, тем не менее должна быть определённая культура кинопросмотра, ведь кинематограф без зала, без большого экрана, без звука теряет силу; теряется огромная возможность привлекать зрителя к искусству кино вообще.

Скажу и о трудностях. Сейчас при работе в киногруппах все деньги должны идти через Казначейство, а когда снимаешь картину, имеешь дело с очень многими, от министерства обороны до бабушки, которая работает в общественном туалете, так вот возник вопрос: как будут оформляться отношения с ними? Ну, как мне сказали специалисты, кажется, есть механизм, который облегчит возможность эти деньги тратить на кино и не с каждым человеком из массовки заключать договор через Казначейство. Надеюсь, что вопрос будет решён.

В чём, как мне кажется, серьёзная проблема нашего кинематографа вообще? Сорок и больше лет назад во ВГИКе один день в неделю нам показывали зарубежное кино. Сначала в час дня: первые часы лекций отменялись, все приходили к часу; потом поставили просмотры на 8 утра – в 6 утра надо было ехать на метро во ВГИК. Но ты едешь посмотреть Куросаву или Анджее Вайду, запрещённые картины "Железный человек", "Человек из мрамора" и так далее! Мы перепечатывали на машинках и скидывались на переводы интервью Хичкока журналу "Кайе дю синема", которое взял Франсуа Трюффо; Годар, "Новая волна", – всё это было вынуто из подполья, это передавалось из рук в руки, зачитывалось до дыр. Были Белые Столбы, просмотры, был специальный список картин и тех, кто будет их смотреть, через Госкино решалось, можно смотреть кино или нельзя. Это была такая вечная операция: «Мы завтра посмотрим "Земляничную поляну"». – "А кто? А можно я?" Кино было ворованное, копии чёрно-белые, но это была школа, на которую мы тратили время, и это было жаркое время, потому что мы получали информацию – скудную информацию, но мы делали всё, мы работали для того, чтобы эту информацию получить.

А сейчас кликнул – смотри что хочешь, и возник, на мой взгляд, абсолютно новый феномен: режиссёры, имея возможность посмотреть любую картину, научились тому, как снимать, но не знают, что снимать. Это стало проблемой огромного масштаба, когда пришло новое время и стало можно снимать всё, что хочешь. Что начали снимать? То, что было запрещено снимать до этого. Раньше красные должны были быть хорошими, а белые – плохими, теперь белые будут хорошими, а красные – плохими. Раньше можно было показать только три четверти груди, теперь можно показать сосок – о! И это превратилось в некий спорт: теперь мы снимаем про то, про что нельзя было снимать раньше.

Первые год, два, три это было стрёмно и интересно: мать честная, милиционер – бандит, секретарь обкома – вор! Вот она, правда, наконец мы узнали правду! Постепенно зрителя этой правдой стало заваливать: мы-то думали, что нам открыли форточку и пойдёт свежий воздух, а туда вставили ассенизаторскую трубу и слили все картины класса даже не В, а С, которые продавались за копейки, а собирали миллионы (кстати, огромное количество людей сделало на этом большие состояния). А тогда смотрели эти картины и думали: вот она, свобода!

Квинтэссенцией этого стало эссе Ксении Лариной относительно очереди на выставку Серова – может, кто-нибудь из вас читал: «Мы ненавидели очередь, единственная очередь, в которой я стояла, – в "Макдональдс", когда открылся "Макдональдс", – это была очередь за свободой». Ну это просто шедевр, это квинтэссенция вообще всего – представление о том, что свобода – это очередь в "Макдональдс", это стало образом. Это относится в том числе к кинематографу, в том числе и к спектаклям. Я не против новых трактовок – я против того, чтобы на гробу великого драматурга въезжали в вечность, делали на этом пиар. Когда ставится спектакль "Три сестры", в котором сёстры – лесбиянки, Тузенбах – гомосексуалист и у сестёр на спине написано "первая", "вторая" и "третья", – вот это решение, вот это да... И все: "Как смело!" Братцы, это жульё, ну это жульё! Ну вы возьмите пьесу Антона Павловича Чехова и поставьте, как он написал, – может, у вас всё получится?! "Ну кто это будет смотреть? Давайте лучше..." – и так подряд, подряд, ещё глубже закапывают великие имена. Я не против интерпретаций, совсем нет – я против того, чтобы во главе угла стояло не переосмысление, не "как я это вижу", а пиар. Куросава тоже снял фильм по "Идиоту" Достоевского, и это японцы играли, и это была версия Куросавы, но это был Достоевский в прочтении Куросавы, великой личности.

Мы сталкиваемся с невероятной проблемой: есть знание как, но не что. А что значит как? Сейчас есть компьютерная графика, есть монтажёры, всё снимается на цифру, не надо экономить плёнку. Когда мы снимали на кодаке – Говорухин не даст соврать, – мы вместо хлопушки просто прокручивали обтюратор, чтобы не тратить лишние 50 сантиметров кодака: он стоил денег. Мне на всю картину "Неоконченная пьеса для механического пианино" дали 4 тысячи метров плёнки – это только по одному дублю снять, поэтому репетировали с утра до ночи, а потом снимали один дубль. Это другая ответственность. Я не к тому говорю, чтобы ограничивать, хотя в принципе самоограничение – великая вещь, оно очень многому учит. Я своих детей воспитывал, как меня воспитывала мама, которая говорила: суди о своей жизни не по жизни тех, кто живёт лучше, а по жизни тех, кто живёт хуже, – очень много проблем отпадает. Вот девочка плачет, потому что ей подарили голубой "бентли", а не розовый, – это проблема для неё, она же искренне плачет, это искренние слёзы, но если подумать, почему она плачет, – мама дорогая, посмотри туда, посмотри сюда, оглянись вокруг!

У меня была мечта снять короткометражку с таким сюжетом. Снят чернушный фильм: всё в рвоте, люди с воткнутыми в голову бутылочными горлышками, мат, все писают – ну вот всё такое. И потом афтерпати – бомонд, ресторан "Большой", бабочки, все поздравляют режиссёра, говорят: "Слушай, потрясающая картина, это такая правда", все пьют шампанское. Вдруг в окошечко кто-то стучит и говорит: там режиссёра на секундочку зовут. Он выглядывает, а там стоят его герои: пойдём к нам, поживи с нами! И чтобы он вместо этого ресторана "Большой" вдруг оказался в мире, который сам создал, – потому что это взгляд на человека сверху вниз, это взгляд на человека как на существо, копошащееся в собственных испражнениях, там нет сострадания, которое всегда было величайшей силой русской литературы. Ты можешь говорить о самых страшных вещах, но если в тебе нет сострадания... Один гениальный старец сказал: "Жестокая правда без любви есть ложь" – вдумайтесь в эти слова. Правда может быть самой жестокой, но если ты хочешь людям помочь, если ты вместе с ними ищешь выход из тяжелейшего по-

ложения, – ты сможешь этим людям хоть как-то помочь, ты можешь вместе с ними искать ответ на вопрос и находить его, пусть не сразу, но по крайней мере они в зале будут понимать, что они не одни страдают, что о них думают.

Сейчас образовалось некое разделение между зрителем и творцами. Вот как сейчас снимают? Либо это "Левиафан" (хотя сценарий не выдерживает никакой критики, но речь не об этом) – да, "Золотой глобус", премии и так далее, но Звягинцев – большой режиссёр, а сколько таких, кто пользуется этим, использует такую схему общения со своими героями? Либо это попытка сделать, как другие, как американцы, и тогда будут погоня, пуля в голове, кровь на стене – всё, что угодно, только результат тот же – тех же щей да по-жиже лей. Либо это такой гламур: небывалая квартира, "феррари", потрясающе красивые длинноногие блондинки, жизнь, которую видят только те, кто в бабочках ходит на эти афтерпати поздравлять с тем, какую серьёзную и честную картину снял режиссёр про простых людей. А где же то, что делало кино помощником, то, что заставляло человека верить?.. Я не хочу сказать, что всё плохо, – это попытка сказать, что научились как, а что – не знают, и это невероятно обезличивает режиссуру.

Как-то ко мне на съёмки приехал Дюжев. Спрашиваю: "Ты откуда?" "Я, – говорит, – со съёмок". Открыл портфель и вынимает один сценарий, второй, третий. Я говорю: "Ты что, во всех этих фильмах снимаешься?" – "Ну да..." И ищет текст своей роли у меня. Спрашиваю: "А ты где снимаешься?" Назвал картину. "А кто режиссёр?" – спрашиваю. Он говорит: "Такой маленький, в кепке". Вдумайтесь: "такой маленький в кепке" – даже имени его не знает! И неудивительно. Вот Саша Адабашьян мне рассказал историю. Снимается он в одном фильме. Обеденный перерыв, режиссёр сидит в кафе за обедом. Подходит ассистент: "Мы готовы снимать". Режиссёр: "Ну начинайте снимать, я сейчас приду" – и с кем-то ля-ля-ля. Пришёл потом: "Вы сняли?" – "Сняли. А дальше?" – "Следующий кадр тоже снимайте, я сейчас приду". Ну как тут узнаешь и запомнишь имя режиссёра?

Всё по-другому, когда это штучная вещь, когда всё на кончиках пальцев, когда ты занимаешься актёром, готовя его к тяжёлой сцене, и ты знаешь, что вся группа – это источник энергии для актёра. Театральный актёр получает энергию из зрительного зала, а у актёров кино нет зрителя, который может подпитать энергией, поэтому для актёра кино вся съёмочная группа – это источник энергии, зритель, который ему помогает. Осветитель, который во время дубля посмотрел на часы, – узнать, скоро ли обед, – не должен работать в твоей картине, он должен быть в другой картине, где это не важно, потому что он в эту секунду отобрал энергию у твоего актёра. Это тончайшие вещи, тончайшие!

У меня в Академии кинематографического и театрального искусства – в этом году у нас первый выпуск – девиз такой: "Чему мы учим? Мы учим актёров воспитывать в себе иммунитет против плохого режиссёра". Актёр должен находить технические средства, набирать навыки, которые будет включать тогда, когда увидит, что режиссёр ему помочь не может и только говорит: "Ну давай, надо заплакать! Ну ты бабушку любил свою? Ну вот вспомни бабушку и заплачь" – всё. Это та самая ситуация, о которой мы говорим: уровень режиссуры невероятно упал, и упал именно из-за объёма информации, которая даёт режиссёру или тому, кто пока учится, способ как, не давая возможности задумываться о том, что. А про "что" ещё Сергей Аполлинариевич Герасимов говорил: литература – это мать кинематографа. Это

не означает, что нужно экранизировать только классику, — это означает, что нужно подходить к вопросу с точки зрения понимания человеческих характеров и с ощущением желания сказать нечто такое, что в результате должно стать важным не только для тебя, но и для всех, кто снимает кино.

Для меня лично, как для человека, занимающегося кинематографом и в какой-то степени обучающего, являющегося председателем союза, проблема качества кадров, качества режиссуры на первом месте — это очень важно, просто первоочередное, что должно быть, а качество это определяется общим уровнем культуры. Понимаете, в чём дело: если ты не знаешь, кто написал "Горе от ума", ты возьмёшь планшет, кликнешь и прочитаешь, что "Горе от ума" написал Александр Сергеевич Грибоедов, и тебе больше не надо это запоминать, ты знаешь, что всегда, в любую секунду, ты опять, если забыл, нажмёшь на кнопку и получишь ответ. Ты отвыкаешь набираться мудрости, энергии и опыта, которые могут и должны тебе пригодиться в режиссуре, потому что режиссура — это знание жизни, это точка зрения, это позиция, это отстаивание своей позиции. А когда ты пуст, потому что можешь получить извне какую угодно, любую информацию, в тебе не появится той загрузки, которая называется человеческим и профессиональным опытом, а ведь именно опыт должен лежать в основе того, что ты делаешь.

Сейчас, притом что русская актёрская школа — потрясающая и остаётся лучшей актёрской школой, актёр, который живёт в традициях русской школы Станиславского, Вахтангова, Михаила Чехова и так далее, брошен режиссёром, потому что режиссёр порой не может ему помочь: он не знает, как это сделать. "Тебя учили — играй" — вот и всё. И в этом смысле для нас, если говорить и о кино вообще, и о том, чем мы занимаемся в академии, в частности, главное — это создание творческой семьи на съёмочной площадке. Что это означает? Это возможность джем сейшена, взаимозаменяемость, чувство делания общего дела. Сейчас не оплачиваются репетиции, нет времени на это, катастрофическая ситуация. Когда я снимал "Пять вечеров", ко мне на пробы пришёл Любшин и гениально сыграл кусок — вот просто так. Когда мы начали снимать, мы путём отказа от того, что он сыграл в первый раз, пришли к тому же, но уже не внешне, технически сыграл актёр, а через внутреннюю загрузку. А на это нужно время — это и есть репетиционный период, когда актёры друг с другом общаются. Да, пишут текст за камерой, чтобы не забыть его, такое бывает, ничего страшного, но другой разговор, когда актёр берёт клише, которое он уже использовал, — так он уже играл. Посмотрите, какое количество у нас появилось медийных артистов, их не запомнишь, девяносто серий — из вечера в вечер, из вечера в вечер. Они очень хорошо играют, так органично: "Дай, пожалуйста, кусочек, спасибо. А Володя был сегодня?" — "Нет, не был". — "Мамочка, дай мне..." И вот так всё органично — и абсолютно пусто, потому что за этим нет того самого процесса, который, как мне кажется, актёру абсолютно необходим. Но более всего он необходим режиссёру, который должен не просто выдать пять или семь минут полезного метража за день, а подготовить почву для актёра, чтобы он себя чувствовал легко и летел. Это огромная, огромная проблема!

Да, телевидение в какой-то степени спасло наш кинематограф, многие актёры просто выжили благодаря участию в телесериалах, это прекрасно, но ведь это вал, это поток, у актёра нет времени подумать. Вот Дюжев тогда четыре-пять сценариев вынул из портфеля, и во всех этих картинах он снима-

ется – как он может хоть над чем-то всерьёз поработать, хоть чем-то всерьёз заняться? А без этого мы будем получать практически тот самый ширпотреб, который, к сожалению, часто имеем сейчас.

Для меня это, наверное, самый болезненный вопрос: общая культура – и культура тех, кто делает кино, и культура тех, кто его смотрит, приблизительно на одном, к сожалению, невысоком уровне. Обратите внимание, мы ничего не знаем про мировой кинематограф. Вот кто из вас за последнее время посмотрел какую-нибудь швейцарскую картину? Никто. Да и негде: у нас на экране вообще нет мирового кино, есть американское кино и наше. А кино огромно! Я три дня назад посмотрел потрясающую картину про пророка Мохаммеда, которую снял Маджид Маджиди, великий иранский режиссёр. Кто что-нибудь знает про иранское кино? Я сейчас говорю не про киноведческую точку зрения, а про обычную, человеческую, про взгляд на мир из другого пространства. Картина о пророке Мохаммеде кардинально разделяет представления об исламе: он не вписывается в то, что называется "исламский терроризм", "ИГИЛ". Эта картина о том, что такое в действительности ислам, без оценок, правильно это или неправильно. Для нас это ещё и политически очень важно, потому что мы путаем всё: при виде любого человека с бородой или в тюбетейке сразу смотрим, не оттопырен ли у него карман и нет ли там бомбы, – а эта картина открывает ислам. К тому же она сделана абсолютно гениально – это блокбастер, это самая дорогая картина, снятая в Иране, но она сделана с такой любовью и поэзией! Я подумал: "Господи, увидеть бы когда-нибудь такую картину о чём-нибудь нашем, о наших людях, хотя бы о Дмитрие Донском, об Александре Невском – о том, что нам дорого, понятно".

Вот в этом вопросе мы просто обезручены, мы лишены экранного представления о том, кто мы такие, исторически, я имею в виду. Да, есть сериал "Екатерина" – замечательно, но где то, что кино должно давать, то, что даёт Маджид Маджиди, который предлагает образ, понимание ислама? Притом что нельзя увидеть лицо пророка, запрещено, это так сделано! Фильм охватывает период с младенческого возраста пророка до двенадцати лет, и вы ни разу не увидите лица: он то в три четверти, то спиной, то в люльке – это сделано так легко, так ненавязчиво... И то картину запретили показывать в Саудовской Аравии и в Египте, потому что пророк Мохаммед вообще не должен появляться, но, если бы это не было сделано, у нас с вами не было бы возможности понять, что такое настоящий ислам, а это очень интересно.

К тому же это ещё образность и поэзия. Я вам перескажу эпизод, который уже рассказывал Станиславу Сергеевичу. Мекка осаждена эфиопами, огромное войско со слонами собирается взять этот город, в это время в Мекке находятся маленький Мохаммед с матерью и дедом. Дед смотрит в небо. Вы видели когда-нибудь, как огромное количество маленьких птиц, летающих в небе, собираются в стайки, потом разлетаются, – такой плавающий, летящий птичий ковер? Так вот дед смотрит в небо, появляется огромная стая птичек – миллионы, – начинает двигаться в сторону войска, остановившись перед Меккой, и потом крупным планом – эти птички, которые летят, и у каждой птички в клюве камешек, и миллионы камней дождём осыпают войско и губят его. Выдумка? Выдумка. Рассказал Станиславу Сергеевичу. "Да ну, – говорит, – как маленькая птичка может убить?" Я отвечаю: "Может, это поэзия". Он в Думе сейчас, поэтому не позволяет себе поэтического мышления, а когда выйдем на улицу, он меня поддержит.

Абсолютно гениально, трогает по-настоящему, и ты, сидя в зимней, морозной Москве, смотришь кино про пророка Мохаммеда и про каких-то эфиопов, до которых тебе, в общем, дела нет, а у тебя ком в горле – вот что такое поэзия, вот что такое настоящее искусство! Бергман говорил: искусство должно потрясать, попадая в сердце, минуя промежуточную посадку в области интеллекта, – так вот это то самое. Потрясающе! Ты не понимаешь, как это случилось, почему тебя это так взяло. Да какие там эфиопы, да наплевать на эфиопов каких-то! Да когда это происходило вообще, в VI веке! Но это волнует тебя, потому что тут есть сострадание, сопереживание, тут чувствуется любовь того, кто это кино сделал. А без любви вообще ничего нет, тем более в русском искусстве, как и в литературе, как и – для меня лично – в кино и друг в друге. Любовь!

Теперь, если у вас есть ко мне вопросы, пожалуйста, задавайте. Я понимаю, я не лектор. Ещё раз говорю, я мог бы вам сейчас всё прочитать, у меня тут написаны цифры. Хотите, я вам сейчас все цифры прочту, сколько фильмов сделано и так далее, интересно вам будет? Нет, не интересно. Поэтому я решил на свой страх и риск не читать вам вот этого всего, что мне подготовили, а рассказать вам о своих чувствах по поводу того, что сейчас происходит в кино, да и вообще с нами. Не знаю, нужно ли вам это было, но я что думал, то и сказал. Если у вас есть ко мне вопросы, я с удовольствием на них отвечу.

Вопрос. Здравствуйте! Спасибо вам огромное за такой искренний рассказ, очень интересно и полезно было послушать.

Вы говорили о кадровой проблеме с режиссёрами – я хотела бы узнать, какое звено в цепи отбора, на ваш взгляд, самое слабое, может быть, проблема с критериями отбора на режиссёрский факультет ВГИКа? В чём вы видите главную проблему сейчас, почему у нас такая нехватка хороших режиссёров?

Михалков Н. С. Я думаю, главная проблема в том, что изменился импульс прихода в режиссуру. Раньше в режиссуру приходили люди, которые, имея пластическое мышление, исходили из того, о чём они хотят сказать, что их волнует. Сейчас: "Блин, хочу снять вот как... Смотрели Тарантино? Вот такое хочу снять! Он бежит – и как ему дал! Понимаешь, там потом сверху летит, а там – тра-та-та, вж-вж, ба-бах! – и во весь экран!" – вот что, понимаете? Так сказать, когда то, как, ему важнее того, что. А что – он не знает. Почему? А вы посмотрите, сколько времени отводится в школах на изучение русской литературы и русского языка. Сейчас, по-моему, благодаря Думе какие-то критерии уже меняются, но вообще понятие "воспитание" было вынута из программы – "всем цветам цвести". "Советская власть воспитывала творцов, а мы должны воспитать потребителя", – сказал однажды бывший министр образования; но что будет потреблять потребитель, если не будет творцов, которые будут творить?

Так вот критерий выбора профессии режиссёра не должен заключаться в этом – слава, Канн... "Хочу быть режиссёром: красная дорожка, я в бабочке, и вот оно, вот оно пришло, вот оно, счастье!" – да нет, это не так легко, это тяжелейший труд, это поиск – ну что я вам сейчас буду рассказывать... Это труд, но дело даже не в этом.

Когда ты экранизируешь, допустим, литературное произведение, ты должен экранизировать не фабулу произведения, а автора, поэтому, чтобы снять "Пьесу без названия" Чехова, ты должен прочитать не только её, но и записные книжки Чехова, его переписку, знать историю его жизни, прочитать об от-

ношении к Чехову Авиловой, знать, с кем он дружил, с кем – нет, понимать, почему он отказался от звания академика. Вот из всего этого вырастает то, что потом ты вкладываешь в конкретные персонажи – в Платонова, в Софью и так далее. Но это в принципе другой подход, он основан не на пересказе факта, а на том, насколько ты воспринимаешь автора, чтобы его же словами рассказать о нём другому человеку. Ты экранизируешь писателя, а не его произведение – это абсолютно другой подход, он требует совсем другого времени, другого наполнения... Он требует, чтобы и странички шелестели, а не только мышка кликала, это тоже очень важная вещь; он требует, чтобы пёрышко скрипело, а не только клавиатура стучала. Не считите меня сумасшедшим, это тоже художественный образ, но это принципиально важно.

Вы можете все книги закачать в айпад – это удобно, не надо таскать с собой книгу: кликнул – и читай, замечательно! Полезно? Полезно. Очень полезно и очень удобно. Но как же запах книги, как же пометочки какие-то в книжке, взятой из библиотеки?... Вот представьте себе, что айфон, айпад, Интернет и всё такое появилось триста лет назад – мы вообще имели бы какую-нибудь переписку, допустим Толстого, и вообще имели бы этот жанр – эпистолярный, когда люди писали, ждали, пока письмо дойдёт, потом получали ответ? Повторяю, я не к тому, чтобы в лапти и на лошадей, – я к тому, чтобы это понимать, чтобы от этого получать удовольствие, это же очень важно – получать удовольствие, когда "ух какая книга"! Но ты же не будешь лобызать айпад: там ещё на такое можно кликнуть, что мама дорогая! Поцеловал его, кликнул – о боже!

Так вот, отвечаю на вопрос, каков критерий: критерий – что ты хочешь сказать, что тебя волнует. Поверьте, есть много людей, которые хотят и могут снимать, но всё так или иначе упирается в вопрос "как?", потому что те, кто этих людей учит, уже другие, они уже воспитаны на другом.

Я снимал один из выпусков "Бесогона" про образование. Милые девочки в кадре, такие чудные, красивые лица, и вот спрашиваешь у них: "Кто такой Жуков?" – "Не знаю..." – "А Рокоссовский?" – "Ну..." – "А Зоя Космодемьянская?" – "Это что-то..." – "А Цицерон?" – "Что?" – "А Боря Моисеев?" – "О-о, да, это..." – "А Ксюша Собчак?" – "Ну конечно!.." Не в осуждение, нет, они не виноваты, но беда в том, что то же самое произошло с Украиной, а мы просто пропустили это: двадцать лет украинскими детьми, их учебниками занимались каждый день, каждый божий день, а мы сидели общались – труба есть, куда, мол, они, хохлы, денутся, всё будет нормально, так что давай наливай, сало нарежь... А потом: родные, куда, чего, какие американцы?! Всё, мы упустили момент: выросло поколение, которое никогда больше не повернётся в сторону России, никогда! Это пришло к ним не сегодня, как проснулись, это в них влило уже, это была многолетняя ежедневная инъекция. "Кто не скачет, тот москаль!" – это же не просто флешмоб такой: опа, давайте сделаем! – нет, это уже часть жизни. Я понимаю, возможно развитие и в обратную сторону, но переделать этих людей могут только какая-то действительно реальная катастрофа и понимание того, что произошло.

Это, может быть, более трагический пример, но то же самое происходит с образованием. Сейчас не надо, нет смысла ничего запоминать, мы не тратим на это время, ведь самое дорогое – это время! Но вот картина Левитана "Над вечным покоем" – о чём она? Ну, там река, поле... Сюжет знаем? Знаем. Ну хорошо, а мы можем всё это ощутить, если не потратим время? Когда ты

погрузишься в это, услышишь то, что мог слышать Левитан, когда писал это, почувствуешь, что за ветер был тогда, что за запахи были, только тогда ты сможешь сказать: "Я это ощущаю, это моё". Слушайте, фабула "Анны Карениной" – это пять фраз: молодая вышла замуж за старика, от старика родила сына, влюбилась в молодого, молодой её бросил, она кинулась под поезд – всё, "Анна Каренина"! "Преступление и наказание": молодой человек, решивший, что ему надо всё-таки завершить обучение и стать человеком, приносящим пользу Отечеству, миру и так далее, шлёпнул старушку процентщицу топориком – она всё равно бы умерла через пять дней. И что с ним случилось потом? Пятьсот страниц Достоевский посвящает описанию того, что происходит с человеком, который лишил никчёмную старушку жизни – всего-навсего! Сейчас на экране убивают тысячи человек – никого не жалко, мы потеряли уважение и к жизни, и к смерти, мы потеряли чувство опасности, нас приучили к тому, что это очень просто – убить – и очень просто умереть. Вроде бы ничего особенного – ну кино и кино, но в этом таится столько невероятных опасностей!

Допустим, опасность – я не политик, но просто это самый наглядный пример – отсутствие генетической памяти и страха войны у населения Соединённых Штатов Америки: они никогда не воевали на своей территории. Люди, которые не воевали на своей территории, никогда не поймут, что такое война: когда война идёт на своей территории, воюют все – и солдат, и старуха, – оружием становятся и микрофон, и ручка, а когда привозят гробы из Кореи, или из Вьетнама, или из Ирака, это трагедия для семьи, но это не трагедия для нации – "То, что происходит где-то там, в Косове, в Сирии, в Донбассе, – где это? – не касается меня!"

В моей картине "Пять вечеров" по пьесе Володина последняя фраза Гурченко "Лишь бы не было войны" – это не пустые слова. Так сказать может только тот, кто понимает, что такое, когда она есть, и сохранить это понимание можно только в том случае, если это генетически заложено. Вот мы говорим: слушайте, да сколько можно, это 9 Мая, ну и так далее, – но ведь дело же не в помпезности и не в надувании щёк, а в сохранении этого гена, этого трепета внутри, в осознании, каково это – оказаться беспомощным перед чужой силой, – и в желании обеспечить себя, сделать всё, чтобы этого дрожащего чувства не было.

Когда я готовился к картине "Утомлённые солнцем", я начитался материалов – вы даже не представляете себе, как меняется сознание, и я себе не мог этого представить! Вот на секунду представьте себе: Сталинград, не из чего строить брустверы (дерева нет – степь вокруг), и русские солдаты прячутся за бруствером, который сложен из замёрзших трупов немцев! Вы только представьте себе образ – это же бытовая вещь, надо спрятаться от пуль, копать невозможно, потому что холодно, земля замёрзшая, они лежат, и это становится рутинной: "Давай ещё одного". А ведь это люди: ты сидишь у этого бруствера, облокотился, поднимаешь голову – а там человеческое лицо, это был человек, у него было имя, у него мама жива где-то, он жил как-то, он любил что-то. Как меняется человеческое сознание...

А это стихотворение:

Ты не плачь, не стони, ты не маленький.
Ты не ранен, ты просто убит.

Дай на память сниму с тебя валенки:
Нам ещё наступать предстоит.

Скажете: "Жуть какая!" – но это быт, и к этому привыкают. Или вот полиция дядю Коло в деревне дети застрелили, облили водой, заморозили и на труп, как на салазках, катались, – на дяде Коле.

Понимаете, о чём я говорю? Это та память, которая должна быть на генетическом уровне. Кто, скажем, в Соединённых Штатах может хотя бы ощутить это? Первая реакция: "Какой ужас! Это звери!" А это не звери – это то, что заставляет человека менять отношение к тому или другому, это то, к чему человек привыкает и что меняет его сознание, его жизнь, меняет его будущее, его настоящее. Это то, что называется историческим, генетическим опытом.

Не знаю, почему я об этом заговорил, но я это к тому, что опыт – вот о чём вы спросили – это вещь, которая всё равно основана на культуре, всё равно основана на том, как пахнет страничка, а не на том, что можно кликнуть мышкой и всё узнать. Это, повторю, очень удобно, но, если мы потеряем то самое внутреннее желание, если перестанем чувствовать необходимость обращаться к себе самому, черпать из культуры, из опыта, который в нас влили родители и учителя, мы просто исчезнем как культурная нация.

Вопрос. Никита Сергеевич, добрый день! У меня, как у сотрудника Аппарата Госдумы, студентки МГИМО и патриотки нашей страны, такой вопрос: в тяжёлой внешнеполитической ситуации в России, на фоне информационных войн против нашей страны и активности пятой колонны планируются ли в Год кино съёмки фильмов о России, о великом русском человеке, например экранизация произведения Михаила Шолохова "Судьба человека", либо фильмов, которые пропагандируют дружбу между народами в нашей стране и укрепляют её?

Михалков Н. С. У нас есть замечательный сценарий фильма "Жизнь и гибель Александра Грибоедова". Мы написали его тридцать лет назад, но не могли начать съёмки из-за событий в Карабахе. Мы писали его пять лет, нашли невероятные документы (кстати, очень много работали в архивах МИДа). Например, мы доказали, что убийство Грибоедова совершила не разъярённая мусульманская чернь – это холодное политическое убийство, задуманное, спланированное и совершённое англичанами: Грибоедов мешал их действиям на Шёлковом пути. Они использовали все черты его характера: вспыльчивость, непреклонность, честолюбие, использовали его зависть определённую к Пушкину, ну и так далее – они всё использовали и подвели его к моменту, когда не было выхода. И он был убит. Мы нашли документы, из которых явствует, что граф Нессельроде – канцлер Российской Империи – был резидентом английской разведки. Абсолютно невероятно!

Мы готовы снимать картину, нашли всю натуру в Турции, но куда сейчас в Турцию, какая там Турция? Ждём-с. Но я говорил с послем Ирана и с президентом Азербайджана, и, может быть, можно будет снимать в Тегеране то, что мы собирались снимать в Турции, когда начинали работу над картиной и вынуждены были искать натуру не в Иране.

А что касается кино про русского человека вообще, про нас, вы знаете, я так предполагаю, может быть, наивно, что я вообще всё кино снимал про нас, про русского человека, к тому же у меня такое чувство, что я снимал одну длинную картину и она вся о любви, даже если её там нет, как в "12", всё равно

о любви – между мужчиной и женщиной, я имею в виду. Любовь, всеобъемлющая любовь – это не слова, это единственный путь, единственная возможность, для меня по крайней мере, попытаться увидеть отражение неба в капле росы и осознать, что, как сказал кто-то из великих, режиссёр Ренуар по-моему, в это жестокое время в этот жестокий мир на склоне лет я могу принести только одно – свою любовь.

Вопрос. Здравствуйте! Меня зовут Иван Мельников. Мой вопрос связан с темой, которую вы поднимали в своём выступлении: к сожалению, моё поколение, молодёжь потихоньку забывает все ужасы, которые принёс с собой нацизм, и это происходит не только в России, но и во всём мире. Ведь это предпосылки к повторению истории, и, безусловно, кино, как одно из наиболее популярных искусств, могло бы преподать моему поколению нужные уроки. Вот планируете ли вы и видите ли вы какой-то смысл в том, чтобы в России снять что-то интересное с целью преподать урок, показать героизм нашего народа и других тоже во время Великой Отечественной войны и позиционировать это как глобальный проект, возможно, объединиться с заинтересованными коллегами за рубежом?

Михалков Н. С. Я знаю, что готов довольно большой сценарий фильма о Нюрнбергском процессе, там поднимаются многие вопросы, которые вы затронули. Но если говорить, что называется, по чесноку, посмотрите: что сейчас провоцирует появление нацизма, национализма? Абсолютно невероятная метаморфоза старого мира: европейская культура последовательно предаёт все основы себя же самой, в первую очередь христианства. За понятиями "толерантность", "мультикультурализм" кроется истребление всего, что делало европейскую культуру, христианскую культуру основой миропорядка, что ли, то есть предаются все заповеди, по которым жило христианство. Вот сколько нормальных людей в Европе с воодушевлением воспримут негодование исламского населения, поселяющегося в Европе, по поводу однополовых браков? То есть вы понимаете, что происходит? "Я не хочу, чтобы вы здесь у меня жили, говорили на своём языке, не изучали моего и так далее, но вот тут я с вами согласен... Понимаете, какая происходит метаморфоза: ровно то, на что было табу, становится сначала возможным, потом допустимым, а потом обязательным – окно Овертона, нас постепенно приучают к тому, что будет вот так.

Посмотрите, как изменилась интонация обсуждения России в мире, как постепенно доходит до того, что совершенно запросто можно назвать страну изгоем – Россию назвать страной-изгоем! Вот эта планомерная информационная война – это тот самый случай, когда инъекциями вводится то, что потом тебя убеждает: да кто эти русские такие?! И подъём национального духа, даже всплеск национализма – одна из форм борьбы с этим. Понимаете, когда мы сами видим бритоголовых, говорим им что-то, а они отвечают, что не хотят, мол, гей-парадов, вот и всё, – мы их сначала останавливаем: нет, ребят, не надо, погодите, не бейте их, но, с другой стороны, мы тоже, честно говоря, не хотим... И мы приходим к диалогу – вот в этом и есть самая большая опасность и самая большая тонкость.

Конечно же, вы правы, было бы идеально, если бы кино могло в этом смысле стать панацеей, но нет, оно не станет панацеей, потому что посредством информационных вбросов меняется сознание народов в данный момент исторического развития – это страшнейшее оружие, оно страшнее бомб.

Каким образом этому противостоять, где защитный механизм, адекватный этой разрушительной силе? Я не знаю. Это дело молодых – находить внутренний иммунитет, который позволит устоять, пройти по лезвию бритвы.

Я со своей стороны делаю что могу: скажем, картина "12" – я считаю, что она во многом о том, о чём мы сейчас говорим; думаю, и ещё много чего делается. Но я считаю, что без серьёзной политической воли и трезвой оценки, во многом и здесь, в Думе, одному кинематографу или литературе с этим не справиться, потому что, как говорила моя мама, воспитывать надо, пока лежит поперёк кровати, а когда лёг вдоль – уже поздно.

Вопрос. Как мне кажется, не всё так плохо, роль кино, степень воздействия нового русского кино, мультфильмов сейчас уже буквально сравнима с тем, что делает Дума, в частности Станислав Сергеевич и Владимир Владимирович над этим работают, и вот ваши выступления на телевидении – ждём их продолжения – ну, в общем, если бы не это, всё было бы гораздо хуже. И хорошо, если вам удастся снять честную картину о Нюрнбергском процессе, – до сих пор полное умолчание о ярком, не буду называть чьём, обвинении североамериканского фашизма, и хотелось бы, чтобы эти вещи больше не выпадали.

Никита Сергеевич, мы действительно не видим мирового кино, но вы-то осведомлены, скажите, сейчас в США есть качественное кино, такое, как мы раньше смотрели?

И ещё я всё-таки хотел бы подчеркнуть, что новое русское кино есть и сейчас. Вот и Комитет по культуре показывает здесь очень хорошие фильмы, и у Станислава Сергеевича есть тоже, я с удовольствием смотрел. К сожалению, многое пролетает мимо экрана, как, например, "Дневник мамы первоклассника" со Светланой Ходченковой – чудесный фильм, никогда не видел на экране, но я знаю, что Станислав Сергеевич Говорухин и Владимир Владимирович Бортко приложили огромные силы, чтобы пробить отечественному фильму дорогу на отечественный экран, – спасибо. Давайте вместе дальше.

Михалков Н. С. Вы всё правильно говорите. Вот сколько вы сказали, что не так всё плохо, – понимаете, мне казалось, что нам интересно поговорить о том, что волнует, а не о том, каких невероятных успехов мы добились: мы успехи-то видим, мы неуспехов не хотим замечать, вот в чём проблема, и как раз об этом мне хочется говорить. Хотя есть и другая сторона этой медали, другой перекося: когда вспоминают только о плохом, только о том, что ничего не получается, – говорить, что ничего не получается, нужно только тогда, когда ты знаешь или пытаешься понять, как сделать так, чтобы получилось. Констатировать мерзость свою – для этого много не надо, как выйти из этого, что делать, как двигаться – вот что интересно, по крайней мере мне.

Вопрос. Я хотела бы спросить не совсем о кино, я хотела бы спросить о сериалах: как вам кажется, почему режиссёры сериалов позволяют людям смотреть такую скучную пошлость, почему допускают на телеэкране такие скучные и ничему не обучающие вещи? Они отнимают время у людей, они занимают время в телеэфире, но иногда кажется, что они вообще не проходят цензуры, не получают одобрения профессионалов, потому что порой удивляет, какие глупые бывают сюжеты, удивляет, что по десять раз переснимают иностранный сериал на русский лад. Почему людям позволяют смотреть такое, это же ведёт к моральному разложению?

Михалков Н. С. Ну, это вопрос культурного развития, должен быть литературный вкус, а для этого книжки нужно читать – и тут, может быть, моя

точка зрения покажется радикальной, но я считаю, что в одной только русской литературе уже есть всё, вот просто всё. Это не значит, что не надо читать Мопассана и Хемингуэя, совсем нет, но вот если нет других книг, только библиотека русской литературы, – достаточно, там все вопросы поставлены, одним Пушкиным поставлены все вопросы человеческого бытия.

Что касается сериалов, я частично ответил на этот вопрос, но должен добавить, что культура сериала в мировом кинематографе сейчас на очень высоком уровне. В сериалы уходят серьёзные режиссёры, потому что деньги на производство практически те же, но есть время рассказать: не нужно думать о тайминге, не нужно монтировать, выбрасывать куски – ты рассказываешь; и сценарии для таких сериалов пишут очень серьёзные драматурги, и там ох какие вопросы поднимаются. Я имею в виду, конечно, серьёзные сериалы, в основном американские, вот как "Карточный домик": насколько там всё жёстко и правдоподобно, пусть это даже не является правдой, но это увлекает! Что до сериалов, о которых вы говорите, – ну это чудовищно, чудовищно... Вот к вопросу о книгах – мне Саша Адабашьян рассказывал историю. Была какая-то комиссия, отбирали детей на какой-то конкурс, и туда пришёл мальчик. У него спрашивают: "Что вы читали?" Отвечает: "Я последнее знаете чего читал, там один, в общем, мужик, короче, он разозлился на памятник, и, в общем, короче, этот памятник на него наехал, и он скакал за ним на коне прямо по городу, и, в общем, там..." – "А это хоть в стихах вообще?" – "Не помню". – "А кто написал, помните?" – "Нет". – "Ну это не Пушкин?" – "Это..." – "А мама здесь?" – "Мама здесь". Тогда человек, который его экзаменовал, вышел к маме и говорит: "У вас очень интересный сын", рассказал историю о том, что тот недавно прочёл. Мама – сыну: "Расскажи". Он так же рассказал: там мужик один, и там... Мама говорит: "Ой, как интересно, дай почитать!" Вот это тот самый случай, когда ребёнок абсолютно адекватен маме, абсолютно. Глупо сейчас ругать, уже ругали-переругали, но вот действительная, реальная трагедия заключается в том, что ненужность знания (потому что оно должно быть заменено успешностью менеджмента) приводит к тотальному опустошению.

Вопрос. Здравствуйте, Никита Сергеевич! Меня тронули ваши слова о том, что кинематограф, который был раньше и который есть сейчас, – это две большие разницы: сейчас действительно очень мало достойных картин, которые можно посмотреть, из которых можно вынести что-то полезное. И вот у меня вопрос, важный для тех, кто учится на факультете режиссуры, для будущих режиссёров: скажите, пожалуйста, как не стать таким режиссёром, который где-то там что-то кушает, а картину снимают без него, как участвовать в процессе, каков ваш главный совет, что нужно этим людям, самое главное?

Михалков Н. С. Людям, которые кушают и не снимают кино, не надо снимать кино, а надо кушать. Проблема в том, что он просто убеждён: если он не будет снимать кино, он и кушать не будет.

Вы понимаете, мы всё время упираемся в одно и то же – должен быть определённый уровень культурного развития, и это должно быть с детства, это невозможно догнать. Ну вот я помню выступление замечательного писателя Виктора Астафьева, когда он со слезами на глазах сказал: "Я Бунина прочёл в сорок лет". Для него было трагедией, что он Бунина прочёл в сорок лет (а раньше нигде было прочитать – его не издавали). Сейчас можно чи-

тать всё – но для этого нужен тот самый внутренний импульс, осознание того, к какому народу мы принадлежим, к какой стране, к какой культуре, к какой литературе, должны быть осознание этого, радость от этого, гордость, и это должно быть впитано с молоком матери, это не приходит ниоткуда.

Президент говорит о национальной идее патриотизма – простая мысль, но вы посмотрите, как измываются над этим, что говорят на радиостанциях, так сказать, свободолюбивых! И фраза эта – "Патриотизм – это прибежище последнего негодяя"... Ну там же выкинуто слово "даже", ведь смысл-то какой: даже для последнего негодяя патриотизм есть прибежище! Что такое патриотизм – по Ивановской площади или по Васильевскому спуску с флагами ходить? Ну это может быть его проявлением, но вообще патриотизм – это вот когда вышло несколько миллионов человек с портретами воевавших, погибших предков. Там и дети шли. Сколько было фэйков: "Купленные", "За деньги", "Я шла по улице и видела: автозаки, автозаки..." Боже мой, какая трагедия случилась для либеральной демократии в Российской Федерации, трагедия! Народ собрался не пьяный и не потому, что заплатили, – беда! А какой ужас от очереди на выставку Серова: не за колбасой, а на Серова! Боже мой, что это?!

Как вытравливается уважение к себе самим – не фанаберия, не надувание щёк, а самоуважение... Невозможно существовать и быть защищённым, в том числе психологически защищённым, если ты презираешь свою историю, культуру, соотечественников и так далее и так далее, когда высшая свобода для тебя – это очередь в "Макдональдс"!

Вообще что такое для меня национализм? Вот шовинизм – это когда я люблю своё за счёт других, когда я говорю, что мы лучше, чем другие. А национализм для меня – это когда я говорю: "Я люблю своё очень, я приглашаю тебя любить вместе со мной то, что я люблю, и дай мне себя таким, каким ты себя хочешь любить, и Расскажи мне про себя, чтобы я тебя тоже полюбил". И вот это есть настоящее проявление патриотизма! Как это делать – я не знаю, само понятие опошлено настолько, что оно сразу вызывает реакцию: "Ой, боже, опять..." Но вы знаете, очень не хочется, чтобы жареный петух научил нас любить родину, лучше это сделать самостоятельно, а иначе, когда жареный петух начинает вить гнездо там, где ему не стоит, ухватиться тебе будет не за что: ты ничего не знаешь, ничего не умеешь, ничего не любишь, ты пуст, как барабан, и готов выполнить любой приказ любого очередного правительства...

Друзья дорогие! Я в юности очень любил выступать, и вот, помню, в одном сельском клубе говорил, говорил, говорил, говорил – и люди в зале постепенно стали склонять голову на плечо рядом сидящему, и только в первом ряду сидел маленький мальчик, он был в такой телогреечке, в шарфе, мамой завязанном, и смотрел на меня во все глаза, слушал меня с изумлением. Собственно, в конце я говорил уже только ему, потому что говорить больше было некому. И вот я спрашиваю: вопросы есть? Он сполз со стула, потому что у него ноги не доставали до пола, и спросил: дяденька, а кино скоро будет?

Так вот я не хочу дожидаться от вас этого вопроса – предпочитаю, чтобы вы не потеряли ко мне интерес; может быть, когда-нибудь ещё позовёте, я с удовольствием приду, а сейчас встанем из-за стола друг до друга голодными. Я признателен вам за внимание, буду нужен – я к вашим услугам. Спасибо за внимание.

**Лекция заслуженного деятеля искусств
Российской Федерации, кинорежиссёра-документалиста
С. В. Мирошниченко
19 февраля 2016 года**



Мирошниченко С. В. Дорогие друзья, здравствуйте! Представляюсь: заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кинорежиссёр-документалист Сергей Валентинович Мирошниченко.

Я попробую построить лекцию по принципу перехода от частного к общему.

Знаете, когда я был ещё молодым человеком, таким же, как многие из вас, и окончил институт, я снял картину на экологическую тему. Картина потом получила много призов и в России, и в мире, но, так как она была очень острая, сначала к ней приглядывались. Скажу, чтобы вы просто знали, что такое бывает: к картине сначала приглядываются и только потом понимают, что она нужная, потому что человек делает что-то, опережая время, выходит

за пределы обычного, общепринятого.

Так вот, нас с моим оператором отправили в так называемую ссылку: мы поехали в Киргизию снимать для киножурнала "Хочу всё знать" сюжет об археологах.

Мы долго ехали по равнине, по долине между гор и наконец приехали туда, куда и должны были приехать: это был холм, внутри которого что-то происходило. Мы увидели двух человек – женщину и мужчину, абсолютно раздетых, которые что-то чистили. Ну, была жара, и они так вяло оделись, потому что от жары просто некуда было спрятаться, а так как они друг друга хорошо знали, они и работали в таком виде. Я стал расспрашивать их о том, что они делают. Оказалось, они вели раскопки на территории древнего каганата. И мужчина вдруг открыл мне истину, которую я вам сейчас передам. Важно отметить, что тогда для меня всё, что касалось империи, было злом, а всё, что касалось демократии, – добром. И когда я спросил археолога о периоде каганата, он ответил, что в этот период была сильная власть и расцвет культуры. Я удивился: ну как же расцвет? А он сказал, что так было всегда: в эпоху империй, сильной власти – расцвет культуры, создавались самые лучшие архитектурные произведения, самые лучшие литературные произведения, всё самое лучшее. А что касается периода демократии, то нам, говорит, копать нечего, потому что там одни черепки и деньги, и то чаще всего деньги фальшивые.

Ну, я не могу сейчас так огульно говорить об этом, но потом я стал задумываться: что есть в общем понимании империя и что есть свобода и переходный период? Могу вам сказать, что расцвет документального кино и кинолетописи приходится на тот период в истории государства, когда оно чувствует себя империей, даже если управление демократическое. Вот, например, Советский Союз, притом что это было социалистическое государство, построенное на идее власти народа, ощущал себя империей, и поэтому тогда снималось очень много кинолетописей. В нашей стране появился Дзига Вертов – лучший документалист мира, до сих пор считающийся таковым; у нас появился Роман Кармен, создавший великую хронику Великой Отечественной войны, потому что была целая система – съёмка хроники для кинолетописей, её хранение, подготовка соответствующих кадров. Я понимаю, что эта система была заорганизованной, часто очень политизированной, но она обеспечивала высокохудожественный уровень и очень хорошее хранение материалов. Вот, например, в красногорском киноархиве самое дорогое – это хроника советской империи.

Сейчас я курирую программу по документальному кино в рамках Московского кинофестиваля, и, вы знаете, самые сильные, самые мощные картины приходят из стран, которые чувствуют себя империями. Например, из Соединённых Штатов Америки всегда много картин, мы их с интересом смотрим – о саентологах, о Сноудене... Это не мы снимаем – это они делают. Польша сейчас претендует на определённую роль лидера западнославянских государств – у них сильные документальные фильмы, Китай с каждым годом присылает всё больше и больше сильных документальных картин, но я не буду вдаваться в подробности, это вам просто для размышления.

Почему я об этом стал говорить? Три года назад я должен был снимать фильм об Олимпиаде, и я посмотрел материалы из истории кино советского периода. Так вот при создании фильма "О спорт, ты – мир!" на Озерова работали студии "Ленхроника", ЦСДФ, "Мосфильм", Рижская киностудия, у него было шестьдесят четыре оператора, – шестьдесят четыре, вдумайтесь! – был обеспечен транспорт, было огромное количество администрации. Когда я сам стал готовиться, – хотя я очень благодарен тем людям, которые ко мне обратились с этим предложением: пусть мне было очень тяжело, но интересно, – я понял, что нет ЦСДФ – эту студию же практически закрыли. У нас вообще, наверное, более 50 процентов студий документального кино в последнее время приватизированы и используются не по назначению, они просто проданы, а мне надо было собрать операторов, которые могут снимать на определённой технике, – это была тяжелейшая задача. Кроме этого, надо было провести административные, юридические переговоры. Мне пришлось построить монтажную, потому что у нас нет такого уровня монтажных: мы снимали на цифровую кинокамеру RED Epic, у которой матрица с разрешением 4–5 К, и надо было это куда-то заливать. Не обеспечивался звук, необходимый для съёмок документального спортивного кино. Я просто хочу сказать, что всё надо было начинать заново, и слава богу, что и старшее поколение ещё что-то помнило, и пришли молодые талантливые люди, которые помогли нам.

Кстати, чтобы вы понимали: когда мы защищали этот проект в Международном олимпийском комитете в Лозанне – его надо было защищать перед всеми спортивными федерациями, перед всеми олимпийскими комитетами, – мы сказали, что пришлём им всё в цифровом виде, но они ответили, что

в цифровом виде материалы мы можем себе оставить, а им нужна плёнка, всё, что мы сделаем, должно быть на плёнке, которая будет у них храниться. Они сказали: мы живём в истории, и плёнка хранится сто лет уже, а сколько будет храниться цифра, неизвестно.

А что такое плёнка? Вот чтобы вам понятно было: одна копия моего фильма сейчас стоит 5,5 миллиона рублей. Начиная с 1991 года мы уже снимаем на цифру, и архив наш состоит из цифровых носителей, обычно некачественных, которые, как правило, не переводятся на плёнку, да их и не надо на плёнку переводить, ведь сейчас странная совершенно ситуация: мы выделяем деньги – у нас же демократический подход, – потом конкурс, который ещё неизвестно кто выиграет, при этом нет никакого ОТК, не оценивается качество звука и изображения – вот такое отношение к собственной летописи. Вы представьте: люди, государственные мужи, что-то делают, строят, думают, сражаются где-то, а фильмов – собственной летописи – нет.

На последнем фестивале документального кино в Амстердаме было представлено много фильмов об Украине, но они не были нашими. Просто надо понимать, что журналистика и документальное кино – это совершенно разные вещи: работа журналиста – это пиар себя любимого плюс фиксация факта, а документальное кино – это отражение процесса, отражение того, что происходит.

Вот пример: в нашей стране событие – строится мост в Крым. Можно предположить, что будет. Вот есть рекламный ролик, который сняла моя дочь, спасибо ей большое, который крутят всё время. Потом такой стендап будет: человек встанет у моста и скажет, что начинается строительство. Через какое-то время будет ещё один стендап: выступит кто-нибудь, перережет ленточку и всё, а фильма не будет, я уверен в этом. Его не может быть даже просто потому, что система грантов у нас рассчитана на события одного года, а мост будет строиться три. И мы не увидим, как тяжело это строилось, мы не увидим судьбы людей – не будет архитектора, не будет главного инженера, не будет тех людей, которые, жертвуя здоровьем, старались построить этот мост. Не будет такой хроники, допустим, как при строительстве Братской ГЭС, когда мы видели, как люди по пояс стояли в холодной воде с мыслью "мы покорим тебя, Ангара", то есть не будет той образной хроники, которую мы так любим и так часто используем, потому что сама логика документального кино подразумевает некий отчёт не о финале, а о процессе: как всё произошло, как всё случилось.

Могу вам ещё пример привести: скоро будет 25-летие событий 1991 года – конечно, подготовят несколько специальных репортажей, конечно, выступят люди, но большой картины, которую мы могли бы показать в мире, о том, что мы двадцать пять лет живём в другой системе, точно не будет, потому что её надо было начинать делать год назад.

Так вот, во время Олимпиады я прикоснулся к тому, что называется кинолетописью, и мне повезло: наша студия сделала три совершенно разных работы. Одну работу, первую, предложили неожиданно: нам сказали, что нет фильма о том, как готовится Олимпиада, как что строится, что происходит. Представляете, такое событие, столько всего построено, а фильма об этом нет. И тогда мы второпях, ведь я готовился уже к фильму об Олимпиаде, стали делать картину. Во-первых, есть человек, который вложил в Олимпиаду своё сердце и душу, – это президент; есть люди, которые всё создавали, – металлурги, строители, и мы в результате сделали картину, которая вышла как

передача под названием "Философия мягкого пути", сейчас мы маленький кусочек покажем¹.

Мы выбрали такое начало: наш президент спускается с горы на лыжах вниз. Я помню, когда мы обговаривали, как будут проходить съёмки, люди с удивлением спрашивали: неужели вы думаете, что президент будет ходить, ездить с вами, отвечать на ваши вопросы о коррупции? Я сказал, что уже второй раз снимаю президента, впервые я снимал его в 1999 году, когда он был ещё исполняющим обязанности, и знаю, что это человек очень грамотный, хорошо и быстро реагирующий на любой острый вопрос. И ещё могу вам сказать, — я же снимал много разных людей — чем неожиданнее вопрос президенту, тем ярче он отвечает, и поэтому с посредниками я так работаю: пишу план, они читают, утверждают, а потом я задаю тот вопрос, который считаю нужным. И вы знаете, мне кажется, что это нравится президенту, он мне даже сам лично сказал, что ему нравится такая работа.

В фильм мы вводили людей разных профессий — охранников, металлургов и так далее. Молодые солдатики рассказывали о том, как они охраняют объекты. Мы задавали вопросы не только о спорте — обо всём. Картина была показана 7 февраля, в день открытия Олимпиады. Надо сказать, если бы эта картина делалась дольше, то она была бы, конечно, лучше.

Мы сняли и Олимпиаду. Это совсем другая работа — это работа о спорте и о спортсменах, о спортсменах всего мира. И изначально, учитывая философию спорта, мы ставили такую задачу — сделать картину интернациональной, ведь чем более понятной она будет для всего мира, тем дольше будет сохраняться память о нашей Олимпиаде. Понимаете, в чём дело? Чем более закрытую, ограниченную мы даём информацию, что называется только для себя любимых, тем менее мы интересны миру. И мы решили сделать картину такой, чтобы героями стали все звёзды спорта: и французы, и норвежцы, и немцы, и чехи, и белорусы, естественно, большое количество наших — представители всех стран. Мы старались сделать так, чтобы эта картина была интересна людям и спустя многие годы.

Я просто понял, что, когда люди через много лет будут смотреть этот фильм, они не будут думать о конкретной стране, о ситуации — они будут смотреть на спортсменов, им будет интересно, каким был Бьёрндален или, допустим, Шон Уайт, какими были Траньков и Волосожар, какими были Сотникова и Липницкая, такая яркая в тот момент девочка, или каким был Виктор Ан, этот великий спортсмен, шестикратный олимпийский чемпион. Люди будут смотреть эту картину, а потом им будет интересно посмотреть что-нибудь и про нас, то есть это такой важный момент, о котором мы давно забыли: мы должны не только жить внутри своей страны, но и посылать импульс в мир — это сейчас наша задача номер один, чтобы нас опять начали любить.

Ведь что сейчас о нас говорят? Что мы коррупционеры, реакционеры, захватчики. Надо это преодолевать, и государство в этом должно нас поддерживать, оно должно лоббировать наиболее интересные картины, чтобы Россия везде была представлена, не обижаться, а лоббировать, как делали в Советском Союзе.

Почему на Берлинале никто не попал, почему не пролоббировали? Не потратились. Нужно, чтобы работало Министерство иностранных дел

¹ В ходе лекции С. В. Мирошниченко демонстрировались фрагменты кинофильмов.

и не только, нужно пиарить не только политиков, но и искусство, культуру, а благодаря культуре мы были бы значимы во всём мире.

Сейчас я покажу вам короткий кусочек фильма, пролог, а потом постараюсь объяснить.

Мы сдавали фильм в Международном олимпийском комитете очень долго, многократно. Каждый кадр проверялся на толерантность, например, женщин должно было быть ровно столько же, сколько мужчин. Мне надо было объяснять, кто та девушка, которая встаёт, – не кто конкретно, конечно, потому что кто именно это, вы, наверное, догадались, особенно молодёжь: это Ирина Шейк, которая выносила на открытии табличку "Россия". Кроме этого, было ещё много-много поправок, связанных с тем, что говорят спортсмены, что они думают, – всё обсуждалось, по каждому поводу были дискуссии. Кстати, оказалось, что и в ООН смотрели эти материалы, была просьба показать в прологе и Пан Ги Муна, и Томаса Баха, они появились там, в прологе, с факелом. Я сразу понял, что в принципе им картина понравилась, раз они просят себя поставить среди бегущих факелоносцев.

Так вот, конечно же, образ девушки – собирательный. Во-первых, это означает, что женщина в мире сейчас поднимается, она расправляет плечи и в XXI веке, я надеюсь, будет сильнее. Кроме этого, Россия ведь тоже женщина, она тоже, надеюсь, встаёт с колен, поднимается. Вот мы и подумали, что Ирина, чуть-чуть раскосая, славянка, воплощает образ нашей Родины. Вообще, Олимпиада, что бы ни говорили враги, – это наша большая победа, и мы войдём в историю, и, прошу прощения, но часть элиты нашей политической войдёт в историю, может быть, только благодаря одному этому событию, позитивному, очень важному.

Если вы будете смотреть эту картину в оригинале, будет звук в формате 5.1, а здесь, сами понимаете, важнее другое. Я хотел бы вам показать ещё небольшой кусочек из этой картины – хафпайп, здесь много молодых, они с удовольствием, наверное, это посмотрят.

Вот этот эпизод снимали практически ваши сверстники. Всего у нас было шесть групп, я рискнул – взял 50 процентов людей в возрасте и 50 процентов молодых; я просто думал о том, что они приобретут опыт, который им пригодится потом, – может быть, и о футбольном чемпионате будут снимать фильм, а задумываться надо сейчас, не в 2018 году, потому что тогда уже поздно будет, опять будем второпях деньги делить и халтуру гнать.

А сюжет снимали молодые ребята, молодые операторы, и это не хроника из телевизора, это всё снято нашими операторами. Я считаю, что они совершили подвиг: вот такие кадры – это шедевры просто. Вы знаете, как в Лозанне аплодировали работе наших операторов? Я считаю, что и нам надо поаплодировать операторам. Один из них сейчас с Фёдором Бондарчуком уже игровое кино снял, то есть их, конечно, заметили. Но документальное кино снимать труднее, поверьте мне.

Кроме этого, наша студия сделала ещё один фильм. Так получилось, что мои студенты снимали про паралимпийцев, – я так решил, чтобы у них государственность проявилась, чтобы они это поняли. Они снимали фильм про паралимпийцев, и, когда материал посмотрели в Международном паралимпийском комитете, нам сделали такое очень тяжёлое предложение – я от него сначала отказывался, – чтобы этот фильм стал официальным фильмом Паралимпийских игр в Сочи, и он им стал. Я не могу сейчас об этом говорить, но просто был небольшой шантаж: понимаете, за каждую точку на Олимпиаде и Пара-

лимпиаде надо платить, и разница между тем, если бы это был официальный фильм или если неофициальный, была настолько велика, что мы согласились.

Эта картина – сейчас мы покажем отрывки – получила более двадцати пяти призов уже. Она вышла чуть раньше, и её показали в двенадцати странах мира, причём сейчас даже в США показали, в Эстонии, в Бразилии, в остальных странах Латинской Америки.

"Кольца мира" сейчас тоже будут показывать в Бразилии, из Польши мне пришло письмо, что будут показывать, несмотря на то, какое там руководство государства. Сейчас мы покажем вам небольшие отрывки, чтобы вы поняли, как работают молодые ребята, – эта картина и похожа на "Кольца мира", но и отличается от неё тоже.

Я хочу сказать, что ребята получили премию Президента России для молодых деятелей культуры, как раз режиссёр-аниматор и сценарист. Анимацию делал младший Петров, сын известного оscarоносца Петрова. Я считаю, что он достоин отца и блестяще работает, и я благодарен государству, что этих ребят оценили.

Кроме того, раз здесь много молодых, я хочу сказать, что музыку ко всем трём фильмам написал замечательный композитор из Петербурга Илья Демущкий, он сейчас номинирован на "Золотую маску" за балет "Герой нашего времени".

Я мог бы о многом ещё рассказать, но время заканчивается, поэтому единственное ещё я хотел бы добавить. Знаете, когда со всего мира на наш фестиваль приезжают люди, известные режиссёры, они просят отвести их в музей Дзиги Вертова и наших известных документалистов, просят отвести их на студию, где снимались наши фильмы. К сожалению, ни музея Дзиги Вертова, ни ЦСДФ, на которой работал Роман Кармен и создавалась хроника Великой Отечественной войны, нет, и я придумываю, говорю, что студия закрыта на ремонт или переехала, но скоро откроется.

Я думаю, что по вкладу в историю нашей страны документальное кино соответствует игровому, а также театру и литературе. А отношение к документальному кино как к журналистике приводит, знаете, к чему? Вот, например, работа Думы, где мы сейчас находимся: сколько здесь интересного происходит, какие здесь интересные люди, как много они работают! (Кстати, неизвестно, будет ли Дума следующего созыва в этом же здании находиться). Так вот, документальное кино – это характеры, люди, это не отчёт еженедельный; отчёт – это другое, а здесь характеры, взаимоотношения, рассказ о том, что люди сделали. В этом году произойдёт важное событие: люди, которые здесь заседали, боролись, принимали законы – кому-то эти законы нравятся, кому-то не нравятся, но люди, которые жили этими законами в течение долгого срока, уйдут. И вот представьте: они собираются, чтобы сфотографироваться, все встают, играет гимн, потом они уходят, всё печатывается и Дума закрывается на какое-то время. Вот сам этот образ и есть документальное кино. А может просто встать корреспондент и сказать: "Сегодня завершила работу Дума, состоялось очередное заседание, Владимир Вольфович сейчас скажет заключительное слово..." – и это будет чудовищно. Кстати, единственный документальный фильм о Владимире Вольфовиче снял польский режиссёр Павел Павликовский, который получил "Оскара" в прошлом году за игровую картину. Я видел этот фильм, он очень интересный.

Вот сейчас Владимир Вольфович сообщил, что он поедет на агитационном поезде людей убеждать. Поездка с ним и с его группой, рассказ о том, как живут люди, как их убеждают, как кто разговаривает, в том числе он сам, – это

и будет документальный фильм. А отчёт – это когда на станции Пуповка встанет девушка, естественно, симпатичная, и почему-то, как всегда в последнее время, диким, истеричным голосом (я не знаю, почему нужно всё время нагнетать истерику, нам и так тяжело, мы и так знаем, что много проблем) сообщает: "Сегодня закончилось то-то и то-то..." Вот в этом – отношение ко всему, к деятельности Думы, к строительству моста... Мост построили во Владивостоке – где фильм? Нет фильма, который потряс бы людей. Вот вам империя и демократия, вернее, даже не демократия, а непонимание своего места и того, как нужно подавать себя в мире и в своей стране.

Вопрос. Знаете, ваша лекция буквально золотая, её запись нужно, мне кажется, принудительно показывать и в Думе, и в правительстве, и в МИДе. Спасибо вам большое.

А вопрос у меня с подковыркой. Почему запретили фильмы Лени Рифеншталь? Боялись же, ведь панически боялись популярности Гитлера. Мир изменился кардинально, сейчас боятся популярности Путина, поэтому то, что вы снимаете, и то, что вас показывают хоть как-то, – это уже большая победа. Я видел и Сотникову, и Липницкую: они вышли на Олимпиаду и совершили настоящий подвиг. А сколько же спортсменов "погибло"...

Мирошниченко С. В. Спасибо вам.

Вы знаете, я гражданин моей любимой России, и несмотря на то, что были и внутри страны, и вне её различные мнения, я старался сделать так, чтобы наша страна была представлена честно, правдиво и хорошо. Надо помнить то, что говорил Шукшин: "Нравственность есть Правда", и надо говорить правду, но так, чтобы не оскорбить свой народ. И я буду работать так и дальше. Вот "Рождённые в СССР" показали в пятидесяти странах – раз показывают, значит, смотрят люди, знают, любят, в Америке даже дали премию "Эмми" – и ничего, я взял, зачем отказываться-то...

Мы увековечили ребят, спортсменов, и чтобы это было на плёнке и сохранилось – это и было моей основной задачей, я спортсменов очень люблю, и я видел, как они трудятся.

Вы знаете, я очень хорошо познакомился с Бьёрндаленом, ему сейчас порядка 40 лет, но просто мы, наверное, похожи. Однажды утром мы пришли снимать тренировку норвежской сборной по биатлону, которая лучшая в мире, это точно, хотя Фуркад и выигрывает. Так вот первым на тренировку приходит Бьёрндален, потом – женщины, а потом только мужская сборная. Я его спросил, когда он собирается уходить, ведь наверняка уже трудно. Он ответил: ну да, трудно, невозможно, даже в фильме сказал, что вообще не понимает, почему каждый раз выходит на лыжню. А потом мне сказал: вот когда кто-то придёт раньше его из мужской сборной, тогда он и уйдёт на пенсию.

Вот так и я: здесь сидят мои ученики, я очень рад, что у меня есть ученики, это последний курс, который я набрал, и вот, когда они придут раньше меня на следующий тренировку, сделают всё быстрее меня, тогда я и уйду рыbachить.

Вопрос. Меня зовут Литвинов Алексей. Какие фильмы вы планируете снимать в ближайшем будущем?

Мирошниченко С. В. У меня есть студия, где несколько человек будут снимать фильмы. Если я найду деньги, может быть, мне удастся поучаствовать в проекте моей дочери Ангелины, она будет снимать фильм "Мне 25". Это фильм о 25-летних молодых людях, которые родились в 1991 году, об их жизни. Мы ищем средства на это, и, как это ни странно, я считаю, что это нужно делать, это важно.

Ну а что ещё я буду делать? Возможно, я буду делать картину к 2017 году – кино, связанное с февралём 1917 года, не с октябрём, потому что события октября для меня не самое важное, а именно с февралём, который для меня очень важен.

Из зала. Я хочу поблагодарить вас за лекцию. Мне очень понравилось, и я думаю, такие лекции рассчитаны на развитие патриотизма у молодёжи.

Мирошниченко С. В. Разумного патриотизма. Я вас очень прошу: патриотизм должен быть разумным, а истеричный – он глупый.

Из зала. Главное – чтобы без радикализма.

Мирошниченко С. В. Мы должны быть патриотами, но открытыми всему миру, как говорил Достоевский. Мы должны быть открыты миру, чтобы показать себя красивыми, интересными, умными, талантливыми, – это наша задача, это сейчас очень важно и нужно для государства. Учтите, это очень нужно государству, хотя оно ещё само не понимает этого.

Я недавно читал документы и нашёл там одну фразу. В 1917 году было написано то, что можно отнести и к нам, написано следующее: надо помнить не только о народе, но и об интеллигенции, ведь интеллигенция без народа – это как дерево без корней, а народ без интеллигенции – как дерево без плодов. Нам нужно научиться и народ беречь, потому что это наши корни, и воспитывать, растить интеллигенцию, нашу талантливую интеллигенцию, потому что это плоды народной жизни – писатели, инженеры, талантливые рабочие. Талантливый рабочий ведь интеллигент, умница. Я встречал таких людей, которые некоторые вещи делают лучше, чем компьютеры, поэтому давайте это развивать, давайте помогать молодым, продвигать их, растить их, как это делалось раньше в той, другой стране.

Вопрос. Вот в США очень много фильмов снимают о своих героях. Например, "Цель номер один" – про захват Бен Ладена, описанный в книге Марка Оуэна. Американский "Снайпер" был снят по книге самого Криса Кайла, на счёт которого очень много убийств. Почему в нашей стране не снимают подобные фильмы? Например, есть такой персонаж, как Хард-ингуш (не знаю, знаете ли вы его), который в "Живом журнале" пишет о том, что идёт война. Мне кажется, о таких людях тоже нужно снимать.

Мирошниченко С. В. Я согласен с вами. Хочу вам сказать, что в Америке есть такая традиция: сначала пишется публицистическая книга либо снимается очень хороший документальный фильм, а потом на основе этого делается игровое кино. Вот сейчас Оливер Стоун снимает фильм о Сноудене, основываясь на документальном фильме о нём. Я видел много работ, не буду их перечислять, сейчас времени нет. У нас такой культуры нет, у нас вообще странная ситуация в игровом кино: мы стали зачем-то делать ремейки, как будто у нас денег ужасно много. Мы стали почему-то заниматься ремейками, хотя столько проблем, столько реальных героев сейчас, которых нужно было бы в игровом кино показать, – почему нужно ремейки снимать? Я не буду их перечислять, чтобы не обижать своих товарищей.

Ну и последнее. Хочу в заключение вот как бы точку поставить, чтобы вы просто поняли ситуацию: на документальное кино в нашей стране Министерством культуры выделяется столько же денег, сколько на электротئاتр "Станиславский". Представляете, на всю страну столько же, сколько на электротئاتр "Станиславский", – вот информация к размышлению.

Спасибо за внимание.

**Лекция кинорежиссёра,
народного артиста Российской Федерации**

В. И. Хотиненко

26 февраля 2016 года



Хотиненко В. И. Добрый день, друзья!

Заранее предупреждаю, никакой лекции не будет: у меня с юности от слова "лекция" скулы сводит – да, бывали и такие лекции в институте; я, вообще говоря, окончил архитектурный институт и потом уже пришёл в кино. У меня к вам вопрос – для меня очень важно представлять аудиторию: вы ведь из разных институтов? Есть из Института культуры, наверное, и кинематографисты есть? От этого зависит специфика нашей беседы – я, повторю, лекции не читаю, предпочитаю живое общение. Обычно я общаюсь со зрителями в формате творческой встречи: приходят люди, которые хорошо знают моё творчество, я им рассказываю, например, о творческих планах, а они

потом задают вопросы; либо это общение в формате мастер-класса, и тогда я рассказываю о своих принципах работы, о принципах обучения студентов (я много преподаю). Нашу с вами беседу постараюсь провести так, чтобы это было интересно всем, а не только тем, кто связан с кино, хотя, если уж говорить об этом, с кино связаны все.

Сейчас я покажу вам видеоклип на песню группы "Любэ"², снятый с использованием кадров из моего фильма "Гибель империи", после этого расскажу кое о чём – и рассчитываю на ваши вопросы. Я преподаю уже двадцать пять лет и знаю, что иногда студентам удобно просто сесть, расслабиться, подрёмывать: им преподаватель говорит-говорит, говорит-говорит, это в одно ухо влетело, в другое вылетело, а смысл имеют всё-таки живое общение и контакт с аудиторией.

Знаете, почему я решил показать вам этот клип? Ну прежде всего, мне кажется, это очень хороший клип и хорошая песня, написанная, кстати, на стихи того времени.

Кроме того, Год кино (а тема нашей беседы – "Год российского кино") пришёлся на период между двумя грандиозными юбилеями – столетием со дня начала Первой мировой войны и столетием Великой Октябрьской социалистической революции, оба эти события радикально поменяли мир,

² В ходе лекции В. И. Хотиненко демонстрировался фрагмент кинофильма.

и эта тема, а потому и этот фильм для меня очень важны. Думаю, что, если бы я даже снял не двадцать пять фильмов, а только десять серий фильма "Гибель империи", я уже считал бы, что не зря пришёл в кино, потому что в этом фильме и в этом клипе, в частности, выражена моя точка зрения на эти события, отражены моё мировоззрение, мой взгляд на Россию вообще.

Строго говоря, если бы кто-нибудь взял на себя труд перелистать страницы моей кинематографической биографии, то обнаружил бы, что у меня нет ни одной картины, которая не была бы связана с Россией, и не просто местом действия, а по существу: все они о том, чем Россия живёт, как она живёт. У меня был такой период: в 1990 году я снял фильм "Рой" – развалился Советский Союз; в 1991 году я снимал "Патриотическую комедию" – случился первый путч; в 1993 году я снял фильм "Макаров" – произошёл второй путч; когда я снимал фильм "Мусульманин", начались события в Чечне. Причём всё это происходило одновременно – съёмки кино и вот эти события, меня уже стали спрашивать: Володя, что ты дальше собираешься снимать, чего нам ждать? Во всякой шутке есть доля шутки – это, конечно, никакие не пророчества, но, наверное, отчасти моё интуитивное чувство времени, к которому я всегда прислушиваюсь.

Но вернёмся к Году кино: тяжёлое экономическое положение, в мире такое смятение, потеря всяких смыслов – и вот у нас Год кино. Ну к этому как нужно относиться? Может, кто-то из вас присутствовал на других встречах – с Михалковым, с Мирошниченко, что-то по этому поводу слышал. Я принимаю непосредственное участие в работе различных советов, в совещаниях, связанных с этим, и знаю, что намечаются разнообразные планы работы, действий, но думаю, что главное – ни в коем случае не растратиться на торжества и не уйти с головой в празднование, отмечание этого замечательного события – Года кино, – а заложить основы для процессов, которые помогли бы нашему кино благополучно существовать дальше, все это хорошо понимают.

И тут важен здравый взгляд на вещи. Кино – дорогое удовольствие, даже дешёвое кино всё равно дорогое удовольствие, это очень затратное дело, без денег кино не снимается, и надо понимать такую вещь: весь бюджет нашего кино (а наше кино ещё, слава богу, поддерживается государством) равен бюджету одного американского блокбастера, и не в переносном смысле, а буквально, одного-двух, поэтому, когда мы говорим, что должна быть конкуренция, надо помнить об этих вещах. Задачи у нас всё равно остаются большими – у России, у русского человека не может быть каких-то усреднённых задач, – нам всё равно нужны блокбастеры, и мы время от времени их снимаем, конкурируем даже с Голливудом, снимаем мы и кино элитарное, почти на каждом кинофестивале наши фильмы в том или ином качестве представлены, но при этом нужно понимать: когда вы идёте в магазин, вы должны знать, какие деньги лежат у вас в кошельке, а иначе можно попасть в неловкую ситуацию.

Как тут быть, чем брать? Крутиться, доставать деньги. Конечно же, кино решительным образом поменялось: если бы таким вопросом я задался лет тридцать пять назад, когда пришёл в кино, всё выглядело бы совершенно по-другому, а сейчас каждый из нас может взять телефон и снять кино, более того, это уже делают, и на серьёзном уровне – в конкурсе последнего Венецианского кинофестиваля участвовала картина, снятая на айфон. К этим телефонам уже производят специальную оптику. Чтобы мои студенты были

готовы к новым обстоятельствам, я им даже специальное задание даю, причём принципиально важное, – снять сюжет на свой телефон: вот у кого какой есть, на него и снять, и это открывает необыкновенные возможности. Тут ведь вот в чём дело: Паганини могли дать какую угодно скрипку, в близлежащем магазине купили бы скрипку безвестного мастера – и Паганини сыграл бы на ней так, что никто из вас не догадался бы, что у него в руках заурядный инструмент, а не изделие Гварнери или Страдивари. Как гласит народная мудрость, голь на выдумку хитра, поэтому, реально понимая обстоятельства, надо брать уже другими качествами, простыми качествами – дерзостью и талантом, и это касается не только кинематографа – кинематограф не в лучшем и не в худшем положении, чем остальные отрасли, – это касается и науки, и вообще всего.

Поскольку здесь в основном собралась молодёжь, скажу, что у молодых людей должно быть точное понимание, где они родились, в каких обстоятельствах живут, как относятся к месту, в котором живут, и на что собираются потратить жизнь, чтобы потом, задавая себе вопрос: "А для чего я всё это делал?" – могли ответить: а вот для того-то и для того-то. С моей точки зрения, этого сейчас порой не хватает – причин тому много, много обстоятельств, но факт остаётся фактом: вот такой целеустремлённости не хватает, а без неё невозможно чего-то добиться, независимо от того, где вы живёте и чем занимаетесь.

Кинематограф перестал быть местом небожителей. Раньше – да, где-то был олимп, там обитали великие актёры и режиссёры, чтобы туда добраться, требовалось приложить невероятные усилия, это существовало где-то там далеко, а сейчас всё стало более приземлённым, я даже придумал выражение: "Пантеон закрыт, и ключи выбросили", – всё, время богов прошло, и это не плохо и не хорошо. Конечно, я время от времени вспоминаю замечательные времена, когда существовал некий олимп и можно было ориентироваться на его обитателей, было куда стремиться, но всё это закончилось, и сейчас, ещё и с учётом коммуникативных возможностей, это может сделать буквально каждый человек.

Так вот что же нужно сделать в Год кино? Ну например, повысить уровень патриотизма. Очень хорошие слова, но вопрос это непростой. Перед нашей встречей я давал маленькое интервью. Спрашивают: а каков герой нашего времени? Не знаю, я не волшебник. Может, даст бог, мне хватит времени, чтобы что-то такое нащупать, обнаружить, но героя нужно искать, он вырастает – из нас, из времени, из обстоятельств, в которых мы живём, а живём мы в очень трудных обстоятельствах. Вот почему ещё я показал клип? Я довольно много снимал про смутное время в России – а у нас как-то перманентно смутное время, это примета наша. У меня был фильм и буквально про Смутное время, "1612", который я снимал для молодёжи, чтобы они хотя бы приблизительно понимали, что это такое, и фильм "Гибель империи" тоже про великую смуту – период Первой мировой войны, потом революция, потом Гражданская война, чудовищное совершенно время. И в этих обстоятельствах всегда интересно задать себе вопрос: что же такое Россия, кто такие мы? На этот вопрос, наверное, невозможно найти однозначный ответ, но мы им всё равно задаёмся, он и подогревает интерес ко всему этому.

И вот когда мы говорим о патриотизме, не дай бог уйти в патриотизм жупельный, кондовый, фанерный. Это очень сложный вопрос. Как и вопрос

о герое: герой не может быть положительным во всех отношениях — как только мы видим в качестве героя человека положительного во всех отношениях, он сразу становится нам неинтересен. Почему? Потому что нам надо идентифицировать себя с героем, нам хочется беседовать с ним, разделять с ним свои тяготы, находить ответы на вопросы и так далее. Поэтому вопрос о создании героя чрезвычайно сложен, равно как и вопрос о воспитании чувства патриотизма. Тем не менее это самые распространённые вопросы: что такое патриотизм? что такое чувство патриотизма? как воспитать патриота? — и всё это вопросы, на которые не существует однозначного ответа. Лучше, чем в песне это звучит: "С чего начинается Родина? С картинки в твоём букваре", не скажешь, и нужно понимать, что это тонкий, сложный процесс, который нужно начинать, пока человек поперёк лавки лежит, а когда вдоль — уже поздно. Вот если у вас, сидящих сейчас в зале, нет хотя бы зачатков этого понимания, этого чувства — с чего начинается родина, — то уже сложно, особенно сейчас, когда мир стремится к смене полюсов: некрасивое назвать красивым — и поднавязывать это, поднавязывать, поднавязывать, чтобы размылись критерии, что считать красивым, и то, что вчера было красивым, сегодня становится некрасивым.

Недавно на телевидении я участвовал в передаче, где была итальянка, хорошо говорящая по-русски, и мы с ней разговорились о Флоренции — фантастическое место. Так вот она рассказала о своих приятелях-американцах, которые сходят куда-нибудь, а потом говорят, что это уже устарело, это уже неинтересно, что нужно что-то новое, — то есть, вместо того чтобы сказать: да, это хорошо, это нужно знать, это нужно осваивать, но надо искать какие-то новые формы (я, правда, не знаю, существуют в искусстве новые формы или нет, но это моё личное дело), человек отрицает ценность уже существующего. И так во всём. Как только сбивается критерий: "А что такое правда?" — "Да чёрт её знает, у каждого своя правда", начинаются разговоры: "Да что там правда — правда, она ведь...", пятое-десятое... Не говоря уже о вере, это совершенно отдельный вопрос. А ведь Россия — идеальное место для решения этих вопросов.

Государь император Александр II был очень остроумным, и с некоторыми из его гениальных выражений не так давно можно было познакомиться на выставке в Манеже, они были вывешены такими шпалерами, то есть их не нужно искать, это не запрещённые выражения. Так вот император Александр II сказал: "Россией управлять легко, но совершенно бесполезно". И ещё: "Все страны живут по законам, Россия — по пословицам и поговоркам". Понятно, что это аллегорическое преувеличение, естественно, мы стремимся жить по закону, но Россия — такая фантастическая страна, такая сюрреалистическая, невероятная страна, в которой всегда есть чем заняться.

Сейчас ведь из мира исчезли идеи. В своё время в мир пришла идея христианства, потом пришла идея ислама, потом появились идеи коммунистическая, капиталистическая, социалистическая — это были очень важные идеи, направляющие человека в его жизни: вот цель, к которой мы должны идти, и для этого нужно сделать то-то и то-то. Всё это были гуманистические идеи, замечательные. А на сегодняшний день, ну, коммунистическая идея, вообще говоря, немножко себя дискредитировала, о капиталистической я даже говорить не буду, идея демократии у меня вообще ничего, кроме смеха, не вызывает. Я тут участвовал в одной дискуссии и спросил у буржуа: неужели ты, мо-

лодой, умный парень, всерьёз веришь в ваши демократические выборы? Вот посмотри мне в глаза: неужели ты хоть на мгновение веришь, что в Америке или у вас в Европе кто-то может прийти к власти демократическим путём? Я сказал ему: не издевайтесь хотя бы над своим разумом! Ну да, пока ничего другого не нашлось, другой игрушки, можете играть в эту. То есть на сегодняшний день трагическим и замечательным образом все эти цели, все эти человеческие целеполагания как-то растворились, осталась идея некоего общего гуманизма: надо помочь беженцам, надо помочь несчастным. Да, конечно, идея замечательная, но тут бы в корень заглянуть: почему они появились? Может быть, не надо человеку давать рыбу, а дать ему удочку, чтобы он сам эту рыбу поймал? Тут бы нужно разобраться в причинах, чтобы они не появлялись. Вот Европа разбилась о беженцев в пух и прах – что с этим дальше будет, совершенно непонятно.

Вообще, конечно, это очень важный вопрос – присутствие в жизни человека целей: некой общественной цели (человек, в общем, общественное существо) и каких-то личных идей. Какое это имеет отношение к Году кино? С моей точки зрения, самое непосредственное. Вот закончится Год кино, и спросят: ну и что у вас произошло в Год кино? Ну вот появится, наверное, несколько фильмов, по-своему замечательных, так или иначе отражающих то, о чём мы сейчас говорили, но, в общем, с моей точки зрения, в Год кино нужно сеять, это время сеять. И вот с этим связан ключевой для меня вопрос, я занимаюсь этим вопросом всё время – по многим причинам: потому что сам преподаю и выпускаю ребят в жестокий мир; потому что в интернет-сообществе (а сейчас это очень влиятельная среда) и у зрительской аудитории сформировалось нездоровое отношение к отечественному кино вообще – это совершенно очевидно, наш фильм ещё не вышел в прокат, его ещё не видели, а уже говорят, что это барахло и смотреть не надо. Так вот этот вопрос – это для меня идея фикс, с которой я, как тот известный сенатор, который на каждом заседании говорил: "Карфаген должен быть разрушен", выступаю на каждом заседании, включая нашу с вами встречу, – надо больше дебютов, надо, чтобы молодёжь говорила с молодёжью, надо пробудить этот процесс. Сейчас основная киноаудитория – молодёжь, и диалог представителей молодёжи может поломать эти обстоятельства, эту психологию, ведь такое отношение к отечественному кино носит чисто психологический характер, вопрос даже не в качестве кинопродукции. Ведь американскому кино прощают откровенную ерунду, всё смотрят, на недостатки не обращают внимания, а к нашим фильмам отношение другое: "Вы что за фуфло такое показываете? Нет уж, мы к вам будем построже!" Ничего в этом худого нет, наверное, но всё-таки нужно поломать эту психологию отрицательного отношения. И мне кажется – может быть, я заблуждаюсь, но это покажет только опыт, – что сломать вот эту психологическую стену способно только большое количество дебютов.

В ответ мне каждый раз говорят: Владимир Иванович, у нас в этом году столько-то дебютов. Но этого всё равно мало: условно говоря, делается у нас сто фильмов (в прошлом году сто двадцать сделали, хотя этого количества фильмов мало) – вот из них должно быть пятьдесят дебютов, ну хотя бы в один год. К сожалению, это уже вряд ли произойдёт в Год кино, но ведь можно посеять зёрна, можно начать этот процесс, устроить такой год тотальных дебютов – и тогда мы поймём картину, тогда станет ясно: либо мы как-то

неправильно учили и теперь у нас нет достаточного количества молодых талантливых режиссёров, чтобы они могли обеспечить фильмами наш прокат, могли заинтересовать молодёжную аудиторию, либо это более сложный процесс, застарелая болезнь. Для меня это принципиальный вопрос: пока это не будет сделано, мы не увидим реальной картины происходящего, и сделать это должны молодые, потому что – объясню на своём примере – хотя у меня есть и сноровка, и практика разговора с молодёжью, но всё равно я не чувствую этих проблем так, как они, это они должны найти в новом времени своё лицо, своих героев, и тогда, может быть, для нашего кинематографа начнётся новая жизнь. Лёгкой эта новая жизнь не будет, и в этих обстоятельствах нужно искать средства – не финансы, а внутренние ресурсы.

В истории кино такое уже бывало: дюжина инициативных людей – заинтересованных, энергичных, талантливых – ломала ситуацию и начинала новые процессы в кинематографе. Вот якутский феномен: в Якутии сейчас смотрят только своё кино, и ничьё другое. Вы скажете: "Так это же якуты!" – но там не одни якуты живут, там живут люди разных национальностей, у нас многонациональное государство. Так вот они за очень небольшие деньги, которые находят в республике, снимают разноплановое кино, у них есть договорённости с кинотеатрами, они эти фильмы показывают, они эти фильмы смотрят, появляются новые деньги, чтобы ещё снимать кино, и у них образовалась даже микрокиноиндустрия. Это, конечно, поразительный, совершенно фантастический пример того, как принципиально люди отнеслись к этому вопросу: а мы вот возьмём сейчас и посмотрим на себя. Причём это разножанровые картины, среди них есть и очень хорошие, это не альбом с семейными фотографиями, который интересно листать только вам и больше никому, – нет, там есть фильмы, которые могут быть интересны всем.

Вот если бы у нас произошло что-нибудь эдакое, такой фокус-покус, я считаю, это бы в лучшую сторону изменило картину, и не только в кино, потому что кино по-прежнему важнейшее из всех искусств, кино сейчас ещё серьёзнее охватило мир. Когда я могу в любую секунду, вот сейчас, здесь, разговаривая с вами, набрать на клавиатуре название и посмотреть кино – это, конечно, совсем другой мир, хотя, конечно, и без романтики сидения в тёмном зале, когда выключали свет. Кстати, не успел вам сказать, есть замечательное кинематографическое выражение: кино не закончится до тех пор, пока в зале будут гасить свет, – такое замечательно двусмысленное выражение, тем не менее оно довольно определённо характеризует кино.

Так вот я уповаю на что-то подобное, стремлюсь к этому в меру сил, делаю что могу: я стараюсь воспитать ребят талантливых, инициативных, но им нужно предоставлять шанс, и пока им не будет предоставлен шанс, мы не увидим реальную картину мира, и не только мира кинематографии, но, думаю, и картину российского мира, российской жизни вообще. А ведь, скажу ещё раз, нет страны интереснее России.

Я много езжу, – мы с женой все деньги тратим на поездки, – я знаю мир и поэтому определённо могу сказать: интереснее России страны нет – если вы хотите жить интересно. (Хотя если вы хотите жить тихонько-спокойненько, то в России можно и такие места найти – на этих-то просторах, мама родная!) Я всю свою жизнь занимаюсь этим вопросом: что же это такое – Россия, что же это за просторы? Кто хоть однажды хотя бы пролетел от Москвы до Дальнего Востока, тот понимает, что это такое, а поехать поездом – это

вообще отдельный разговор. Я ради интереса посмотрел в Интернете (про Интернет же можно сказать словами Парацельса: всё есть яд и всё есть лекарство) плотность населения России на этом вот гигантском пространстве: ну есть на карте красненькое – цвет концентрации населения, и огромное пространство, где чуть-чуть розовенькое или вообще ничего нет. И конечно, не только мы и даже не столько мы задаём вопрос: а зачем России всё это нужно? Олбрайт говорит: "Зачем? Это нечестно, надо делиться, столько России не нужно". Но это очевидная глупость, потому что – я вот недавно сформулировал, это, может, не всем будет понятно, но для меня это абсолютно точно – вот эта огромная территория и определяет специфику нашего национального характера, это ведь не просто территория, недаром былинные богатыри землю, мешочек земли, горсть земли брали с собой в дорогу, это мистическая сфера человеческой жизни. Это огромное пространство – наша батарейка, оно-то и определяет то, о чём герой Фёдора Михайловича Достоевского сказал: "Широкий человек... я бы сузил", это и определяет нашу природу, наше мироощущение, мы подпитываемся от этой батарейки. И конечно, но же даст откусить от батарейки? Многие пробовали, но ни у кого ничего не получилось.

Недавно вышла очень хорошая книга – "Мысленный волк" Алексея Варламова. Кто-нибудь читал? Прочтите – это образец потрясающей литературы, она номинировалась на "Большую книгу". "Мысленный волк" – это слова из второй молитвы Иоанна Златоуста, в которой говорится: "...от мысленного волка звероуловлен буду". Проще говоря, что это значит? В мыслях мы грешим совершенно безнаказанно: если мы совершаем что-то в реальности, мы за это можем быть наказаны – по закону ли, либо отлупят, либо ещё что, – а в мыслях мы можем совершить всё, что угодно. А ведь для метафизической сущности человека, если всерьёз к этому относиться, подумал – уже согрешил. "Да ладно, ерунда какая, ну подумал и подумал, ничего же не случилось!" – а на самом деле случилось: вы в этот момент выпускаете в себя мысленного волка. Вот, допустим, вы с кем-то большие друзья. И вдруг к одному из вас подходит некто и говорит: "Послушай, Коль, а про тебя Петя вчера такое сказал!" – "Да ладно, уйди отсюда, сейчас в морду дам". – "Нет, я что? Просто я... Он правда такое сказал, я не мог тебе не передать, не-не, я всё, молчу, ушёл" – и всё. Как показывает практика, вы в своём друге Пете будете высматривать: сказал ли, не сказал – мысленный волк поселяется в вас и начинает вас разъедать. Это вообще характерно для любого человека, и это самое страшное, что с ним может произойти. Или вот, допустим, девушка не отвечает вам взаимностью – и всё, она для вас недостижима, но в мыслях вы можете с ней сделать всё, что угодно, понимаете? И только кажется, что это невинно, – это же развращает вас в помыслах! А ведь начинается всё с мыслей, и, когда вы внутренне развращены, уже нетрудно подвинуть вас на что-то более существенное: а что если взять и материализовать эту мысль?

И вот все события российской истории – об этом. Мне повезло, я изучил российскую историю: фильмов у меня много, была возможность немножко поразбираться со всеми этапами, начиная со Смутного времени, это 1612 год, и по всем периодам. И "Бесы" Достоевского – это тоже мысленный волк. Фёдора Михайловича не услышали: он там написал всё, что будет происходить, но не был услышан. Потом даже родилось замечательное выражение: "Дьявол начинается с пены на губах ангела, доказывающего свою правоту" – и в этом

парадокс тоже есть смысл, ведь когда мы это понимаем, у нас есть возможность себя остановить, хотя бы попытаться победить мысленного волка. Вот этим, собственно говоря, и должен заниматься кинематограф. Независимо от жанра, ведь все жанры хороши, и я люблю совершенно разные: с удовольствием смотрю, например, "Властелина колец" – я обязан много смотреть, потому что работаю с молодёжью и хочу, чтобы они снимали разное, многожанровое кино, и губы не надую, мол, это низкий жанр, а это высокий, я просто должен это знать, должен представлять картину кинематографического мира. Хотя воспитан я на фильмах Бергмана, Антониони, Феллини, Тарковского – это мир богов, естественно, я люблю их и смотрю их фильмы, тем не менее считаю, что обязан знать всю кинематографическую панораму и внимательно к этому всему относиться.

Ну и ещё раз напомним: для меня в Год кино главное – приложить все усилия, чтобы как можно больше молодёжи запустилось и сумело высказаться, без этого, я считаю, Год кино нельзя будет считать успешным.

Слава богу, недавно приняли положение о поддержке талантливой молодёжи, даже о неких стипендиях. Не все могут за себя платить, вот я второе образование получил бесплатно и даже получал хорошую стипендию на высших режиссёрских курсах, а сейчас, к сожалению, второе образование платное, и мы никак не можем победить этот предрассудок. Слава богу, было принято решение – вот это, я считаю, уже очень хороший вклад в развитие кино – выделить деньги, чтобы поддержать значительное количество молодых людей, которые, например, уже проучились какое-то время, но не могут продолжать оплачивать обучение. Это ведь чудовищная трагедия: человек уже вложил деньги, какое-то время учился, а дальше ему нечем платить. Вот это совершенно замечательное решение, которым запомнится Год кино.

Те, кто будет ещё сюда приходить, наверное, ещё много расскажут про Год кино, но я сказал главное из того, что хотел: Год кино – это время посевной, в Год кино нужно посеять процессы, которые в дальнейшем – через год, через два, через три, четыре – принесут плоды.

На этом хотел бы остановиться. Если есть вопросы, я с удовольствием на них отвечу.

Вопрос. А что вас привело в кинематограф?

Хотиненко В. И. Ну, тут главное – быть готовым к поворотам судьбы. Я с энтузиазмом учился в Свердловском архитектурном институте, кстати, в то же время, когда Макаревич учился в московском, у нас даже группы одинаково назывались: у нас тоже была группа "Машина времени", но наша благополучно увяла, а его – расцвела. Это было фантастическое время, тогда Свердловский архитектурный институт был невероятным местом (оттуда же, кстати, Бугусов пришёл, оттуда пришло много аниматоров), и я жил в каких-то иллюзиях, что я буду строить то-то, то-то и то-то, у меня были авангардистские идеи.

Я с отличием окончил институт (рассказываю не как о факте своей биографии, а в доказательство того, что у всех есть возможность поменять судьбу), и вдруг у меня словно пелена с глаз спала. Это был 1976 год, большинства из вас ещё на свете не было, да и ваши родители, наверное, были молодыми. Я вот сейчас не могу понять, как я в такой слепоте провёл всё это время, хотя иногда мы специально сами для себя закрываемся – по принципу "тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман". Так вот у меня как пелена

с глаз спала: надо же было заниматься, отрабатывать три года, а я понял, что ничего из того, что напридумывал, строить не буду; была перспектива поступить в аспирантуру, были интересные кадровые предложения, звали даже на должность главного архитектора – но я понял, что всё это продление агонии. Чтобы не отрабатывать три года, чтобы обрести свободу, я на год ушёл в армию (тогда те, у кого было высшее образование, служили год). В армии получил фантастический опыт: попал в жёсткие войска – конвойные, – кстати, однажды проехал на поезде от Свердловска до Владивостока, поэтому знаю эти просторы. Это был фантастический год.

Что было дальше? Ну ведь главное – это алгоритм жизни, понимаете? Знаете, есть такое банальное выражение: кто не рискует, тот не пьёт шампанское, но при всей банальности, почти вульгарности в нём есть доля истины. Да, я не знал, чем это закончится, но мне нужна была пауза, чтобы найти новый маршрут, линию жизни: я много писал, рисовал, то есть не ловил мух, и дальше возникли обстоятельства, которые уже стали судьбоносными. В Свердловск на творческую встречу приехал Никита Михалков, мне в это же время дали отпуск за образцовую службу, мы с ним встретились, разговорились, он предложил мне попробовать себя в кино и написал номер своего телефона. Я отслужил, приехал в Москву, позвонил ему, и он сказал: давай устраивайся на Свердловскую киностудию, нечего тут в Москве толкаться – и всё, и началась совершенно другая жизнь.

Но вот этот крутой поворот не означает, что мне дальше судьба благоволила, – нет, она потребовала от меня очень многого. Служба в армии, вообще говоря, не сахар, это непростой опыт. А потом, это же была трагедия для родителей: мама родная, сын – отличник, окончил архитектурный институт, приличный человек, наконец в семье интеллигент появится – и вдруг всё бросает! Для родителей это была серьёзная травма, надо было их переубедить. Кроме того, надо же было пахать: начинать с должности ассистента, потом поступать на высшие курсы режиссёров, надо было окончить их, а потом пробиваться, – ну и так далее и тому подобное – пахать, пахать и пахать. Вот таким образом я пришёл в кино, и сейчас, спустя много лет, когда вдруг подумаю, что было бы, если бы я не завернул вот за этот угол, мне становится страшно, потому что никакой другой дороги я сейчас совершенно не хочу.

Я это к чему рассказываю? Надо всё-таки искать свой путь. Мне иногда кажется, что этому даже можно научить: если учить с детства, можно научить, так сказать, чувствовать этот запах, находить, где твоё место. К сожалению, сейчас у многих цель одна – пробиться наверх, появиться в глянцево-м журнале как телеведущий, как певец (а певцов сейчас куют легко), оказаться на вершине этой пирамиды (где места мало, где трагедий больше, чем удач), вместо того чтобы искать себя. И вот это проблема, которой нужно было заниматься с пелёнок, чтобы человек думал не о том, что где-то там красиво и сладко, а о том, что может принести ему счастье, дать внутреннее ощущение счастья, – вот это очень важный момент.

И хотелось бы, чтобы в кино стремились не оттого, что там всё красиво, – там не всё так красиво, как выглядит снаружи, я вас уверяю, и очень много несчастных людей. По статистике, раньше из тех, кто учился на режиссёра, только процентов тридцать становились режиссёрами, а сейчас, наверное, даже ещё меньше, дай бог, процентов десять. А остальные куда делись? Им пришлось менять судьбу, ломать, а ведь кто-то из них, может быть, ис-

крenne шёл туда учиться, это была его мечта, а многие просто не сориентировались – и потом оказалось, что это не их дорога.

Вот на экзаменах, кстати говоря, мы и пытаемся понять, туда ли пришёл абитуриент, или всё-таки, при всём трагизме ситуации, лучше порекомендовать ему что-то другое. Кстати, о поступлении. Я поступал во ВГИК, там три тура собеседований, меня отсеяли в первом туре, когда только выметают шлак, – а сейчас я завкафедрой в этом учебном заведении. Если это показать в кино, скажут: да ладно, уж очень красивую историю придумали, но для меня-то она очень личная, я же очень хорошо помню чудовищное унижение, которое испытал, увидев эту ведомость, – был солнечный день, я вышел на крыльцо ВГИКа – больше никогда я не испытывал такого чудовищного чувства унижения, потому что я чувствовал себя готовым и на самом деле был очень подготовленным, это была очевидная несправедливость. А судьба плела свою нить: "Не надо тебе пока сюда, придёшь попозже". Так оно, в общем, и случилось, но самое интересное, что всякий раз, когда я солнечным, ясным днём поднимаюсь по ступенькам ВГИКа, ко мне возвращается это чувство, я каждый раз испытываю его заново.

Вопрос. Будучи молодым режиссёром, с какими трудностями вы чаще всего сталкивались – может быть, проблемы с финансированием, с нехваткой кадров, – как вы их преодолевали и как вам помогали с ними справиться?

Хотиненко В. И. Однозначно на этот вопрос ответить трудно, потому что каждая картина – это свои обстоятельства, свои сложности. Я помню, когда снял первую картину, пришёл в ужас: она была коммерчески успешной, нам дали приз "За дебют", внешне всё было благополучно, но я понимал, что это совсем не то, ради чего я пришёл в кино, и этот ужас тоже надо было пережить. То есть каждый раз приходилось решать разные, конкретные задачи, и финансирование даже не главная из них. А вообще у меня просто была хорошая школа: я довольно долго работал ассистентом Никиты Михалкова, видел, как работает образцово-показательная группа, и понял, что в кино есть определённый принцип – сначала собери команду. (Кстати, это распространяется на всё, в том числе на управление государством, и всякий раз, когда я смотрю на нашего президента, я думаю: "Достаточно ли людей, которые так же, как он, заинтересованы в том, чтобы в нашем государстве всё было так, как нужно?" И, честно говоря, я не знаю ответа на этот вопрос.) Я увидел, что команда – это главное, что актёров надо любить, я увидел, как нужно работать с актёрами. Я прошёл хорошую школу.

Возвращаясь к вашему вопросу. Каждый раз в разных обстоятельствах всё складывалось по-разному, и все мои картины совершенно не похожи одна на другую, к каждой из них я подступался по-разному. Не знаю, можно ли об этом рассказывать в этой аудитории или нельзя, но, когда я снимал фильм "Макаров", были трудности с финансированием, это был 93-й год, дело происходило в Свердловске, и я, в общем, брал займы у разбойников: Свердловск был тогда известен в этом смысле, у меня там было много знакомых, среди них были и разбойники. Позже я услышал, что Мартин Скорсезе многие свои фильмы снимает на деньги мафии, и это меня как-то утешило. А в Свердловске была не мафия, это были разбойники, и вот я с утра с ними встречался, брал какие-то деньги, которые потом нужно было отдавать, меня только спросили, холодно глядя в глаза: "Когда отдашь?" Проценты не брали, кстати, это хорошо. И потом, когда уже поступали государственные деньги, я отдавал их, они все

прошли через мои руки, поэтому точно знаю сумму, которая ушла на съёмки фильма "Макаров": он был сделан за фантастически маленькие деньги – за 56 тысяч долларов. Это копейки: если сейчас удастся снять кино за 56 тысяч долларов, ты будешь в шоколаде, особенно если это будет такой фильм, как "Макаров". Вот такой случай был в моей практике, правда, один раз. Деньги вернул, живой, история закончилась благополучно, ну а вообще всё не перечислить.

Как с этим бороться, как преодолевать трудности? Я назвал способ – команда, а ещё понимание правил игры и профессионализм – и всё, и дальше можно будет решать все проблемы. Мне это позволило двигаться вперёд, я ведь снимал практически безостановочно, сами понимаете, двадцать пять фильмов за тридцать лет, и это же только названий двадцать пять, а у меня было десять серий "Гибели империи", восемь серий "Достоевского", четыре серии "По ту сторону волков", то есть фильмов ещё больше.

Ну а в основе лежит то, о чём я только что вам сказал.

Вопрос. Знаете, по поводу нашего кино я хочу сказать, что иногда, когда вижу рекламу русских фильмов, мне становится грустно, потому что фильмы неинтересные, а возможности для рекламы сейчас большие. А ещё хочу спросить: как вы выбираете музыку для своих фильмов?

Хотиненко В. И. В моём случае это было не очень сложно: когда мы были детьми, мой старший брат играл на баяне буги-вуги, и мне очень хотелось научиться играть буги-вуги, и я тоже поступил в музыкальную школу, где научился играть не только буги-вуги, но и "Славься-славься", например, в оркестре играл, даже в ансамбле баянистов, и сейчас, хотя тысячу лет не брал в руки баян, если возьму баян, буги-вуги сыграю, то есть у меня есть музыкальное образование.

А вообще для меня фильм часто начинался с музыки, взята хотя бы клип, который вы посмотрели, и вообще этот проект. Серьёзные продюсеры с "Первого канала" – Эрнст, Максимов – дали сценарий. Я прочитал. Встретились. Я говорю: "Братцы, я не знаю, про что снимать; мне очень интересно окунуться в это время, поразбираться, но я не знаю, про что снимать". И тогда Максимов включил мне музыку Ханса Циммера к фильму "Гладиатор", кстати, я тогда впервые услышал об этом замечательном композиторе. Я слышал эту тему, но в контексте фильма, где-то за кадром, а тут он поставил её на полную мощь – и всё. Я говорю: "Вы это хотите? Я готов. Мне нужно кое-что тут переписать, дописать, и всё". Вот как всё складывается с музыкой. А дальше мне уже было о чём говорить с композитором, с Лёшей Айги. Ну, композиторам нельзя ничего навязывать, говорить "сделай как Циммер", большее унижение для композитора и представить невозможно, но мы в принципе обсудили, чтобы одинаково понимать, в какую сторону двигаться. Мы вместе послушали эту музыку, я сказал, что имею в виду это настроение, эту энергетику, это "красное колесо", которое перемалывает судьбы, – и всё, и нам стало понятно, над чем мы будем работать, потому что в кино музыка – это не вопрос вкуса, а составная часть драматургии.

Ещё история. Вы знаете композитора Эннио Морриконе? Знаете. А фильм "72 метра" видели? Видели. Хорошо. Вот это был тот случай, когда у меня не было темы. Было ужасно трудно: я уже снял много материала, уже смонтировал сорок минут – а не звучит. А для меня это страшно: если нет звука, музыки, меня это жутко тормозит. Ну а продюсер просит: покажи нам что-нибудь. И я судорожно – завтра им показывать, а как без музыки показывать

материал, надо в монтажной какую-нибудь музыку подложить – стал рыться на полках. Нашёл какой-то диск, знаете, из тех, что на премьерах вручают, – Эннио Морриконе, саундтрек к фильму "Малена". На тот момент я не видел этот фильм, но подумал: "Эннио Морриконе всё-таки" – и включил. Я услышал основную тему – и всё, я умер: я не спал всю ночь, я хотел попасть в монтажную, поставить первое изображение, панораму. Дожил до утра, скорее в монтажную, ставлю – и мне становится и лучше, и хуже одновременно, потому что это та музыка, которая нужна. Показываю фрагмент продюсерам, они спрашивают: "Ну а кто композитор-то?" – "Эннио Морриконе. Где мы – где Эннио Морриконе..." И тут продюсер говорит: "А что? Давайте попробуем". Я тогда узнал, что к этому времени у Эннио Морриконе было четыреста пятьдесят фильмов и что ему семьдесят три года.

А дальше началась тоже волшебная история. Мы с женой – я вам уже говорил, мы много ездим по миру – оказались во Флоренции. И вот я подхожу к скульптуре Давида работы Микеланджело, смотрю на это мраморное изваяние, и тут звонок – продюсеры говорят: Владимир Иванович, послезавтра в Риме вас будет ждать Эннио Морриконе, поговорите с ним. Это была ещё одна волшебная страница: мы встретились с Морриконе, Господь подарил мне радость работы с этим гениальным композитором, с этим гениальным человеком. Всё получилось очень смешно. Я уже знал, что, если бы я сказал Эннио: мне нужна музыка в духе Баха или, там, Моцарта, он бы меня выставил за дверь – он человек резкий, ему категорически нельзя говорить "в духе того-то или того-то". Я это знал и сказал ему: "Эннио, в фильме "Малена" звучит ваша музыка, там есть одна тема... Он тут же сел за рояль, сварливо сказал: "Наверное, это" – и сыграл именно ту тему, о которой я сказал. И потом хитрый, тонкий, талантливый Морриконе сказал: "Теперь не отвяжешься!" Я в ответ: "Эннио, да я всегда референсами пользуюсь, и ничего, слава богу. Честное пионерское, на меня это не действует". "Это что такое?" – спросил он. Заодно объяснил ему, что такое пионерская организация и что означает "честное пионерское".

Ну а дальше мы сработались, Морриконе написал совершенно фантастическую музыку, но для него ничего не имело бы значения, никакие аргументы, если бы он не писал в память о ребятах, погибших на подводной лодке "Курск". Он прямо сказал: "Я пишу музыку в честь этих ребят". Мы старались максимально отдалиться от темы "Курска", "72 метра" – это обобщённая история, и тем не менее. Вот судьба сделала мне такой подарок.

А вообще с каждой музыкой, с каждой картиной у меня связана история.

Вопрос. Как часто вы используете в своих произведениях классическую музыку? Вы сейчас говорили, что работаете напрямую с композиторами, а вот музыку, которая уже написана, записана, вы часто используете?

Хотиненко В. И. Ну часто-нечасто, но использую. Иногда у меня бывают такие навязчивые идеи, как с "Баркаролой", например: вот я нашёл возможность её использовать, у меня был коротенький, пятиминутный фильм, и я её использовал; в "Макарове" используется классическая музыка, в "Страстном бульваре", но вообще нечасто. В классической музыке есть уже некая завершённость – и непонятно, то ли зритель в этот момент слушает Шуберта, то ли смотрит то, что ты снял. Когда музыка пишется специально для кино, это всё-таки нечто цельное, а с классической музыкой, с моей точки зрения, получается некоторое раздвоение.

Вопрос. Меня зовут Марина Кузьмина, моя специальность – "реклама и связи с общественностью", и я хочу сказать, что то, чем вы занимаетесь, – не конкретно какой-то фильм, а вся большая работа в кино – очень важное дело: через кино можно вещать, можно снять кино о любви, можно о хорошем, о плохом... За последние двадцать пять лет, используя фильмы, обществу пытаются навязать ту или иную точку зрения. Допустим, на Западе, в Америке для своих граждан снимают специальное кино, в котором показывают, что мы, русские, много пьём, ну то есть сеют определённое мнение – и не только о нас, но и о других странах, мол, они необразованные, ещё какие-то. Они сеют своё, они закладывают в сознание мысль, что американцы – лучший народ, на заднем плане в кадре у них всегда будет американский флаг, их военные всегда лучшие. Так вот что будем сеять мы, точнее, вы вот в наших молодых умах?

Хотиненко В. И. Мне кажется, я в предварительной речи частично ответил на эти вопросы, поэтому сейчас обозначу пунктиром. Ну думают они о нас как-то, и бог с ними, ведь главное другое, о чём я сказал и на что вы, может быть, не обратили внимания: ведь мы американцам прощаем, что у них там флаг американский развеивается, а нашему режиссёру, если в кадре российский флаг, не прощаем. Конечно, это делает нам честь: мы не так тупо мыслим, но ведь это тоже не так уж безобидно, ведь существуют периоды в истории страны, когда весь народ должен сплотиться, и в России это всегда блестяще подтверждалось, но, к сожалению, мы – это какое-то свойство наше – обретаем ресурсы к единению только в момент, когда нас прижимает. Вот сейчас, кстати, есть хороший шанс, нас сейчас крепко прижало.

Вы знаете, в этом вопросе совершенно бессмысленно бороться напрямую, говорить, что американцы плохие: они просто делают своё дело – и всё. Вот нам бы научиться делать своё дело так же хорошо – и всё будет замечательно. А пикироваться совершенно бессмысленно. Вот недавно вышел фильм "Шпионский мост", вы смотрели? Ну вы, наверное, не знаете эту историю про разведчика Абеля, про то, как его меняли на Пауэрса, и так далее и тому подобное, а в своё время она нашумела, и мы-то всё это знали: и когда Пауэрса сбили, и про Абеля, я даже был членом молодёжной организации, которая называлась "Гринабель" (Грин – писатель, Абель – разведчик, вот из двух этих имён и сложилось название организации). Я знаю эту историю и могу сказать: слава богу, у Стивена Спилберга хватило такта Абеля показать нормальным человеком, он изображён довольно хорошо, тут обошлось без лубка, но всё остальное – ну цирк! Как показана ГДР: по идее немцы, даже уже объединившись, должны были обидеться, когда показали, что в ГДР с человека снимают пальто, – тогда в ГДР ездили покупать пальто! А тут перешёл через стену – и гопники какие-то раздели...

Но я повторю, это их точка зрения, и победить это можно только силой того же искусства, ведь всё равно "в области балета мы впереди планеты всей", главное – не заниматься бессмысленной пикировкой. Да, наверное, на идеологическом фронте другая история, надо тоже пилить это дерево, но мы же никогда этим не занимались, у нас такой практики нет. Американцы – молодая нация, они вселились в чужую квартиру, и им важно было идеологически это подкрепить, вот они и подкрепляют с самого начала: они выдумали всю свою историю – и с индейцами, и всё остальное, они всё выдумали, у них есть фантастический опыт, а нам-то ничего выдумывать не надо

было, нам бы разгрести всё это пространство – просто разный образ жизни, вот и всё! И ни в коем случае нельзя в искусстве брать на вооружение те же методы, потому что у нас зритель их не примет, надо тоньше работать.

Вопрос. В 2014 году вы режиссировали картину "Бесы" по Достоевскому. У меня, как у большого поклонника творчества Достоевского, такой вопрос: не планируются ли ещё проекты по классическим произведениям русских писателей, в частности Достоевского?

Хотиненко В. И. Дело вот в чём: с "Бесами" – с романом Фёдора Михайловича Достоевского "Бесы" (есть такое поверье – не говорить "чёрт", "бес", потому что так их можно вызвать; у меня сценарист говорила «"Бесы" Достоевского», чтобы ни в коем случае просто так, абстрактно "бесы" не звучали; ещё замечательно, когда я прихожу в храм, а люди подходят и говорят: «Спасибо вам за "Бесов"» – звучит!) – это моё грехопадение. Объясню почему. У меня был принцип – не заниматься экранизацией классических произведений. Да, у меня много экранизаций литературных произведений, но это классика, да ещё и Достоевский. Но экранизировать роман "Бесы" мне предложили сразу после того, как я снял фильм о Достоевском, и я дал слабину: мне так не хотелось отрываться от Фёдора Михайловича, я к этому времени уже так сжился с ним, научился его чувствовать, что согласился, о чём не жалею ни секунды. Но решился бы я ещё раз пуститься в это плавание, честно могу сказать: не знаю, потому что это тяжело, это требует совершенно отдельных усилий от меня и от всех, кто над этим работает, потому что это всё равно работа с тонким слоем, и бесследно это не проходит, это тот самый мысленный волк.

Вопрос. Спасибо за прекрасный ответ, на который должен был ответить сам специалист по связям с общественностью. У меня вопрос не очень приятный: скажите, вот этот якутский феномен – разве это не есть просто выключение республики из российского культурного пространства? Ведь у нас сейчас снимается чудесное кино.

А вот про Достоевского – мне кажется, что он как раз был услышан, поэтому немножко и скрывали, ведь роман "Бесы" можно было прочитать только в десятом томе академического собрания сочинений, а это не всем было доступно. А потом, когда началась перестройка, это прямо как упало...

Хотиненко В. И. Я имел в виду, что не услышали в своё время, до 1917 года.

Что касается Якутии, не обижайте якутский феномен, я за него буду стоять насмерть – это чудо, это так прекрасно! А то ведь так можно про многое сказать, например, "что такое вот эти художники-любители, которые не получили образования?". А вот в какой-нибудь деревне живёт бабушка, ей вдруг захотелось нарисовать петуха, и она этого петуха нарисовала, потом ещё стала рисовать – как можно не увидеть, не оценить этот порыв, нормальный человеческий порыв, вы что?! Я за якутский феномен насмерть буду стоять – это гениально, это потрясающее проявление инициативы снизу.

Я ответил на ваши вопросы? Спасибо вам, друзья, у вас замечательная аура. Спасибо!

**Лекция кинорежиссёра, народного артиста
Российской Федерации, заместителя председателя
Комитета Государственной Думы по культуре**

В. В. Бортко

и кинокритика, главного редактора журнала "Искусство кино"

Д. Б. Дондурея

3 марта 2016 года



Бортко В. В. Здравствуйте, друзья мои! Мне очень приятно видеть в зале так много молодых лиц – это значит, что существует интерес к кинематографу, хотя, в общем, если принимать во внимание цифры, которые приведу я и кроме меня ещё один человек (я сейчас его представлю), в это довольно трудно поверить.

Недавно с этой трибуны лекцию о серьёзных вещах – об атомной бомбе, о физике – читал лауреат Нобелевской премии Жорес Иванович Алфёров, это была очень интересная лекция. Алфёров использовал слайды, на которых можно было видеть лица великих физиков: Энрико Ферми, Андрея Дмитриевича Сахарова и других, а я пошёл дальше и пригласил сюда к нам одного из крупнейших кинове-

дов Европы, мира и уж, пожалуй, самого крупного киноведа нашей страны господина Дондурея Даниила Борисовича, главного редактора журнала "Искусство кино".

Мы решили построить нашу лекцию следующим образом. Сначала я расскажу о том, как я вижу нынешний кинематограф и его развитие. Я ещё ко всему представляю фракцию КПрФ в Государственной Думе, поэтому мои предложения будут сделаны, я бы сказал, с государственной позиции, как мне кажется. А вот что касается Даниила Борисовича, он придерживается более либеральных взглядов, и будет интересно послушать – я пока не знаю, что он будет предлагать, мы не договаривались, – как ему видится будущее нашего кинематографа. Мы сходимся в одном – в оценке его настоящего. Настоящее его в Год российского кино, можно сказать, достаточно печальное, и вот почему. Сейчас я приведу несколько цифр, и вам будет всё понятно.

Количество выпущенных на экран фильмов. Начнём отсчёт с 2013 года: в 2013 году было выпущено на экран 60 отечественных фильмов, что составило 15,1 процента от общего количества фильмов, то есть практически от американских фильмов, потому что фильмы идут в основном американские. В 2014-м было выпущено на экран 79 фильмов (себя оправдало из них

восемь), это составило 17,7 процента от всех фильмов, которые зрители могли посмотреть. И наконец, большой успех был в Год литературы – в 2015 году было выпущено на экран 108 фильмов (из них оправдало себя восемь), что составило 15,7 процента от всех фильмов, в основном американских. Убедительные цифры? То есть количество наших фильмов на экранах уменьшалось, уменьшалось и уменьшалось – вот такая печальная статистика.

Почему же это происходит? Придя сюда, в Думу, я думал, что делать, и написал достаточно, по-моему, обоснованную записку (сейчас расскажу основную её идею) о том, как можно изменить положение дел в кинематографе. Каково же было моё удивление, когда на изложенные, по-моему, достаточно убедительно аргументы я получил отрицательный ответ от своих собственных коллег! Им это очень не понравилось – это якобы нарушало стройную систему кинематографа в стране, хотя в принципе такой системы нет, снимать кино в России с экономической точки зрения в принципе невозможно. Но кино же должно существовать, у великой нации должен быть кинематограф, и он есть, но как он, интересно, существует? Вот, например, 108 фильмов вышло на экран, из них оправдало себя восемь. А остальные сто оправдали себя? Нет. А люди, которые их делали, они что, разорились, они влечат сейчас жалкое существование, они ходят с протянутой рукой? Да нет, они достаточно хорошо существуют. Как это получается?

Для того чтобы снимать кино, нужно сделать простую вещь: если я хочу снять фильм, я иду в банк, – у нас капитализм! – беру ссуду, снимаю фильм, потом показываю его, получаю результат и в зависимости от результата либо я еду на Канары, либо на нары, то есть в тюрьму, если мне нечего возвращать. В тюрьму у нас никто не пошёл, ни один человек, все живут достаточно неплохо. В чём же дело? А дело в том, что, если я пойду в банк, он мне не даст денег, а если даст, то под 18 процентов. Вот ровным счётом два месяца тому назад я лично у господина Грефа просил субсидию на какое-то время – он сказал, что это можно сделать, можно взять деньги под 18 процентов. В этом случае каждый месяц я должен буду отдавать 6 миллионов рублей (я просил 20 миллионов). Очень интересная система! Можно ли при этой системе снимать кино? Нет, нельзя. И что же делать – кино ведь должно быть? Должно. Кто платит за это? Государство выделяет 6 миллиардов рублей каждый год, надеясь, что сейчас оно немножко поможет киноиндустрии, а потом она станет на ноги и всё будет хорошо, замечательно. Но этого не происходит.

Итак, 6 миллиардов рублей. И что же дальше? Я хочу снимать фильм, хочу вам его показать. Я понимаю, что я, собственно говоря, продать его не смогу, это невозможно. Я не могу найти деньги – я беру их у государства, обещаю отдать. Но я этого сделать не могу просто по экономическим соображениям, потому что у меня нет самого главного – я не могу обеспечить возврат этих денег, вернуть их практически невозможно: ну можете представить себе, из 100 фильмов купили 82, и это ещё хорошо, это ничего. Но жить-то мне надо (я имею в виду не только себя, но и моих коллег), значит, где мы берём эти деньги? Ставки наших актёров, как ни странно, в общем, вполне сопоставимы со ставками актёров, например, западного кино, не американского, но европейского. Сейчас у меня снимается артист Певцов, у него ставка – 275 тысяч рублей в день, очень недурная ставка. Это вполне сравнимо со ставками французских актёров, только отдача другая. Это толь-

ко актёры, но ещё я должен что-то получать, мои коллеги должны что-то получать и, в общем, получают. Откуда деньги берутся? В процессе производства. Почему мои коллеги не хотят менять систему кинематографа в стране? Я вам сейчас изложу своё видение, что нужно сделать, но они этого категорически не хотят, ибо хорошо снимать кино, ни за что практически не отвечая и назначая себе, в общем-то, достаточно приличные зарплаты. Вот таким образом у нас существует кинематограф. Это по поводу производства.

Теперь по поводу показа. Практически весь показ у нас американский. У нас существуют дистрибьюторские компании, то есть те, которые показывают кино. Несмотря на русские, армянские, еврейские фамилии, там указанные, практически всё это из Америки, это американские компании, которые работают здесь для того, чтобы получать прибыль, и они получают колоссальную прибыль. Например, в этом году, по-моему, 1 миллиард 200 миллионов долларов получили они прибыль от проката своих фильмов – неплохая прибыль! Россия – это, между прочим, четвёртый рынок в Европе, лакомый кусочек, и мы при этом имеем 15 процентов своих фильмов в прокате – ну, практически это ничего, так, из милости могут показать. Почему так происходит? Потому что серьёзная американская компания, когда приходит к директору кинотеатра (назовём его так), говорит: ты будешь получать каждую неделю премьеру – 52 новых фильма в год. И директор абсолютно спокоен – одни фильмы лучше смотрят, другие хуже, но в целом это даёт колоссальную прибыль. А у нас хоть одна компания может сделать 52 фильма в год? Нет! И поэтому наши фильмы, даже достаточно хорошо принимаемые зрителем, показывают, когда есть свободное от американского кино место, – вот в чём дело! Мало этого, американские фильмы освобождены от НДС, а это налог, который равен 18 процентам. Посчитайте, 18 процентов от 1 миллиарда 200 миллионов долларов – это уже больше 200 миллионов долларов каждый год. Так мы помогаем "бедному" Голливуду!

Как же выбраться из этой системы? Что же сделать, чтобы спасти кинематограф от гибели? Вот я сейчас говорил о субъективных причинах, но есть и объективные, и это очень существенно. Люди старшего поколения – не такие молодые, как вы, вы-то любите ходить в кино, смотреть современные фильмы – спрашивают: «Владимир Владимирович, а где же "Летят журавли" на экранах? Где же драмы, которые мы любили смотреть в кино?» Отвечаю: они плавно перекочевали на телевидение, ибо их вполне можно смотреть на приличном телеэкране, они от этого почти ничего не теряют, к тому же дома можно ещё и чай пить. Значит, для кино остаётся что-то другое. Что? Блокбастеры, такие, как "Аватар". Но на "Аватар" было затрачено столько, сколько на весь наш кинематограф. Тем не менее что вы хотите смотреть? Да вот это!

Ещё одна интересная вещь: кто ходит в кино? В кино ходят люди от 10–12 лет до 38 лет, молодые люди, вот они-то как раз хотят смотреть то, о чём я говорю, – дорогие фильмы. Мы их можем делать? У нас просто нет денег! Кино, художественное кино, игровое кино, должен вам сказать, могут позволить себе страны с хорошей экономикой. Можно сделать одну-две картины, можно даже получать призы на фестивалях, но это ни о чём

не говорит: массу призов получал, например, Иран, но это не киноиндустрия, это отдельные, так сказать, всплески, а для киноиндустрии нужны большие деньги. И вот здесь, казалось бы, тупик, всё, конец. Как нам соревноваться с американцами, которые приглашают лучших актёров? Бандерас откуда? Он же испанец? Испанец. Иньярриту, который получил сейчас приз, – это мексиканец. Американцы берут всё лучшее, потому что у них деньги. Это с одной стороны. С другой стороны, у них это национальный вид искусства, как у нас балет. Если Джон не ходит в кинотеатр, то он либо пьёт, либо у него серьёзные неприятности на работе. В кино там ходят все, и очень часто. У нас не так – у нас ходите только вы, молодые, но это всего-навсего очень небольшой процент от возможного количества зрителей, это очень немного.

Для того чтобы всё окупалось, должно быть больше кинотеатров и туда должно ходить больше народу. Как это сделать? Я, ничтоже сумняшеся, – вот здесь мы сходимся с Даниилом Борисовичем – придумал систему, как это сделать, и хочу вам рассказать. Она складывается из двух составляющих. Первое – нормальная капиталистическая система: я иду в банк, беру ссуду, получаю деньги и снимаю фильм. Уточняю: я иду в кинобанк – это отдельный банк, который нужно обязательно создать, который будет учитывать специфику производства. И второе – ещё нужно обязательно создать страховую компанию, которая покрывала бы риски. Допустим, из десяти фильмов три не оправдывают себя, но остальные семь оправдывают, значит, это можно сделать. Такой системы пока ещё нет, она ещё не работает.

Какая система может работать? Как это было при советской власти? Да очень просто: государственные деньги шли на государственные студии – "Мосфильм", "Ленфильм", киностудия имени М. Горького, Свердловская студия, Ялтинская киностудия в Крыму, все студии наших бывших республик. Почему это было удобнее и лучше, чем сейчас? По одной простой причине: если деньги приходят на студию, а на студии достаточно узкий круг, скажем, режиссёров, сценаристов, то я знаю, кто есть кто, и редактору не приходится читать четыреста сценариев. Сейчас же приходит сюда, в Москву, четыреста сценариев, и как их читают, вы можете представить себе, – пятое через десятое! А кто выигрывает конкурсы? Если меня знают, то я, пожалуй, и выиграю. Это нехорошо, нужно кончать с этим!

Теперь дальше. Что же делать с деньгами? Средний наш фильм должен стоить 5 миллионов долларов, лишь бы была конкуренция. Где её взять? Да очень просто: 6 миллиардов рублей, которые тратит государство, плюс средства в результате освобождения от НДС уже покрывают выпуск 52 отечественных фильмов при средней стоимости фильма 5 миллионов долларов. Пожалуйста, всё в порядке! Но что при этом происходит? При этом происходит, не побоюсь этого слова, прекращение воровства. Мои товарищи не то чтобы все как один воры были, нет, это не так – просто они привыкли к существующей системе и не хотят больше ничего.

Вот такая печальная картина, о которой я вам рассказал. И вот мои предложения сейчас Даниил Борисович разобьёт вдребезги, а потом мы с ним схлестнёмся или выслушаем ваши вопросы, если таковые возникнут.

Пожалуйста, Даниил Борисович.



Дондурей Д. Б. Я действительно не согласен, скажу о некоторых деталях. Итак, киноиндустрия – это действительно большая индустрия, её контролируют американцы. В мире получают от кино 33 миллиарда долларов, из которых 23 миллиарда собирает Голливуд. Американцы контролируют примерно три четверти всех денег, от двух третей до трёх четвертей всех денег, включая такие страны, в которых национальное кино очень развито, например, Индию и Китай, в остальных странах американское кино в прокате и вовсе является ведущим.

В России ситуация сейчас такая: мы действительно собирали последние годы где-то 1 миллиард 300 миллионов, в прошлом году из-за курса валюты сборы упали до 800 миллионов долларов. Мы были по сборам четвёртой страной в Европе, уступали Франции, Англии и Германии, и девятой в мире, уступали Соединённым Штатам, уступали Индии, Китаю – стране, где очень много смотрят кино, как ни странно, Южной Корее, которая является абсолютным лидером в сфере показа национального кино, там 57 процентов – фильмы Южной Кореи.

У нас кино – это большая индустрия. Я говорю только о кинотеатрах, но, как вы понимаете, фильмы показывают ещё и на телевидении. На телевидении не только показывают фильмы, но и сами производят сериалы. На телевидении практически сегодня не показывают российское национальное кино (была передача "Закрытый показ" на "Первом канале", сейчас это ушло частично на "ТНТ" в ночь), показывают только коммерческое кино, а то кино, которое является художественным, так называемый артхаус, показывают по ночам.

Вы знаете, что российское телевидение устроено таким образом, что ориентируется, так скажем, на две категории, как я условно называю: одна – праймовый народ, это подавляющее большинство людей, и вторая – ночной народ – это те, кто смотрит телевизор после 23 часов. После 23 часов в России перестаёт учитываться реклама, и поэтому телеканалы могут показывать любое кино, – они тут же начинают показывать очень качественное американское кино.

В мире производится 9 тысяч фильмов в год, американцы производят 600 фильмов, из которых деньги собирают только производимые в Голливуде, это 130 фильмов, из них на самом деле блокбастерами является только тридцать. То есть все гигантские деньги собирает только 30 голливудских картин. Показываемое по ночам русское кино – это кино фестивальное или примерно сопоставимое: семь-восемь фильмов ежегодно оказывается на международных фестивалях, некоторые даже пробиваются в топы, такие, например, как "Левиафан", который имел шансы получить чуть ли не "Оскара", получил "Золотой глобус", номинировался на премию "Феликс", но не получил её, уступив фильму "Ида". Очень важно, что показывают эти семь-восемь фильмов, хотя мы снимаем довольно большое количество так называемого артхауса.

Есть некоторые проблемы, связанные с кино, которые очень плохо анализируются. Например, качество аудитории. Дело в том, что коммерческое кино в истории почти не остаётся, остаётся только в том плане, что фиксируются какие-то чемпионские сборы и так далее, а фильмы – лауреаты фестивалей в Каннах, в Берлине, в Венеции остаются фильмами, которые оказываются в истории кино, и наш журнал о них пишет и оставляет их в истории, о них пишут диссертации, книги и тому подобное.

У нас в России падает аудитория качественного кино. У нас закрываются сеансы для показа такого кино, у нас закрываются кинотеатры – нет аудитории. Кинотеатров таких осталось четыре-пять, хотя в Москве 340 кинотеатров. Четыре-пять – это "Пионер", "35 миллиметров", "Фитиль", "Горизонт", то есть очень мало, залы – на сто мест. Фильмы – лауреаты Каннского, Венецианского, Берлинского фестивалей снимают с показа через несколько дней, потому что в четырнадцатимиллионном городе (двенадцать – по прописке, два – без прописки) не находится зрителей, интересующихся выдающимися фильмами. Это очень плохо говорит о стране, это очень плохо говорит об уровне интеллектуальном, художественном и так далее.

У нас снята с эфира кинопередача, вечером на телевидении таких передач нет, Бондарчук начинает свою передачу в полпервого ночи. У аудитории готовность смотреть сложное кино исчезает, остаётся аудитория для больших блокбастеров, но и эта аудитория уменьшается, как я уже сказал, эта аудитория сегодня составляет всего 15 процентов.

Люди не смотрят родное кино. Как это так? Почему в Южной Корее 57 процентов национальных фильмов, а в России только 15–17? Почему? Видимо, сюжеты этих фильмов не соответствуют ожиданиям аудитории, неинтересны людям, неинтересны вам (видите, здесь большинство девушки – девушкам неинтересны фильмы о бандитах, что является основным сюжетным материалом для наших фильмов, двигателем и прочее, или о полицейских, которых от бандитов не отличить – они так же себя ведут), и это очень важно.

Нужно сказать, что подавляющее большинство фильмов, которые мы снимаем, это никакое кино, то есть оно не авторское, не кассовое, не блокбастеры, – мы не можем продать российские фильмы на Запад. Единственный фильм, последний, который продали, – это тот же самый "Левиафан", но было очень мощное, потрясающее продвижение этой картины. Гениальный был ход: они слили фильм в сеть, и его вместо миллиона человек, как планировалось, посмотрели 10 миллионов во всех странах мира. "Левиафан" продали в 71 страну – ничего подобного с российским кино не бывает.

Вот Владимир Владимирович уже говорил о том, что фильмы очень дорогие. Фильмы действительно дорогие, они практически европейской стоимости: 2–3 миллиона долларов стоит производство каждого фильма. Кинотеатры берут 50 процентов от сборов, 15 процентов берут дистрибьюторские компании, и это значит, продюсеру остаётся 35 процентов. Чтобы возместить затраты, нужно в 2 раза больше средств, чем ты потратил, то есть нужно собрать 5 миллионов долларов. Умножьте 5 миллионов долларов на новый курс – эти деньги собрать невозможно! У нас появляются талантливые люди, которые снимают такие фильмы, например Жора Крыжовников с фильмом "Горько!". Фильм "Горько!" 27 миллионов долларов собрал, а потратили полтора. Но таких фильмов очень мало, и это настоящий резкий прорыв, очень редкий резкий прорыв.

Нужно понимать, что большинство граждан нашей страны в кинотеатры не ходят, и никакие тут не "до 38 лет": ходят люди с 12 до 26 лет, остальные очень редко — люди не ходят, залы пустые. Мы уже выстроили 4 тысячи новых залов в городах с населением больше ста тысяч человек. В городах с меньшей численностью населения залов нет из-за нерентабельности, потому что средняя цена билета в России преодолела планку в 250 рублей, люди в городах, где меньше 100 тысяч населения, заплатить 252 рубля (средняя цена билета в прошлом году) не могут. Поэтому проблема: стоит ли строить кинозалы там, где у людей нет денег? Ещё одна проблема связана с тем, как воспитывать на национальном кино, если вы все смотрите американское.

Я комментировал церемонию награждения премией "Оскар" много раз и обратил внимание на следующее: всё человечество несколько дней, два или три дня, переживало, получит ли Ди Каприо "Оскар", 2 миллиарда человек в мире переживали! Люди могут не знать, кто президент или премьер-министр в их стране, но они точно знают, кто такие Анджелина Джоли или Брэд Питт. Это гигантский ресурс, намного больший, чем деньги, намного больший, чем доходы, — это ресурс репутации. Репутация — это когда человечество знает этих героев, когда человечество знает эти сюжеты и этих актёров. "Аватар" собрал почти 2 миллиарда долларов за несколько лет, это фантастические цифры, фантастические данные, и это очень важно.

Ещё о некоторых моментах скажу. Мы снимаем много сериалов, вы это прекрасно знаете. Два года назад мы стали чемпионами мира по производству и показу сериалов — мы обошли Китай, мы давно обошли Латинскую Америку, мы обошли Соединённые Штаты, а уж о Европе и говорить не приходится. Мы производим примерно 4 тысячи новой сериальной продукции в год, 4 тысячи — это очень много. Мы запускаем в производство от 500 до 600 названий в год, и это ведь много серий, и там всюду эти самые бандиты. (Я думаю, на "НТВ" вообще ничего, кроме этого, не показывают.) Сериалы — тот редкий вид кинопродукции, который себя оправдывает с первого показа: зачем снимать фильмы, которые не принесут прибыли, когда есть продукция, которая с первого показа даёт возможность получать настоящую прибыль?! Телеканалы перешли на то, чтобы после программы "Время" показывать две серии подряд, они перешли на то, чтобы показывать четыре названия в течение прайма (прайм — это пять часов, как вы знаете, с шести до одиннадцати). И вот этот показ сериалов на телевидении в Российской Федерации — эти 3 часа 40 минут, — можно сказать, является основным источником и экономики, и политики, я вообще считаю, что это основное производство в нашей жизни, поскольку изготавливает массовое представление о происходящем. Сериалы уступают только отдельным выпускам новостей и, конечно же, Малахову, поскольку там такие сюжеты, которые ни в одной стране мира не покажут.

И сериалы дешевле во много раз, чем кинофильмы. В сериалах часто играют раскрученные актёры, которые очень много снимаются, они же играют и в кино. На Западе вы никогда или за редчайшим исключением не увидите больших актёров, которые снимались бы в сериалах. Только у сериалов нового типа, которые создаёт канал "НВО", совершенно другая задача, — эти арт-сериалы вполне конкурируют с художественным кино, туда приглашают лучших режиссёров со всего мира. "НВО" зарабатывает на показе американ-

ского футбола и при этом делает самые высококачественные сериалы мира – вот такая у них содержательная система, такая доктрина, и они невероятно в этом плане продвинулись.

О наших сериалах Владимир Владимирович подробнее может рассказать, там намного большее количество эпизодов, сюжетных линий, чем в кинофильме, и, если этот фильм покажут в прайме, его увидит огромное количество людей. Но подавляющее большинство людей всех возрастов не различают игровые фильмы, сериалы, ситкомы, скетчкомы. Что такое ситкомы? Это записанные аплодисменты, когда в продукцию вставляют готовые аплодисменты. Если тебе лень аплодировать, за тебя это сделает владелец. Скетчкомы – это всё, что идёт на молодёжных каналах, почти всё, и зрители это тоже принимают за кино.

Вы можете себе представить, какая это индустрия? Сотни компаний этим занимаются. Действительно, гонорары некоторых актёров абсолютно европейского масштаба. Действительно, у нас тысячи людей (может быть, в этом зале их нет) пишут сценарии, и я их жертва – в том смысле жертва, что они присылают сценарии в журнал, чтобы мы их напечатали, но печатать их невозможно, можно только снимать сериалы по этим сценариям. Вот такая драма, такая ловушка, такое взаимодействие разных систем, и это я ещё не про всё вам рассказал.

Дело в том, что все системы кино связаны: кино в кинотеатрах, кино на телевидении, кино – видео на сайтах, на "YouTube", кино, которое можно посмотреть, скачать – пиратское, кино фестивальное... В мире проходит огромное количество фестивалей – 600 фестивалей, в России – 92 фестиваля, у нас фестивалей ничуть не меньше, чем в Германии или во Франции. Так называемое авторское кино, и не только авторское, поддерживается через фестивальную политику. Каждый уважающий себя губернатор проводит фестиваль: он его откроет, закроет – будет много информационной суеТЫ, пиар-деятельности, приедет народный артист, можно с ним обняться, сфотографироваться и так далее и тому подобное. Кроме фестивалей ещё есть гигантских масштабов пиратство: вы знаете, что люди на самом деле смотрят очень много фильмов, но не за деньги. Кино – это всё-таки не литература, год которой уже, слава богу, прошёл (извините, я шучу, это в кавычках), я имею в виду, что писатель сел и написал – ему не нужны 2 миллиона долларов, которые потом придётся возвращать.

Дальше буду критиковать Бортко. В России в советское время всё было устроено ясно и чётко: мы создавали примерно 140 фильмов в СССР, во всех республиках, и столько же покупали. В прошлом году мы выпустили почти 500 фильмов. У нас в России кинорепертуар абсолютно мирового уровня и ничуть не хуже, чем в любом американском городке. Они смотрят только американское кино, а мы ещё смотрим и кино других стран: и французское, и скандинавское кино, и иранское кино, и кино многих других стран мира, у нас очень хороший репертуар. "Враждебных" американских фильмов мы показываем 280. А в советское время поступали очень чётко: показывали целых семь американских фильмов в год и восьмой, только если Брежнев летел в Америку. И эти фильмы не показывало зарубежное телевидение. И поэтому что было делать людям? Смотреть российское кино! Но произошла вот эта ужасная "революция" в начале 1991 года, когда кинотеатры "отпустили на волю": можно было приезжать на кинорынки и покупать фильм или не по-

купать – его произвели, на рынках его показывают, но ты его не покупаешь. К тому же стало возможно не только покупать фильмы, но и копии печатать разные. Американских фильмов выходит больше тысячи копий в России, иногда 1600, 1500, из российских фильмов только блокбастеры выходят в количестве около тысячи копий, обычно же выходит по 70 копий, по 30 копий, по 20 копий, потому что зрители не голосуют билетами. Дело в том, что нет программы продвижения российского кино, не вкладываются деньги в рекламу, и деньги не возвращаются.

И наконец, самое главное, в чём я согласен с Владимиром Владимировичем, – это то, что продюсеры зарабатывают во время производства. Это как если бы итальянские обувщики, чью обувь носит весь мир, зарабатывали бы, не продавая ботинки, а пока они их шьют, – так происходит у нас в кино. У нас очень много сегодня оказывается безвозвратной государственной поддержки, государство поддерживает не только авторское кино (оно всегда его поддерживало, например Тарковского и других, не буду перечислять), но и блокбастеры. Была создана так называемая команда российских мэйджоров, это восемь компаний, которые получают деньги на то, чтобы снимать фильмы, которые смотрят зрители. Эти фильмы снимаются, и там есть фильмы, которые действительно смотрят зрители, но есть и фильмы, которые не возмещают затрат, их не смотрят зрители, а деньги тем не менее компании получают. Это очень сложная система, у которой много недостатков, и я тоже к ней отношусь отрицательно.

Но кино – это рынок, и чаще всего производство фильма окупается только за счёт сборов от продажи билетов или отчислений от телевидения, или отчислений от показа фильмов в Интернете, или от продажи фильмов за рубеж, или, или, или... Но это индустрия, это деньги, это возврат денег. Как сделать, чтобы был возврат денег? Для этого нужно снимать значительно больше фильмов, которые хотят смотреть зрители. Почему мы снимаем 108–110 фильмов, а не 30? Потому что мы большая кинострана, потому что у нас большое производство, мы снимаем много сериалов, мы вообще много выпускаем такой продукции. Зрители хотят смотреть кино, и вместо российского кино они смотрят сериалы, а американское кино смотрят в кинотеатрах и по ночам по телевизору. Если вы проведёте анализ ночного российского эфира, то увидите, что это тот же Голливуд: там рейтинги не работают, отчитываться хорошо, сами телеканалы любят ту продукцию, которую они показывают по ночам и так далее. Я всем рекомендую, кстати, днём спать, на лекции не ходить и смотреть по ночам кино. У нас одни из лучших в мире кинопоказы по ночам. Кроме того, где вы видели страны, где непрерывно показывают кино по телевизору? Приезжайте в любую страну... Вот я только что был на Берлинском фестивале, смотрел телевизор по ночам: на каждом канале один-два фильма показывали, а не непрерывно, как у нас, до пяти утра, до половины шестого.

У нас 30 киношкол только в Москве сейчас, все хотят быть режиссёрами. По телевизору говорят: иди сюда, детка, иди – будешь снимать. Но вы можете себе представить: 500–600 названий, 4 тысячи часов и подавляющее число... У нас ведь таких режиссёров, как Владимир Владимирович, всего человек шесть. А есть ли хотя бы один гражданин нашей страны, который с утра до ночи смотрит телек и знает, кто автор сериала? Нет. У нас так называемых репутационных режиссёров шесть-семь человек: Урсуляк, Досталь, Бортко,

Снежкин... не буду всех перечислять, это шесть-семь человек, не больше, а всего режиссёров человек восемьсот. Вы их не знаете, и не задача продюсеров, чтобы вы их знали, – это машина, это продукт, это телевизионный продукт, это даже не кино, это продукт. У нас фильмов на уровне "НВО" много практически не снимается, фамилии я уже назвал. Это серьёзнейшая проблема, это очень серьёзная проблема.

Ещё мы чемпионы мира – этого вы точно никому не говорите! – по просиживанию у телевизора. В 2006 году мы преодолели планку в 4 часа, вернее, было 3,58 часа, а в 2014 году и в 2015-м – ну, может быть, это в связи с украинскими событиями – было 4,20 часа на каждого. Менее четырёх часов не учитывается, в рекламном смысле это не интересно никому. 4,20 часа ежедневно, хотя все вокруг говорят, что телевизор не смотрят! При этом соседи, родители, другие родственники, знакомые, сослуживцы, конечно же, смотрят телевизор в действительности по 7–8 часов, особенно в субботу и в воскресенье. Вы можете себе представить, что это за индустрия? И практически каждый второй вот с этим квазикинопродуктом.

Теперь финальные две-три идеи за минуту. Для того чтобы вот эту гигантскую машину, в которой очень много проблем, продвинуть, найти выход, нужно её исследовать. Вы не можете начать лечить, если нет диагноза. Вот эти мэйджоры – что они дали, какой результат? Смотрят их фильмы или другие? Какие группы людей? А почему так понизился уровень кино? Это всё проблемы. Без исследования, без понимания, что у нас происходит: что по деньгам, что по аудитории, что с телевидением, что с гонорами, что с возвратом денег, что с международной кинопродукцией, какие вводить налоги, когда давать льготы, когда их не давать, – без этого ничего сделать нельзя. Отчёты по процентам тут не помогут – ну отчитаемся, заставим сети увеличить до 20 процентов, они под разные льготы от государства деньги получают. Я знаю, как это делалось, я большой знаток этого, я долго живу: утром ставили какой-нибудь шедевр Козинцева, например "Короля Лира", в 9 утра люди смотрели "Короля Лира", в 9 утра или вечером, а потом "Золото Маккенны", шесть сеансов в день, и отчитывались, конечно, "Королём Лиром". Это отчёты, это всё не реальность. Нужно знать, что происходит, нужно знать, что делать, нужно знать, как выбираться из этой ситуации. Почему в Польше создали киноинститут по методу скандинавских стран? В Дании, в других скандинавских странах – там киноинституты, там государство поддерживает только авторское кино, всё остальное, как учит Бортко, – на рынке. Коммунист Бортко говорит о рынке, и это правильно!

Могут быть льготы, могут быть разные способы поддержки. Государство сегодня не может жить, как в советское время: либо рыночные отношения, либо советские – советские невозможны, значит, рыночные, но умные. Но они квази, что называется, те отношения, что сегодня, они только наносят ущерб. У нас потихоньку вымывается высококачественное кино, несмотря на 30 школ, тысячи сценаристов и почти тысячу молодых режиссёров. При этом у нас сейчас расцвет неигрового кино, анимации, мы занимаем наряду с чехами, англичанами и японцами в последнее время первые места по анимационному кино. У нас большие ресурсы, но всё надо делать с умом.

Вопрос. Вот Польша снимает в год около сорока, чуть меньше, фильмов, то есть в пересчёте на количество населения получается то же самое, что в России, только у них не государство спонсирует, а прежде всего иностран-

ные продюсеры, то есть идут зарубежные инвестиции. Почему у нас страна воспринимается как некая замкнутая система – либо российские банки, либо государство? Почему не приходят иностранные продюсеры со своими инвестициями? Сейчас, я понимаю, санкции и так далее, но почему таких инвестиций не было до 2013 года? Почему иностранные продюсерские центры и компании не вдохнули свежий воздух, не сломали вот эту прогнившую систему, когда деньги пиятятся во время съёмки фильма?

Дондурей Д. Б. Вы знаете, польская система действительно замечательная, вы всё правильно говорите. У нас такая попытка была в 90-е годы, мы получали деньги на копродукцию, совместное производство с Францией. Есть несколько европейских программ, в которых мы можем участвовать. Кто-то шутил – я обожаю этого режиссёра, просто сейчас его покритикую, – что великий Алексей Юрьевич Герман разорил четырёх западных продюсеров, пока снимал "Трудно быть богом". То есть он брал деньги, предназначенные на копродукцию, тратил их на фильм, но для большого художника это простительно, так сказать. Мы по разным причинам разучились это делать, политическая линия, к сожалению, сегодня не на сотрудничество – они ведь дают деньги и спрашивают: а про что кино?

Бортко В. В. И вот здесь, если можно, я хотел бы ещё добавить. Вы знаете, сколько я снимал по книгам Булгакова, и я сравнивал наш, оригинальный текст Булгакова и английский, французский, немецкий переводы: они были в 3 раза толще. Почему? Потому что на каждую строчку практически приходилось по три строчки разъяснений. Поверьте мне, наша страна, казалось бы, стала капиталистической, но она только внешне капиталистическая – она осталась такой же, какой и была, и объяснить, как мы с вами существуем здесь, достаточно сложно. Никакой сумасшедший в это дело вкладывать деньги не будет, потому что то, что они снимают, смотрят везде, а то, что снимаем мы, смотрят только здесь, к сожалению, это так. Мы живём в какой-то совершенно другой реальности, что это такое, я не знаю, может быть, вам Даниил Борисович расскажет, а я не знаю. И в этом дело тоже: мы абсолютно отличаемся! Я снял фильм "Душа шпиона" с Макдауэллом, Сандрин Боннэр, Каннинхэмом, который играл в фильме "Игры престолов". Кто снимался? Звёзды. Почему про шпиона? Думаю, ну, наконец-то они будут смотреть – всё-таки русский шпион, там знают, что в России водка, матрёшки, Путин и русские шпионы. Всё, казалось бы, на месте, всё. Более того, я даже попытаюсь продать фильм на Запад. Но всё равно это русский фильм, я русский режиссёр, и, хочу я этого или не хочу, это ощущается.

Вопрос. Добрый день! Я хотела бы спросить, как так получилось, что большинство думают, что в России не снимается хорошее кино? Кого я ни спрошу, даже если сериал хороший, более-менее мне понравился, все мои знакомые говорят: "А, это русское, нет, мы это смотреть не будем". Почему? Были ведь советские комедии, советские фильмы просто замечательные – как так случилось?

Бортко В. В. Знаете, вы очень интересный вопрос задали.

Дондурей Д. Б. Очень важный, кстати.

Бортко В. В. И очень важный, да. Почему не смотрят русское кино? Здесь об этом было уже сказано. Сюжеты, которые существуют, не очень устраивают. Было сказано, что из пяти билетов четыре купили девушки. Ска-

жите, пожалуйста, из этих фильмов девушки что узнают о своей жизни? Вот вы что могли бы узнать о своей жизни: как общаться с молодым человеком, что отвечать родителям, как расставаться с девственностью и расставаться ли вообще – где это? Этого нет. Вот я сейчас снимаю фильм о любви, там как раз ответы на эти вопросы.

И ещё один момент: с 1990 года вас воспитывали на американском кино, на американской идеологии, я бы сказал, вы смотрите американское кино и проникаетесь этими идеями, как ни странно. И когда я спросил детей, какого они знают нашего популярного актёра, то ответ был убийственным: Шварценеггер. Это, правда, было лет пять тому назад.

Друзья мои, я хочу сказать вам большое-большое спасибо. Несмотря на то что мы с Даниилом Борисовичем стоим на совершенно разных идеологических позициях, но одинаково понимаем, где хорошее кино, а где плохое.

На прощание могу сказать только одно. На студии "Ленфильм" в 90-е годы у нас было заседание, приехали французские продюсеры, был представитель компании "Гомон"...

Дондурей Д. Б. Есть такая французская актриса – Леа Сейду, она наследница и "Пате", и "Гомон", то есть двух крупнейших французских компаний.

Бортко В. В. И вот Сокуров, замечательный режиссёр, поднялся и сказал такую вещь: "Кино бывает разное, бывает кино коммерческое, а бывает кино артхаусное. Я представляю здесь артхаус. Коммерческое кино не остаётся в истории". (Кстати, остаётся коммерческое кино в истории, между прочим, тут я не согласен.) Представитель "Гомон" сказал: "Знаете, молодой человек, у нас снято много фильмов, и я вам прямо скажу, что бывает только два вида фильмов – хороший фильм и плохой". Вот на этом я хотел бы закончить: кино бывает только хорошее и плохое. Больше хороших фильмов! Мы постараемся это сделать вместе.

Всего вам хорошего! До свидания!

**Лекция кинорежиссёра, сценариста, продюсера,
генерального директора киноконцерна "Мосфильм",
народного артиста Российской Федерации**

К. Г. Шахназарова

10 марта 2016 года



Бортко В. В. Здравствуйте, дорогие друзья! Я, как депутат Государственной Думы и как кинорежиссёр, рад сообщить вам, что мы продолжаем серию встреч, не побоюсь этого слова, с талантливейшими кинематографистами, которым есть что рассказать в Год российского кино.

Год кино для меня важен тем, что мы начали говорить о кино, это уже полезно. Что будет сделано дальше полезного, не знаю, но то, что мы говорим о кино, – это уже хорошо. И вот сегодня наш гость – один из самых выдающихся кинематографистов нашей страны Карен Георгиевич Шахназаров. Я с удовольствием представляю моего коллегу, моего товарища, снявшего мои любимые фильмы, да и просто очень хорошего человека, замечательного кинематографиста.

Кроме того что он режиссёр, сценарист, продюсер множества кинофильмов, он ещё и генеральный директор киноконцерна "Мосфильм" с 1998 года. Это был непростой год не только для нашего кино, но и для нашей страны в целом, когда нужно было что-то делать, чтобы главная студия страны не распалась, чтобы она существовала, и наши товарищи единодушно согласились с тем, чтобы Карен Георгиевич возглавил эту студию. Это было замечательно, с тех пор жизнь "Мосфильма" резко изменилась. Если кто-нибудь из вас был на "Мосфильме", вы видели: эта самая большая киностудия в Европе сейчас в прекрасном состоянии, и значительная заслуга в этом – Карена Георгиевича.

Кроме того что Карен Георгиевич генеральный директор "Мосфильма", он ещё заслуженный деятель искусств, народный артист России, дважды лауреат Государственной премии Российской Федерации. Эта премия даётся один раз вообще-то, а перед вами дважды лауреат – совершенно уникальный случай!

В "Википедии" написано о происхождении семьи Шахназарова: он из армянского рода князей – потомков античных родов, которые берут начало от легендарного прародителя армян (это не я придумал, так написано в энциклопедии).

А сейчас я хотел бы перечислить фильмы, которые снял наш замечательный режиссёр: "Добряки" (я его не видел, прости меня, я не видел твой

первый фильм, а вот дальше уже я почти всё смотрел), замечательный кинофильм "Мы из джаза", который смотрели все, "Зимний вечер в Гаграх", "Курьер", "Город Зеро" (мой любимый фильм), "Цареубийца", "Сны", "Американская дочь", "День полнолуния", "Всадник по имени Смерть", "Палата № 6", "Белый тигр". Сейчас Карен Георгиевич работает над совершенно замечательной картиной под "малоизвестным" названием "Анна Каренина". Пожелаем ему успеха!

Я хочу сказать ещё об одной, так сказать, ипостаси деятельности Карена Георгиевича: он очень смелый человек в своих политических воззрениях, это видно. Вы знаете, времена меняются: когда я снимал кинофильм "Собачье сердце", меня обвиняли в том, что я подрывал устои советской власти, а теперь я в рядах КПРФ. На самом деле всё было не совсем так: я не пытался подорвать устои советской власти – я пытался подорвать устои бюрократизма, который душил нас всех. И сейчас мы занимаем государственнические позиции, хотя иногда очень сложно их отстаивать. Когда Шахназаров снимал "Город Зеро", говорили: "Ты смотри, ты же вносишь вклад в копилку разрушения!", но он не разрушал – он показывал. Это замечательный фильм, который я очень люблю!

Итак, сейчас я хочу предоставить слово, ещё раз напомним, моему коллеге, моему товарищу и автору моих любимых фильмов Карену Георгиевичу Шахназарову.

Пожалуйста, Карен Георгиевич.

Шахназаров К. Г. Добрый день! Я очень тронут теми тёплыми словами, которые мой товарищ Владимир, Владимир Владимирович, Володя Бортко сказал в мой адрес, спасибо.

У меня, собственно, нет никакой подготовленной лекции, и я даже не знаю, какие здесь бывают лекции, как их читают, поэтому я бы предложил вам формат и для меня привычный, и, наверное, для вас на самом деле более удобный – формат живого общения, чтобы я мог ответить на ваши вопросы или поговорить с вами о каких-то темах, которые вас интересуют, и не говорил бы о том, что вас совсем не интересует. Поэтому давайте вы мне поможете и будете задавать вопросы.

Бортко В. В. Карен, если можно, я тебе помогу с самого начала.

Скажи, пожалуйста, что ты думаешь о положении современного российского кинематографа?

Шахназаров К. Г. Я думаю, что оно не блестящее, и самое важное – это то, что Россия, конечно, производит очень мало картин. Насколько я понимаю, мы в прошлом году порядка 80 фильмов сделали (на самом деле, наверное, и больше, у нас же со статистикой всегда были проблемы) – для такой страны, как Российская Федерация, со стасороками миллионным населением, это, конечно, мало. К примеру, скажу: Франция производит 400 картин, Швеция, с населением 9 миллионов человек, производит 50 картин в год. Думаю, что это главная проблема российского кино. Я сознательно не говорю о качестве картин, поскольку качество – это такое дело... Знаете, сделать хорошую картину вообще сложно, по-настоящему хорошую – очень сложно, тут нужно стечение каких-то обстоятельств, но в принципе, если есть индустрия, если эта индустрия работает, то вероятность появления хороших картин гораздо больше, чем когда делается такое небольшое количество фильмов, которое, конечно, не может никаким образом насытить наш огромный рынок.

Напомню, что Советский Союз делал порядка 300 фильмов в год. В общем, думаю, это очень важная тема, и мне кажется, что Год российского кино должен послужить поводом всерьёз говорить о кинематографе, о его проблемах, и в том числе о том, каким образом увеличить количество фильмов.

Бортко В. В. Спасибо.

Ну а теперь, друзья мои, Карен Георгиевич хочет услышать вопросы от вас.

Вопрос. Карен Георгиевич, скажите, пожалуйста, что вы ждёте от Года российского кино?

Шахназаров К. Г. Я, в общем, сказал, что я жду: я думаю, что Год российского кино будет годом, когда, может быть, внимание к проблемам российского кинематографа будет преобразовано в какие-то шаги, которые помогут ему развиваться, я надеюсь, что появятся хорошие картины, это самое главное. Должен сказать, мы много говорим о кино, мы все его любим, и зрители, и те, кто его делает, но у меня ощущение, что всё-таки мы до конца не понимаем того огромного значения, которое имеет кино в нашей жизни. Более того, мне кажется, вот эта знаменитая sacramентальная фраза Ленина о том, что наиважнейшим из искусств является кино, именно сегодня приобретает новое звучание и содержание. То, что я вижу, к сожалению, вызывает такое ощущение, что, так сказать, читающая цивилизация заканчивается, что объективно люди всё меньше читают и всё больше чтение замещает визуальная информация, и прежде всего кино. Вы, наверное, замечали, что раньше на пляжах сидели с книгами, а сейчас все смотрят кино на мобильных телефонах на пляжах, в самолётах, в поездах, в метро. Это говорит о том, что этот рынок огромный, такого никогда не было. И в наше с Володиёв время, когда мы росли, кино, конечно, любили, оно имело огромное значение, но по телевизору фильмов мало шло, надо было идти в кинотеатр, и это было событие. Разумеется, не было никаких DVD (сейчас уже и DVD уходят), компьютеров и так далее. То есть сфера кино была гораздо более ограниченной, чем сегодня, сейчас требуется колоссальное количество продукции: во всём мире все смотрят, смотрят, смотрят... Меня это, может быть, не радует, потому что я сам человек читающий и вырос в читающей цивилизации, как говорится, для меня книга всё равно остаётся важной, но я вижу, что происходит, это факт.

И вот здесь невольно задаёшься вопросом: а какое место в этом огромном рынке занимает российское кино? И получается, что никакого, практически никакого, потому что, повторяю, с таким ничтожным количеством фильмов мы не можем вообще даже прийти на этот рынок. Сегодня требуется в мировом масштабе тысяча фильмов в год, тысяча фильмов, понимаете, и что там делать с 80 картинами? Просто нечего делать! Я не преувеличиваю значение кино, не считаю, что люди посмотрят фильм и из-за этого произойдёт какое-то мировое событие, но, конечно, кино влияет на мировоззрение, оно формирует человека, оно откладывается в памяти, оно имеет огромное идеологическое влияние, а это очень важно. И в этом смысле, к сожалению, надо сказать, что мы сегодня совершенно проигрываем эту борьбу. Такие киноиндустрии, как американская, выпускают больше тысячи фильмов в год, к тому же не один Голливуд в Америке делает фильмы, там выпускают колоссальное количество картин, там десятки картин, которые даже в прокате не идут, огромное количество фильмов! Индийцы делают больше тысячи фильмов. Рынок этого требует, он впитывает всё, как

губка. Думаю, что понимания этого до сих пор нет у нас и, наверное, у тех, кто должен этим заниматься.

Вопрос. Карен Георгиевич, у меня вопросы и к вам, и к Владимиру Владимировичу.

Количество не всегда определяет качество. Продолжая фразу, что "из всех искусств для нас важнейшим является кино", хотелось бы сказать, что, как известно, половина успеха фильма – это сценарий. Насколько сегодня сценарии удовлетворяют запросы? Создаётся впечатление, что с развитием индустрии кино мы утратили свою школу и перешли на американскую школу сценариев, которые, так сказать, несколько отличаются.

И последний коротенький вопрос: насколько вы восприимчивы к новым, неожиданным, хорошим сценариям?

Шахназаров К. Г. Вы понимаете, сценарий – это всегда проблема. Мы с Владимиром Владимировичем – я это с гордостью говорю – советские кинорежиссёры, правильно?

Бортко В. В. Абсолютно!

Шахназаров К. Г. Я это тем более с гордостью говорю, что нас осталось, вообще-то, ну, я не знаю...

Бортко В. В. Не будем о грустном!

Шахназаров К. Г. Единицы остались уже из тех, кто может о себе сказать, что они советские кинорежиссёры, то есть кинорежиссёры, которые не просто получили тогда образование, но работали в советском кино. Я сделал шесть картин в советский период, Володя, наверное, тоже примерно столько же, мы ведь практически ровесники. Я к чему это говорю? К тому, что эта проблема была всегда, всегда был дефицит сценариев. Хороший сценарий – это... Вы правы в том, что основа кино – это сценарий, и сценарию надо придавать огромное значение.

Несмотря на то что в СССР был дефицит сценариев, система отбора и работа со сценарием была тогда, на мой взгляд, гораздо более правильной и продуктивной, чем в современной России. Кстати, в СССР, я бы сказал, была голливудская система. Вообще, советское кино многие полезные вещи заимствовало в своё время оттуда, видимо, это было и в связи с тем, что Эйзенштейн, Александров, другие наши классики ездили туда, что-то брали, что-то привносили. Работа со сценарием была очень тщательная, к этому относились очень серьёзно. Нельзя было просто написать сценарий – надо было писать варианты, тебя просто заставляли писать варианты, ты должен был дорабатывать, то есть редактура была, а сегодня практически её не существует. Сегодня, к сожалению, такой практики нет, и, я считаю, это сказывается на том, что мы видим на экране. На мой взгляд, проблемы российского кино во многом связаны с проблемами сценарной работы.

Но здесь есть ещё одна проблема, может быть, более серьёзная для российского кино. Дело в том, что американское кино сегодня наиболее сильное, можно как угодно к этому относиться, но это действительно индустрия номер один в мире. Американская литература работает на кино, любой американский писатель, который пишет книгу, пишет её в расчёте, что она в идеале должна быть экранизирована. Вот в российской литературе до сих пор не произошёл такой поворот. То есть я имею в виду, что огромное количество идей талантливых людей в американском кино приходит из литературы. Если вы посмотрите американские картины, вы увидите, что если не каждая первая,

то каждая вторая обязательно снята по какому-то роману. Это, видимо, ещё связано с тем – и это подтверждает мощь этой индустрии, – что американский писатель гораздо более заинтересован в том, чтобы его произведение экранизировали, нежели напечатали, и большое количество людей, которые работают в этом бизнесе, предопределяет то, что появляются действительно интересные вещи.

Что касается работы над сценариями, мы на "Мосфильме" читаем сценарии, работаем со сценариями, и, если у вас есть сценарий, присылайте, я понимаю, что вы не просто так задали вопрос.

Вопрос. Здравствуйте! Меня зовут Александр Косарев, я представляю МГУТУ имени Разумовского. Вот вы говорили, что 80 фильмов для России – это мало. Как вы считаете, малое количество фильмов, снятых в России, – это следствие недостатка идей или недостатка финансирования, или здесь какие-то другие препятствия? Вы только что сказали, что через вас много сценариев проходит на "Мосфильме". Вот чтобы увеличить количество снимаемых фильмов в России, что нужно сделать – больше финансировать или больше создавать сценариев?

Шахназаров К. Г. Я думаю, что это проблема прежде всего недостаточно выстроенной и, может быть, непроработанной системы организации кинематографа в России, я об этом часто говорил на различных совещаниях. Я считаю, что всё начинается с организации. Вот в этом смысле, если возвратиться к советскому кино, советское кино на самом деле было очень хорошо организовано. И парадокс состоит в том, что советское кино, которое снималось в социалистической стране с плановым хозяйством, было рентабельно, а российское кино, которое снимается в условиях, скажем так, капиталистического рынка, нерентабельно, понимаете? Это самый серьёзный парадокс. Советское кино приносило большие деньги, мы работали не в убыток в советское время, наоборот, мы приносили стране очень серьёзные средства. Считаю, что это было связано с тем, что тогда, хотя в советском кино была масса своих проблем, организация была правильная. На мой взгляд, надо вернуться к каким-то вещам, которые были в СССР, и прежде всего вернуть единый центр кино. В СССР это называлось Госкино, но как называется, неважно – должна быть какая-то одна организация, которая будет заниматься государственным развитием кино, всеми вопросами, технологиями кино, так сказать, и в том числе выработает систему, при которой можно будет увеличить количество фильмов.

Поэтому здесь даже не вопрос финансирования, здесь надо создать такую систему, которая позволит кинематографу самоокупаться. В этом, мне кажется, основная проблема: дело не в том, чтобы просить ещё денег, надо начинать с организации. У нас в современной России технологиями кино никто не занимается, вернее, мы занимаемся на "Мосфильме", но вообще нет ни одного органа, который реально занимался бы технологиями кино. В результате у нас нет техники, которая делалась бы в Российской Федерации, вообще ничего нет, у нас ничего не делается, понимаете? А Советский Союз имел не просто киноиндустрию – он имел ещё и техническую киноиндустрию, Советский Союз делал камеры, делал всю технику. А ведь кино – это очень технологически ёмкая индустрия, там сейчас такие технологии, которые, наверное, только в авиастроении применяются.

Я думаю, что всё дело в организации.

Вопрос. Добрый день! Меня зовут Мусалимова Тамара, я представляю факультет журналистики МГУ. Я хочу задать такой вопрос.

Никита Сергеевич Михалков часто в интервью говорит о том, что в наше время взаимосвязь режиссёра и актёра нарушена, то есть что режиссёры уделяют меньше внимания выстраиванию качественных отношений с актёрами и это сказывается на проектах. Вы согласны с такой позицией?

Шахназаров К. Г. Я не вполне согласен с Никитой Сергеевичем, тут, наверное, всё индивидуально, это зависит от конкретного режиссёра и от конкретного актёра. У каждого режиссёра по-своему складываются взаимоотношения с актёрами, вообще свой метод работы с актёрами, поэтому я не думаю, что здесь можно устанавливать какие-то законы, решать, что надо работать вот именно так и не по-другому, это очень индивидуально. Когда мы говорим, что кино – это индустрия, мы не должны забывать, что это помимо всего творческий процесс, здесь очень много вещей субъективных, индивидуальных, у каждого режиссёра свои. Как режиссёр делает фильм, в конце концов, не имеет значения, главное, чтобы был результат.

Вопрос. Здравствуйте, Карен Георгиевич! Меня зовут Ольга Дворянинова, и у меня к вам такой вопрос. В вашем фильме "Зимний вечер в Гаграх" есть эпизод, где истеричная певица Мельникова просит костюмершу принести ей шляпу и ведёт себя с ней очень неадекватно. Вот скажите, пожалуйста, как нужно вести себя на месте костюмерши, нужно ли терпеть такие унижения или нужно по-другому поступать? Или нужно поступать так, как это делает Беглов – главный герой фильма? Вот поделитесь своим опытом, пожалуйста. Как нужно себя вести, чтобы не хамили вам, не орали на вас, если вы занимаете, скажем так, невысокое положение, как, например, костюмерша?

Шахназаров К. Г. Вы имеете в виду, как общаться с людьми? Насколько я помню, в финале костюмерша говорит, что Ирина Павловна всегда накричит, а потом переживает и подарок хороший дарит. То есть она, так сказать, готова терпеть это.

Я думаю, что в принципе всё дело в достоинстве человека. Какое бы место человек ни занимал, у него есть чувство собственного достоинства, оно не обязательно должно выражаться в какой-то агрессии, но это как-то чувствуется. Есть люди – и таких мне доводилось видеть много, – у которых есть внутреннее, природное чувство достоинства, и ты понимаешь, что с ними надо разговаривать, на них нельзя кричать. Но это люди, которые, как правило, умеют что-то делать. Если человек что-то умеет делать – пускай это будет не самая важная профессия, разные профессии в кино есть, – если человек реально хорошо работает, он всегда вызывает уважение. Но здесь, правда, ещё персонаж такой взыскательный. Это, кстати, взято из жизни, не буду называть фамилию певицы, с которой это списано. Хотя и её можно понять, может быть, это был нервный срыв, так сказать.

Вопрос. Добрый день! Трушляков Николай, я представляю город Белгород, Институт искусств и культуры, кафедру актёрского искусства. У меня личный вопрос о наболевшем, я возвращаюсь к состоянию российского кинематографа. Как вы относитесь к влиянию западного кинематографа? Например, такие люди, как Сарик Андреасян, переносят их, так скажем, одноразовые комедии на нашу почву – у него есть новый проект, навеянный их кинокомиксами так называемыми, своего рода наш ответ – "Защитники". В то же время понятно, что он не пытается создать какой-то киношедевр,

не вкладывает душу, а просто хочет получить прибыль. Вот как к этому относиться с профессиональной точки зрения?

Шахназаров К. Г. Кино разное, и люди в кино работают очень разные, и понятно, что не все художники и все разные цели ставят. Я в данном случае не хочу персонально о ком-то говорить, на мой взгляд, всё-таки лучший результат получается тогда, когда человек действительно вкладывает душу. Человек может работать в любом жанре, в том числе и ставить задачу сделать коммерчески выгодный проект, но если человек вкладывает в это душу, тратит свои эмоции и силы, то это всегда видно. Знаете, Леонид Иович Гайдай всю жизнь делал лёгкие эксцентрические комедии, но он всегда вкладывал в это всю душу, а душа у него была большая, и это всё чувствуется в фильмах. И кстати, его картины всегда пользовались большим успехом у зрителей – в советское время и сейчас. Но он никогда не пытался потакать зрителю, всё, что он делал, он делал искренне, и вот это, я думаю, мы чувствуем, когда смотрим его картины сегодня, поэтому до сих пор они живут, а уж сколько лет прошло.

Я думаю, что главный и единственный критерий качества фильма – это его долголетие, потому что вообще кино – это искусство сиюминутное, то есть оно часто сродни газете: прочитал и выбросил. Но есть фильмы, которые живут долгое время. Вот если фильм живёт 20–40 лет, это, на мой взгляд, самый верный признак того, что человек, который его делал, вложил в него что-то очень важное.

Вопрос. Здравствуйте! Анна Горак, факультет журналистики МГУ. Карен Георгиевич, как вы оцениваете уровень образования, которое дают в вузах, готовящих сценаристов и режиссёров?

Шахназаров К. Г. Дело в том, что я вообще довольно низко оцениваю уровень современного образования в России. Мне кажется, начинать надо со школьного образования. Я не раз говорил, и не я один, многие говорят, что система ЕГЭ просто погубила образование, и мы с этим сталкиваемся постоянно. Я не преподаю постоянно во ВГИКе, но пару раз я вёл там курс и, честно говоря, был просто поражён: люди приходят на режиссуру, не зная абсолютно ничего – они не читали Толстого, Чехова, они не знают, кто такие Эйзенштейн, Феллини. Я вспоминаю – извините, когда у тебя уже большой жизненный опыт за плечами, начинаешь сравнивать, – как я и мои ровесники поступали во ВГИК. В Советском Союзе действительно был дефицит книг, дефицит информации, действительно мы многого не видели, многого не могли прочитать: этого нельзя, того нельзя... Было это, что говорить, хотя я люблю Советский Союз, но из песни слов не выкинешь. Поразительно, что абитуриенты, приезжавшие из какого-нибудь алтайского села, знали всё. Каким образом они всё это читали, откуда они знали фильмы, которые у нас даже не показывали?! А сегодня, казалось бы, такое поле информации, но люди приходят поступать неподготовленные. И что получается? Мы уже не можем общаться. Вот ко мне приходит, допустим, молодой артист, талантливый артист. Если человек читал Бальзака, знаменитого французского классика, он знает, что есть такой персонаж Растиньак, это честолюбец. Значит, режиссёр может сказать актёру: "Ты здесь Растиньак". Если человек читал, он всё понимает, но если человек не читал, то это бессмысленно. Если человек не знает, в каком году была Октябрьская революция, если человек не знает, кто победил в Великой Отечественной войне, если человек не знает, кто такой маршал Жуков, – ну как с ним говорить? Знаний у него нет, его словарный запас мизерный, и ты вдруг понима-

ешь, что надо не просто одним-двумя словами сказать, а надо долго ещё объяснять человеку, что есть что.

Я ловлю себя на том, что мы начинаем сталкиваться с проблемой крайней, на мой взгляд, необразованности молодёжи. Но я даже не могу обвинять сейчас молодёжь, вернее, предъявлять ей претензии сложно. При нынешней системе образования, на мой взгляд, молодёжь просто и не может получить того, что получали мы, наше поколение. А это, я повторяю, отражается на качестве кино, потому что ты какие-то вещи должен делать проще, иначе тебя молодой зритель не поймёт, он не знает этого. Если ты хочешь, чтобы было понятнее, надо делать попримитивнее, попроще. Но это значит, что ты всё время опускаешь планку, и вот это действительно пугает. Это пугает, и я вижу, что это уже очень серьёзная проблема для страны. Дело в том, что, если у людей нет этого базиса – образованности, то это значит, что и во всех других областях мы будем отставать, потому что это всё имеет значение. Вроде какое отношение имеет чтение Льва Толстого к медицине? Да имеет, самое прямое!

Вот у меня был случай, два слова скажу о картине "Город Зеро", это такая картина как бы сюрреалистичная. Меня пригласила в Японию в 1989 году очень крупная электронная компания, были ещё режиссёры из других стран, ныне, кстати, довольно известные, например Атом Эгоян, Кесльёвский, нас прекрасно принимали, мы там неделю жили, картины показывали. И я спросил президента этой компании, японца, молодого человека лет сорока, очень демократичного: "Зачем вы это всё делаете, зачем тратите такие деньги на показ картин – мы тут сидим, у каждого машина с водителем, свободный счёт в отеле?" Он говорит: "Вы знаете, я отобрал картины, которые, на мой взгляд, могут развивать воображение, и для меня это очень важно. Я устраиваю такой фестиваль, чтобы эти картины посмотрели мои инженеры и технический персонал. Я считаю, фильмы оставят какой-то след и это потом проявится в том, что они делают". А они занимались электронными программами, компьютерами, это был 1989 год. Меня поразило такое отношение к искусству. Уровень эрудиции, внутренняя культура необходимы в любой профессии, кем бы ты ни был – инженером, хирургом или ещё кем-то. Когда думаешь, что кто-то из этих необразованных ребят потом врачом станет, то мороз по коже.

Вопрос. Как вы считаете, влияет ли искусство на политику или политика на искусство и как они связаны?

Шахназаров К. Г. Да, в определённой степени искусство – это часть политики, а политика – это часть искусства. Конечно, я считаю, что искусство влияет на политику, однако я не думаю, что это влияние буквальное, прямое – посмотрел какой-то политик кино и изменился. Но всё равно, с одной стороны, политики тоже люди, то, что они читают, то, что они смотрят, на них влияет. С другой стороны, и политики, и все мы живём не в безвоздушном пространстве, и естественно, что и то, что происходит в политической жизни страны, влияет на нас, на тех, кто делает фильмы, а соответственно, это влияет и на те фильмы, которые мы делаем.

Вообще, на мой взгляд, мысль относительно отсутствия идеологии довольно наивная. Не может быть такого! Что такое идеология? Это наличие идеи, правильно? Но если есть идея, значит, есть и идеология. Ну а какое может быть искусство без идеи? Если оно декларирует себя безыдейным, это тоже идеология. Поэтому я думаю, что призыв "Давайте жить без идеологии!", который у нас звучит с начала 90-х годов, – это кокетливая поза: это невоз-

можно, потому что природа самого искусства состоит в том, что в нём должна быть какая-то идеология. Ну а соответственно, раз идеология, значит, политика, и наоборот. Поэтому, конечно, это взаимный процесс.

Вопрос. Хочу отдельное спасибо сказать за фильм "Курьер", мои дети его обязательно посмотрят.

У меня вопрос про фильм "Палата № 6". Я знаю, вы его снимали в психоневрологическом интернате, играли люди, которые там лечились. Так вот, каково это – работать прямо там, среди них? И это как повлияло на вашу работу? Это принесло пользу или из-за этого было сложнее?

Шахназаров К. Г. Прежде всего я должен сказать, что действительно у меня снимались люди, что называется, нездоровые, но это было только с их разрешения. Кстати, я дважды снимал в таких заведениях, у меня ещё был фильм "Царевыйда", где большая часть действия происходит тоже в психиатрической лечебнице. Это в Ногинске было, я там месяц снимал. Но надо сказать, есть правило: ты не можешь снимать, если больные не хотят, они должны дать письменное согласие. И кстати, врачи следят за этим, поэтому я никогда больных не снимал помимо их воли, либо они должны были дать согласие, либо их родственники.

Вообще, работа в этих местах – это одно из самых сильных потрясений, которое было в моей жизни. Это какой-то отдельный мир, огромный, глубоко трагический. Это такая квинтэссенция жизни: трагическое и комическое, совершенно необыкновенные люди, совершенно необыкновенные судьбы. Конечно, несчастные, абсолютно несчастные люди, и большинство из них, как правило, брошены, большинство из них – это люди, от которых отказались родственники. Там я видел удивительные примеры и внутреннего благородства, достоинства, и распада человеческой личности.

Когда ты всё это видишь, когда всё это происходит на твоих глазах, это оказывает огромное влияние. Работать там тяжело, я должен сказать, работать очень тяжело, не в смысле физическом, а в смысле того, что ты погружаешься в этот мир, ты не можешь себя оградить от него, как будто ты попадаешь в какую-то совсем другую жизнь. Повторяю, там много и страшного, и смешного, но это очень тяжело. Из всех моих картин самой тяжёлой была "Палата № 6", она с точки зрения производственной не была сложной, там в помещении было тепло, но вот психологически это очень тяжело. Кто не видел этот фильм, советую посмотреть, потому что он меняет отношение к жизни.

Вопрос. Хотелось бы задать вопрос относительно вашей новой картины, очередной экранизации романа Льва Толстого "Анна Каренина": что нового нам ждать от этого фильма? На ваш взгляд, какая экранизация данного романа была наиболее успешной и, возможно, послужила для вас каким-то примером?

Шахназаров К. Г. Я с большим уважением отношусь вообще ко всем своим коллегам и к экранизациям "Анны Карениной", их действительно было очень много. Думаю, среди них были очень достойные, но никакого примера для меня в этом нет, и я, в общем, делаю какую-то свою картину, свою, скажем, версию. Я не буду вдаваться в подробности, потому что лучше увидеть, чем слушать пересказ сюжета. Очень тщательно сохраняя язык романа Толстого, в то же время в экранизацию мы привнесли какие-то драматургические моменты, которые, на мой взгляд, позволяют по-новому этот роман преподнести зрителю. Собственно, это причина, по которой я согласился. Мне предложила ВГТРК, второй

канал, сделать сериал, экранизацию, и я, честно говоря, думал какое-то время, но, когда они согласились с идеей фильма и с тем, как я хотел это сделать, тогда я уже взялся за это дело. Надо сказать, картина очень сложная, большая и, конечно, физически тяжёлая, я уже 4,5 часа из шести снял, в принципе, можно сказать, я три кинофильма уже снял по полтора часа. Тем не менее я, конечно, получаю огромное удовольствие от работы с таким материалом.

А второй момент – в моей биографии не было такого чистого фильма, что называется, о любви. Вот я довольно разные картины снимал: и комедии, и молодёжные фильмы, и артхаус, и военный фильм пробовал снимать, но я никогда не снимал фильм о взаимоотношениях мужчины и женщины, такой квинтэссенции. Ну вот я и подумал, что, если уж Бог даёт, посылает мне такую возможность, надо ею воспользоваться. Я ничего лучше не знаю в мировой литературе о взаимоотношениях мужчины и женщины, чем "Анна Каренина", думаю, что никогда и не будет ничего лучше написано, потому что в отличие от технического прогресса в искусстве нет прогресса так такового, я имею в виду, что многие произведения, которые написаны тысячу лет назад, остаются вершиной. Возьмите оперу: уже ничего лучше, я думаю, не будет создано, чем написали Чайковский и Верди, но современному миру, к сожалению, опера не нужна. Также я думаю, что и такие романы, как "Анна Каренина", – это вершина, которая никогда уже не будет достигнута: взаимоотношения мужчины и женщины в нём выписаны так, что, я считаю, это абсолютный эталон и ничего лучше нет. Любовь – это основа жизни, взаимоотношения мужчины и женщины – это основа жизни, это главное, всё остальное: политика, искусство и так далее – только прилагается, а это суть, существо нашей жизни именно в этом, так мы устроены. Поэтому я решил, что стоит попробовать на эту тему сделать фильм.

Вопрос. Добрый день! Меня зовут Антонова Анна, я представляю факультет искусств МГУ. Я хотела спросить по поводу фильма "Палата № 6". Вы говорили, что у вас была большой опыт работы с непрофессиональными актёрами, но как вы решились на то, чтобы работать именно, скажем так, с полноценными людьми?

Шахназаров К. Г. Вы знаете, этих людей нельзя называть неполноценными, просто они другие, но они абсолютно полноценные люди. И кстати, там есть удивительные совершенно люди, я повторяю, просто удивительные судьбы, удивительные люди. Они прекрасно работают, хотя у них есть какие-то отклонения, особенности, нам несвойственные.

Бортко В. В. Тут я тебя перебыю немножко и скажу: по-моему, быть художником – это тоже уже отклонение.

Шахназаров К. Г. У меня один раз был интересный случай, когда я в Ногинск приехал первый раз, по-простому скажем, в дурдом и там познакомился с главврачом. Кстати, я должен сказать, я с огромным уважением стал относиться к людям, которые там работают, там работают замечательные люди, фанатично преданные своему делу, наверное, по-другому там нельзя работать. Главврач показывал всё и рассказывал, мы разговаривали с больными. Потом он познакомил нас с одним человеком, который во дворе убирался, с дворником. Мне он показался совсем нормальным, а главврач говорит: "Да, он, в общем, такой адекватный человек, но у него родственников нет, от него отказались, в принципе мы могли бы его и выписать, но ему жить негде, и вот мы его дворником держим. Он в шахматы очень хорошо играет,

я с ним всё время в шахматы играю, и он у меня выигрывает". Я спрашиваю: "Что с ним?" – "Он себя Мессией представляет, говорит, что он Мессия". И он подумал немного, а потом мне говорит: "Слушай, а кто его знает?.." И это так, понимаете? Когда ты с такими людьми встречаешься, то понимаешь, что мы ничего не знаем об этом мире. И поэтому я никогда не отношусь к этим людям как к неполноценным, просто они другие.

Вопрос. Здравствуйте! Я Петрова Ирина, город Белгород, Институт искусства и культуры. Сейчас в российском кинематографе, да и в мировом кинематографе режиссёру и актёрам позволено практически всё, то есть нет каких-то рамок. В советском кинематографе была цензура, режиссёру приходилось преодолевать это препятствие, чтобы донести до зрителя то, что он, собственно, хотел сказать. Не кажется ли вам, что сейчас некоторым молодым режиссёрам и немолодым режиссёрам порой очень не хватает некой цензуры, дабы не показывать всю грязь, ведь многое можно донести с экрана какими-то намёками и заставить человека думать?

Шахназаров К. Г. Был такой русский философ – Бердяев, который сказал, что, может быть, во времена инквизиции свободы духа было гораздо больше, чем в любом демократическом обществе. Это то, о чём вы говорите: действительно, в определённой степени те ограничения, которые на нас накладывали в советском кино, способствовали поискам путей выражения авторской позиции прежде всего в художественном образе. Но вернуть то, что было, уже невозможно: другое общество, другой мир сегодня.

Я с вами согласен, что это тоже вызов, и человеку, который хочет оставаться художником, надо преодолевать то, о чём вы говорите, – вседозволенность, как ни странно, то есть надо себя заставить не пойти наипростейшим путём. В конце концов тех, кто может, всё равно видно, ну а если кто-то не может – с этим ничего не поделаешь.

Вопрос. Карен Георгиевич, вопрос немного не из сферы кино. Вас достаточно часто можно видеть в общественно-политических передачах, в частности у Владимира Соловьёва, вы участвуете в работе ОНФ. Скажите, пожалуйста, чем вас привлекает такого рода деятельность?

Шахназаров К. Г. Я никогда не напрашивался, так спонтанно получилось, что меня стали приглашать. Другое дело, что я не отказывался, и я считаю, что если у меня есть что сказать, то почему я должен молчать? Напротив, я думаю, что в определённой степени это моя обязанность – высказывать то, что я думаю, может быть, это поможет.

Я должен сказать, что, вообще, мой интерес к политике наследственный: мой отец был, между прочим, основателем политологии в Советском Союзе. Он провёл Всемирный конгресс политологов в Москве в 1979 году, что было в то время очень сложно, потому что на международный конгресс в СССР должны были приехать люди, сочувствующие Советскому Союзу, но имеющие своё мнение по поводу той достаточно жёсткой системы, которая была в СССР. Провести конгресс было непросто, и, наверное, если бы не неплохие отношения отца с Юрием Владимировичем Андроповым, с которым он работал (в то время Андропов был уже в КГБ), может быть, этот конгресс и не состоялся бы. Я с детства жил в семье политика, человека, который занимался этим профессионально. Я слышал, читал то, что мои сверстники не читали в силу того, что просто у них не было доступа к этой информации. Мой отец приносил домой "Белый ТАСС", например, то есть то, что было закрыто, я, естественно,

тоже читал. Издавались тогда так называемые "белые книги", издавались для определённого, для узкого круга, для руководства. "Белые книги" – это что такое? Это те книги, которые нельзя было издавать в СССР. Это были не только антисоветские книги, но и книги, которые, как считали, в Советском Союзе не нужно выпускать: Сартр, Роже Гароди, Элвин Тоффлер, "История Советского Союза" Джузеппе Боффа. Я это всё читал с детства. Отец от меня многое не скрывал, он всегда с удовольствием разговаривал со мной на темы, связанные с политикой, и у меня с детства был к этому интерес, я на этом вырос.

Поэтому, когда так случилось, что я начал участвовать в таких программах, для меня это было достаточно органично. Повторяю, что я никогда не напрашивался и никогда не пытался себя предложить, но если спрашивали – почему не ответить? Вообще я думаю, что люди нашей профессии в определённые исторические моменты – а сегодня очень острый момент в нашей истории – должны высказывать своё мнение. Есть какое-то количество зрителей, которым, допустим, близки наши фильмы, они прислушиваются к нам – значит, надо говорить, это тоже часть профессии. Наша профессия публичная, что называется, не хочешь публичности – не иди в эту профессию, она такая, с этим ничего не поделаешь.

Вопрос. У каждого есть своё любимое кино, и каждый его полюбил за что-то особенное: кто-то – за закрученный сюжет, кто-то – за проработку образов. А есть ли какая-то универсальная модель? Вот вы можете сказать как режиссёр, как снять такое кино, которое бы всем понравилось?

Шахназаров К. Г. Вы знаете, модель-то есть, но, если по ней работать, всё равно ничего не получится. Один наш коллега – не буду называть фамилию, Володя его знает, он ветеран нашего кино, очень хороший советский режиссёр, – когда делал одну свою картину, я помню, говорил, что просчитал всё, что надо сделать, чтобы был абсолютный, стопроцентный успех. Вот всё было просчитано, но в результате именно эта картина у него со страшным треском провалилась со всех точек зрения, хотя он всё сделал так, как полагалось. Вы знаете, в кино есть какая-то тайна, непонятно, как что происходит. Тут ведь ещё очень многое от зрителя зависит: бывают фильмы, которые не попадают в своё время, не совпадают в этот момент со зрителем; а бывает, картина выходит именно в тот момент, когда зритель ощущает, что именно это ему сейчас нужно. Кстати, может быть, через пять лет он это перестанет ощущать, тогда эта картина тихо сойдёт на нет.

Я не знаю ни одного такого примера, чтобы человек заранее как-то всё выстраивал и потом всё это получилось, а наоборот – сплошь и рядом. У меня у самого был случай, я помню, когда я делал фильм "Курьер". В Госкино тогда организовали какой-то отдел, который занимался просчётом успеха. Я пришёл на какое-то совещание – а у меня уже был подготовительный период "Курьера", – они взяли сценарий и разложили его так, что было очевидно, что у этой картины вообще нет никаких шансов. Я сидел в зале, слушал, и это было убедительно, я ещё подумал тогда: зачем я вообще этим занимаюсь? В результате вышла картина, которая имела действительно довольно большой успех – десятки, миллионы зрителей. Но почему? Я не знаю, я не могу сказать почему, до сих пор не могу сказать. На самом деле всё-таки в этом есть какая-то тайна, на небесах всё это решается.

Бортко В. В. Хочу тебя поддержать. На "Ленфильме", когда я начал снимать "Блондинку за углом", это был 1982 год, на этом материале защи-

тили две кандидатские диссертации, утверждали, что это вообще никогда никто смотреть не будет, и сомневались в профессиональной пригодности режиссёра. Так что просчитать что-либо невозможно.

Вопрос. Здравствуйте! Меня зовут Троцкая Наталья, я представляю философский факультет МГУ. У меня такой вопрос. Мы знаем кино ради искусства и знаем кино ради бизнеса. В последнее время выпускники связанных с кино вузов выбирают всё-таки первый путь, но в итоге мы получаем мало кому понятные фильмы. Ну а что же насчёт зрительского кино, постыдно ли зарабатывать кинофильмами и должен ли всё-таки художник голодать?

Шахназаров К. Г. Голодать – нет, лучше не голодать, конечно, другое дело, что если ничего другого не остаётся, то это возможно.

Да, кино должно быть разным, нет сомнений. Я вам так скажу: в последние 20–30 лет кино как бы разделилось. Того, что сейчас называется артхаусом, не было ещё 30–40 лет назад: например, Феллини делал качественные фильмы, но эти фильмы одновременно были и ориентированы на зрителя, то есть они и на фестивалях получали призы, и в то же время шли в прокате, широкий зритель их понимал. Я сам смотрел фильмы Феллини, в Советском Союзе они, кстати, шли, не все, но многие шли, и я, хотя не был каким-то искушённым зрителем, всё это смотрел в кинотеатрах: "Ночи Кабирии", "Дорога"... Тогда кинематограф ещё не разделился – сегодня он действительно разделён. Есть кинематограф фестивальный – это то, что никто не смотрит, причём и зарубежный такой же. Мне один директор крупного международного фестиваля за границей сказал: "Есть кино, которое будет смотреть весь мир, а это кино, кроме нас с тобой, никто не увидит". И сейчас выходит, что получают призы фильмы, которые в принципе никто не смотрит, а раньше фильмы, получившие призы, смотрели все. Так, картина "На последнем дыхании" Годара была массовой, и такая картина, как "Андрей Рублёв" Тарковского, была массовой, она шла в кинотеатрах, полные залы были, битком, я сам в школе ещё смотрел, мы, дети, 10-й класс, ходили и смотрели. Это разделение произошло в последние лет двадцать–двадцать пять. На мой взгляд, в определённой степени это было сделано сознательно, политика крупных фестивалей была ориентирована именно на это, и сегодня это состоявшийся факт: есть кино, про которое слышат, но которое никто смотреть не хочет, и есть кино, которое смотрят, но оно вроде считается вторым сортом, хотя там есть как раз очень хорошие картины. Вот это феномен современного кинематографа.

Вопрос. Вряд ли кто-то не согласится с тем, что русская классическая литература – это общемировое сокровище и что советский кинематограф – это лидер. Какими проблемами жил советский режиссёр и какими проблемами живёт сегодня режиссёр российский, отечественный?

Шахназаров К. Г. Я согласен, что русская литература – это действительно общемировое явление, а в нашей стране литература играет гораздо более важную роль, чем в любой другой стране. Я не хочу сравнивать, я просто имею в виду, что в нашей стране литература – это эпос, это философия, это религиозная философия, это история, всё это соединено в том, что называется литературой. Это действительно огромный мир, и это основополагающее, это наш базис, на котором мы стоим как нация, как страна.

Но должен сказать, несмотря на то, что я в кинематографе работаю, что кинематограф никогда не занимал такого места в России, как, например, в США, и советский тоже, хотя мы и говорим о том, что советский кине-

матограф – это явление, просто в силу разных причин, в силу, может быть, того, что и когда-то СССР, и сейчас Россия – гораздо более бедные страны, чем США, прямо скажем. Строго говоря, кинематограф американский, если брать кинематограф 30-х годов, на самом деле даже сравнить нельзя с тем, что было в СССР: в Америке уже тогда делались сотни фильмов с огромными бюджетами. Это другое совсем, кинематограф советский и российский, мне кажется, прежде всего славен действительно уникальными именами и уникальным новаторством: многие приёмы в кино были изобретены в СССР, например монтаж Эйзенштейна или движение камеры, которое Урусевский впервые применил так, как никто в мире. То есть у нас было очень много открытий сделано, но как массовое явление, конечно, и советский, и российский кинематограф всегда, надо сказать, уступали и американскому, и вообще западному кинематографу. Я считаю, что это в силу того, что у нашей страны по разным причинам, например из-за войн, никогда не было достаточного финансирования для создания по-настоящему мощного кинематографа, а не из-за дефицита талантов.

А что касается того, чем жил советский режиссёр и чем живёт российский режиссёр, то я думаю, что российский режиссёр сегодня прежде всего думает о том, как найти денег, чтобы что-то снять, это главная проблема для российского режиссёра. А у советского режиссёра, кстати, эта проблема так не стояла, он искал тот интересный материал, который ему хотелось снять, и думал о том, чтобы этот материал прошёл, прямо скажем, цензуру. То есть в этом смысле советский режиссёр был более творческой фигурой, чем современный российский режиссёр, потому что у российского режиссёра нет просто никаких других возможностей, но это, в общем, совсем другая история.

Вопрос. Карен Георгиевич, я сейчас не совсем про кино задам вопрос, хорошо? После того как начали ухудшаться наши отношения с Украиной и началась информационная война, день и ночь нашу страну поливают грязью. Я включаю все федеральные каналы – и везде отрицательные новости: Сирия, война... Ни о чём хорошем ничего не говорится: утром телевизор включаю – настроение, честно говоря, падает. Вот как вы думаете, влияет ли это как-то на нашу молодёжь? Может быть, уровень жизни падает и людям неинтересно становится смотреть телевизор? И до чего всё это может довести?

Шахназаров К. Г. Ну, если на вас так действует телевидение, не включайте телевизор в конце концов! Что вы мучаетесь? С другой стороны, я думаю, что, может быть, вы несколько преувеличиваете в силу своего возраста. Посмотрите, сегодня день какой – весна! Вы молодой человек – ну что вы думаете про Сирию сейчас? Выкиньте вы это из головы! Я не про то, что не надо думать об этом, но есть же жизнь, она всё равно продолжается, и в жизни есть масса вещей, особенно для молодых людей, которые, мне кажется, не могут не волновать вас. А что касается действительности, ну, она всегда такой была и будет. Вы не думайте, что какие-то другие времена были, всегда они были такие, к сожалению, всегда были войны, всегда где-то что-то происходило, и, поверьте, сколько я живу, столько я это и вижу. Но если только этим жить, то тогда вообще жить не надо! В жизни масса вещей, которые надо ценить и любить. А моменты были... Знаете, если сегодняшнее время сравнить с тем, что было у нас в начале 90-х годов, я скажу: просто не дай бог вам это пережить! Но мы же пережили. А что пережили наши родители?! Человек счаст-

лив не тогда, когда он себя ощущает счастливым, а когда он сравнивает себя с кем-то, наше счастье всегда в сравнении.

Часто мне задают вопрос: что такое счастье? Я говорю: посмотрите, как много несчастных людей на свете живёт – у одного руки нет, этот слепой, этот больной, но если у тебя всё со здоровьем в порядке, как ты можешь быть несчастлив? Ты всё равно счастлив! Надо всегда видеть, что в жизни есть разные вещи, есть ужасные вещи, но в жизни есть и масса прекрасного. Если вы с этой мыслью будете вставать, я вас уверяю, вас никакая Сирия не будет сбивать с толку.

Вопрос. Здравствуйте! Меня зовут Дарья Лапина, я представительница журфака МГУ. И я хотела вам задать такой вопрос.

При выборе фильма люди чаще всего ориентируются на некий лейбл, лейбл – это режиссёр, но ведь огромную работу продельвает и продюсер. Как вы считаете, при съёмках фильма, при дальнейшей его реализации кто играет бóльшую роль: продюсер или режиссёр? И низкий уровень развития кинематографа в России каким-то образом связан с тем, что у нас фактически не развит институт кинопродюсерства?

Шахназаров К. Г. У нас есть хорошие продюсеры, у нас, я бы сказал, развито продюсерство, прежде всего на телевидении. Телевизионная индустрия, кстати, в какой-то степени компенсирует недостатки киноиндустрии, у нас телевизионная индустрия очень мощная, и производство как раз телевизионных фильмов у нас зашкаливает – порядка 300–400 в год, и там продюсеры играют очень большую роль. В кино не так, потому что, я повторяю, если говорить по-простому, это не такой большой бизнес сегодня, чтобы в кино проявились продюсеры, но они есть. Я думаю, есть продюсеры, которые играют принципиальную роль, которые более важны, чем режиссёры. Я и продюсер, и режиссёр, я и то, и другое совмещаю, а есть те, кто только продюсирует. Так что тут нет правил.

Вопрос. Здравствуйте! Меня зовут Анна Рогачёва, я учусь на факультете искусств МГУ и член КПРФ. Вы сказали, что не блестящее положение у нас в кинематографе, и это действительно так. Как вы считаете, что конкретно может помочь решить эту проблему?

Шахназаров К. Г. Я уже ответил: я считаю, что надо его правильно организовать. На мой взгляд, организация, государственная организация кинематографа как киноиндустрии не соответствует тем задачам, которые необходимо решить. Что сделать для развития кинематографа – это вопросы, которые должны решать, конечно, государственные органы на самом высоком уровне.

Вопрос. Может, надо советскую систему возвращать?

Шахназаров К. Г. В какой-то степени... Я считаю, что многое из советской системы организации кинематографа надо брать, но при этом не надо думать, что можно вернуть всё, что было в СССР: при всём уважении к СССР, это было другое время, другая страна, и многие вещи просто невозможны, восстановить прежнее уже невозможно, надо находить новые пути, адекватные тому времени и тем реалиям, в которых мы находимся.

Вопрос. Про метафизику творчества хотел спросить. Вот вы говорите, что режиссёр проявляет себя в кино. А скажите, было так, что, сняв кино, вы обнаруживали, что конечный продукт – фильм проявил не то, что вы от него ожидали, а даже, может быть, превзошёл ваши ожидания или, наоборот, что-то другое получилось, и вы потом удивлялись, как это так по-

лучилось? Вы же сказали, что здесь есть тайна, что что-то даётся сверху. Вы можете сказать, что когда-нибудь конечный результат превзошёл ваши ожидания?

Шахназаров К. Г. Бывали такие моменты, да, бывали, когда превосходил, а бывало – наоборот, так тоже бывало. Но дело в том, что для меня и, я думаю, для любого режиссёра главное – сделать фильм, вложить в него максимально всё, что я могу сделать на сегодняшний день. Я могу ошибаться, это другой вопрос, но я должен понимать, что я сделал картину, сделал максимум того, что было в моих силах, тогда я буду считать, что я свою задачу выполнил. Можно ошибиться, фильм может не получиться, всякое может быть, это, я повторяю, действительно тайна, но главное, чтобы ты понимал, что ты сделал всё, что от тебя зависит, вот это самое важное. Но на самом деле зритель это всё равно увидит.

Вопрос. Вы говорили, что вам не нравится то, как обучают сейчас, – а что делать нам, студентам, будущим режиссёрам, чтобы снимать хорошие фильмы?

Шахназаров К. Г. Я думаю, что вам нужно прежде всего компенсировать недостаток образования, то, что вам недодают, на мой взгляд, в школах, я не знаю насчёт вашего вуза, я не берусь судить. Я считаю, вообще, чем бы вы ни занимались, но, если вы хотите заниматься режиссурой, в частности, надо быть образованным человеком, а это значит, что надо много читать, надо много знать – никаким путём, кроме чтения, вы этого не добьётесь. Всё в ваших силах, но надо приложить усилия. Что читать? Всё, читайте всё, прочитайте всю классику хотя бы – это целый огромный мир. Что это такое – читать? Я вот всю жизнь читаю и до сих пор могу сказать, что я многие вещи не читал, мне всё интересно. Прочитайте русскую классику, французскую, английскую, немецкую – прочитайте всё это, и вы увидите, что всё это каким-то образом отложится в вашем сознании и каким-то образом это потом вам пригодится, но это требует усилий. Вот мой совет.

Вопрос. Добрый день, уважаемый Карен Георгиевич, участники встречи! Меня зовут Айгуль Хайруллина. Я хотела бы поблагодарить вас за ваш труд, за творческие работы и за ту открытость, с которой вы пришли сегодня к нам и отвечаете на наши многочисленные вопросы. В 2013 году вы были председателем жюри Международного фестиваля мусульманского кино, который проходил в Казани. Я была участницей этого фестиваля в 2014 году и в 2015 году попала в конкурсную программу. Также отдельная вам благодарность за то, что вы посетили мой родной город.

У меня такой вопрос. Сейчас наиболее актуальными проблемами являются проблемы мира, веротерпимости, толерантности, но темы, которые затрагивают именно гуманистическое начало в человеке, не находят широкой поддержки. В России проводятся всероссийский фестиваль "Человек и вера", фестиваль мусульманского кино, но на такой премии, как "Ника", на кинофестивале "Кинотавр" они широко не поддерживаются. Вот почему? В чём специфика этих фильмов? Или публика не готова к таким фильмам и мероприятиям?

Шахназаров К. Г. Я не знаю, не могу судить. Вообще, политику всех фестивалей определяют, как правило, те люди, которые в данный момент ими руководят или финансируют, и, естественно, у них могут быть свои взгляды, свои предпочтения. Сегодня достаточно много фестивалей, они разных на-

правлений, с разными приоритетами, и в принципе режиссёр может найти своё место в фестивальной жизни.

Хайруллина А. Да, режиссёры часто проявляют свою активность и инициируют участие в фестивалях, но публика неактивно воспринимает фильмы о религии, о толерантности, о единении, хотя для Российской Федерации это один из наиболее значимых вопросов.

Шахназаров К. Г. Ну, я думаю, что всё зависит от качества фильма. Всё равно говорить в кино, в художественном кино о религии, о самых важных вопросах надо через людей, через художественные образы. Если ты сочувствуешь героям, если тебе нравится фильм, если тебе он интересен, значит, ты примешь то, что тебе автор хочет сказать о важных темах, которые его волнуют. Поэтому я думаю, что здесь всё зависит от того, насколько режиссёру удаётся сделать тот или иной фильм.

Вопрос. Здравствуйте, Карен Георгиевич! Меня зовут Заверняев Кирилл, я студент Института права и национальной безопасности РАНХиГС. Вопрос следующего характера. Думаю, многие согласятся с утверждением, что наиболее мощным оружием для борьбы с пороками сегодняшнего общества, с вызовами времени, начиная с организации "ИГИЛ" и заканчивая коррупцией, является идеологическое воздействие, воспитание патриотизма и так далее. По-вашему, какими методами, способами можно формировать патриотическое настроение общества, осуществлять идеологическое воспитание?

Шахназаров К. Г. Это важная тема, но я думаю, что здесь главное – чтобы это не было слишком дидактическим. Вот я, например, считаю, что Гайдай очень патриотичный режиссёр, хотя он ничего про войну не снимал, но природа его юмора национальна, он нам понятен, потому что мы так воспринимаем смех, так воспринимаем жизнь. Вы молодые люди, вы не застали период, когда не было вообще никакого кино, кинотеатров не было в стране и поколение 90-х воспитывалось только на DVD. Вот фильмы Леонида Иовича Гайдая очень любили, я помню, мои дети смотрели, они знали, что это русское кино, российское кино. Значит, он делал свои фильмы патриотично. Я имею в виду, что не обязательно патриотическое кино должно быть про войну, то есть и про войну, конечно, но не только. Это может быть комедия, например. Но другое дело, что в ней должно быть что-то такое, что мы понимаем как природу нашу, отечественную, и тогда это вызывает в нас чувство патриотизма, и мы это любим, и мы это называем своим кино. Мне кажется, это самое важное, потому что порой патриотизм подменяют некой такой, знаете, дидактикой, считают, это обязательно что-то такое пафосное должно быть. Должно быть и пафосное, но должно быть и человеческое.

"Анна Каренина", на мой взгляд, очень патриотический роман, очень, потому что благодаря этому роману весь мир знает русскую литературу, это самый популярный роман в мире. Куда вы ни приедете, если вы скажете "Анна Каренина", все сразу говорят: да, это Лев Толстой. Это во мне всегда вызывает прилив гордости. Хотя в этом романе вроде бы ничего, ни слова не сказано о любви к Родине. Ну, вот вам пример. Поэтому всё, что талантливо, и патриотично.

Спасибо вам большое! Я надеюсь, что я не разочаровал вас и наш разговор был полезным.

**Лекция Первого заместителя Председателя
Государственной Думы,
президента Олимпийского комитета России**

А. Д. Жукова

13 апреля 2016 года

Жуков А. Д. Добрый день, дорогие друзья! Очень приятно видеть так много молодых людей здесь, в зале, потому что, в общем-то, олимпийское движение – это, конечно, прежде всего движение молодых людей. Вы знаете, наверное, из школьного курса, что Олимпиады начали проводить ещё в Древней Греции, и, кстати сказать, на протяжении сотен лет Олимпийские игры весьма успешно там проходили. Некоторые даже считают, что результаты, которые были показаны тогда в некоторых видах спорта, лучше, чем сегодняшние достижения спортсменов. Ну, это сомнительно, но ясно, что эта культура в Древней Греции была очень сильно развита, люди из разных стран, как вы знаете, приезжали на соревнования, даже войны в это время прекращались. Кстати, многие традиции, которые были заложены в то время в Древней Греции, были взяты за основу и современного олимпийского движения.



Более века назад, в 1894 году, барон Пьер де Кубертен решил возродить олимпийское движение. У него были сподвижники в разных странах, и в России тоже были довольно активные помощники, в частности, наш соотечественник генерал Алексей Дмитриевич Бутовский был одним из создателей современных Олимпийских игр. Россия ещё до революции 1917 года принимала участие в Олимпийских играх, и у нас был даже один олимпийский чемпион в Играх 1908 года.

Пьер де Кубертен по традиции решил провести первые игры в Афинах в 1896 году, в них тогда приняли участие всего 14 стран и 241 спортсмен, они соревновались в девяти видах спорта. Для сравнения: 4 года назад в летних Олимпийских играх в Лондоне участвовало уже 204 страны. Кстати сказать, в олимпийское движение сегодня входит стран больше, чем в ООН, то есть в Олимпиадах принимают участие 204 страны, 206 стран являются членами Международного олимпийского комитета – это 10 тысяч спортсменов, которые соревнуются более чем за 300 олимпийских медалей в 26 видах программы. И сегодня, в общем-то, Олимпиада является одним из самых важных и ожидаемых событий в мире.

Знаете, например, такой факт, что олимпийские кольца, этот бренд Олимпийских игр и олимпийского движения, – это самый узнаваемый на се-

годня символ: 93 процента людей на земле знают, что такое олимпийские кольца и что они символизируют Олимпийские игры. Некоторым может показаться странным, но олимпийский символ даже более узнаваемый, чем "Coca-Cola" или "Google", например, хотя вроде бы тоже все знают, что это такое. Олимпийские игры смотрят миллиарды людей, открытие и закрытие Олимпийских игр – это самая популярная в мире телевизионная передача. Вот сочинские Игры смотрели более 2 миллиардов человек, в том числе церемонию открытия, причём практически во всех странах мира трансляция шла одновременно.

Международный олимпийский комитет (МОК) – ведущая организация, которая изначально была создана Пьером де Кубертенем, сегодня, по сути, организует всё олимпийское движение, проводит Олимпийские игры и много других соревнований. Изначально Олимпийские игры по летним видам спорта проводились одновременно, в один год с зимними (кстати, наш соотечественник Панин-Коломенкин стал на летних Олимпийских играх 1908 года чемпионом мира по фигурному катанию на коньках, это такой интересный факт), а в дальнейшем, вы знаете, стали раздельно проводиться летние и зимние Олимпийские игры, с интервалом в два года: каждые четыре года проводится летняя Олимпиада, каждые четыре года – зимняя.

Сейчас появилось ещё очень большое количество соревнований под эгидой Международного олимпийского комитета. Это, в частности, летние и зимние юношеские Олимпийские игры, они проводятся тоже раз в четыре года – вот совсем недавно в Норвегии прошли зимние юношеские Олимпийские игры, – в них участвуют спортсмены до 18 лет. Есть европейские летние, зимние юношеские олимпийские фестивали. Первый раз в прошлом году прошли Европейские игры, тоже под эгидой Международного олимпийского комитета, – это, по сути, Олимпийские игры для европейцев.

Итак, сегодня Международный олимпийский комитет – это организация, состоящая из 115 членов. Они выбираются не по страновому принципу, а по персональному: представляют либо олимпийские комитеты каких-то стран, либо международные спортивные федерации, либо спортсменов, которые закончили свои выступления. Президентом Международного олимпийского комитета сегодня является Томас Бах (наверное, видели его, он принимал участие в открытии Олимпиады в Сочи, например).

Олимпийские игры сегодня – соревнования, за проведение которых у себя борется много стран мира, и, вообще, процесс выбора столицы Олимпийских игр – это очень длительный процесс, он начинается обычно за семь лет до самих Игр. Сочи выбирали – наверное, многим памятно – на сессии Международного олимпийского комитета в Гватемале в 2007 году, а Игры у нас, как вы помните, состоялись в 2014 году, то есть город выбирали за семь лет до Игр, а на самом деле процесс ещё раньше начался. Первоначально было шесть стран-претендентов – я говорю "стран", потому что мы привыкли к тому, что страны как бы получают право на проведение Олимпийских игр, на самом деле это города-кандидаты: на игры подают заявки не страны, а города-кандидаты, они это делают содобрения национального олимпийского комитета – кандидатура города, который выдвигается на право проведения Олимпийских игр, обязательно должна быть поддержана правительством страны. И в нашем случае так было. Все понимают, что сегодня провести такое грандиозное мероприятие, как Олимпиада, невозможно не только без поддержки

властей города, где проводятся Игры, но и без поддержки всей страны, правительства. Следующие летние Олимпийские игры будут в Рио-де-Жанейро этим летом, потом, через четыре года, в Токио, уже это тоже определено. А вот где будут следующие, 2024 года, Игры, пока ещё неизвестно, на них претендуют такие города, как Париж, Рим, Лос-Анджелес, Будапешт. Это огромные города, мегаполисы, но тем не менее всё равно, безусловно, поддержка правительства страны необходима: Олимпийские игры требуют огромных затрат, они требуют строительства современных спортивных сооружений, строительства Олимпийской деревни, где 10 тысяч спортсменов будут жить, и многого другого.

На самом деле Олимпиада сегодня – это не чисто спортивный проект, это уже во многом экономический, политический проект. Мы Игры в Сочи проводили не только для того, чтобы провести спортивные соревнования, не только для того, чтобы туда приехали спортсмены из всех стран мира, но и, конечно, для того, чтобы сделать Сочи современным городом, современным курортом, не только летним, как было раньше, когда туда приезжали только в течение трёх-четырёх летних месяцев, а зимой там никого не было. Сейчас Сочи – полноценный курорт, и зимний в том числе, с огромным количеством туристов, более чем в 2 раза большим, чем до Олимпиады.

Недавно было принято довольно много поправок в Олимпийскую хартию, которая, можно сказать, является конституцией олимпийского движения во всём мире. В чём смысл этих поправок? Они направлены на то, чтобы сделать всё-таки Олимпийские игры более доступными для стран, скажем, снизить стоимость Игр, потому что некоторые страны начали отказываться от участия из-за больших расходов. Скажем, зимние Олимпийские игры 2022 года: на них изначально заявилось шесть стран-кандидатов, а в конце осталось только две – это Китай (Пекин) и Казахстан (Алма-Ата), остальные снялись, в том числе немцы, норвежцы и некоторые другие, из-за больших расходов. В конечном итоге Пекин победил, и зимние Олимпийские игры 2022 года будут проходить в Китае, в Пекине.

Сама процедура выбора города достаточно простая: 115 членов МОК голосуют, и тот город, который набрал больше 50 процентов голосов, получает право на проведение Олимпиады. Если кандидатов несколько и никто не набрал 50 процентов, значит, слабейший выбывает, потом проводится новый тур и так далее. Когда выбирали Сочи, было три кандидата: австрийцы выбыли в первом туре, во втором остались корейцы – в конечном итоге Сочи был выбран. В стране, которая победила, получила право провести Олимпийские игры, создаётся организационный комитет, и у нас тоже такое было, я был председателем наблюдательного совета Оргкомитета "Сочи 2014". Подготовка ведётся на протяжении семи лет, и в конечном итоге проводятся Игры.

Игры сопровождаются большим количеством традиционных процедур, которые очень важны для олимпийского движения, потому что олимпийское движение – я ещё раз хочу сказать – это не чисто спортивные соревнования, это целая философия здорового образа жизни, честной игры, стремления к совершенству и так далее, то есть существуют олимпийские идеалы и принципы. Какие традиции неизменно соблюдаются? Прежде всего проводится эстафета олимпийского огня. Зажигается огонь в Греции, очень красивая процедура, я присутствовал при этом. Там так называемая богиня – жрица огня от солнечного света с помощью зеркал зажигает огонь, и дальше он пу-

тешествует из Афин до города, где будут проводиться Олимпийские игры. У нас в этом мероприятии принимали участие тысячи человек. Где только олимпийский огонь не побывал – и на Северном полюсе, и в космосе, и на Эвересте! Это делается для того, чтобы вовлечь в Олимпиаду как можно большее количество людей, чтобы все почувствовали дух этого замечательного события.

Также есть традиция привлекать волонтеров. Возможно, кто-нибудь из вас был волонтером на Олимпиаде в Сочи? Вот я вижу, были. Волонтеры, кстати сказать, могут быть абсолютно любого возраста, от школьников до пожилых людей, по возрасту без ограничений, и необязательно из той страны, где проводится Олимпиада, волонтеры приезжают и из других стран. Надо сказать, что у нас в стране движение волонтерства до Олимпиады было не очень сильно развито и, когда мы начинали волонтерскую программу, были какие-то сомнения: может быть, надо чем-то привлечь волонтеров, может быть, надо им платить что-то типа суточных или ещё что-нибудь? Но действительность превзошла все наши ожидания, потому что огромное количество молодых людей, студентов в России желали стать волонтерами: по конкурсу отбирали волонтеров, конкурс был более чем 20 человек на место. Волонтеры определяют лицо Олимпиады, это люди, которые абсолютно бесплатно, на энтузиазме фактически встречают гостей, помогают проводить соревнования, устраивать болельщиков, спортсменов, всех-всех-всех, сопровождают каждого члена делегации и так далее, и от того, насколько гостеприимны, приветливы волонтеры, иногда складывается мнение о стране в целом. Вообще Олимпиада – это как визитная карточка страны, которая её проводит.

Во всех странах – участницах олимпийского движения есть национальные олимпийские комитеты, задачей которых в соответствии с Олимпийской хартией является, во-первых, развивать олимпийское движение в стране, а во-вторых, составлять и направлять команду на Олимпийские игры, на все соревнования, которые проводятся под эгидой Международного олимпийского комитета. В России олимпийский комитет был создан в 1911 году, ещё до революции, несколько лет тому назад мы отмечали его столетие. После 1917 года фактически олимпийский комитет не функционировал, и только в 1950-е годы Россия, Советский Союз снова стали участниками международного олимпийского движения.

На сегодняшний день Олимпийский комитет России – это крупнейшая в стране спортивная общественная организация, в неё входит 66 федераций по олимпийским и неолимпийским видам спорта (практически все федерации по всем видам спорта, которые существуют), 75 региональных олимпийских советов, которые созданы практически во всех регионах России, 13 олимпийских академий – это высшие учебные заведения и научные заведения, скажем так, спортивной направленности, три союза, ассоциации зимних и летних видов спорта и так далее. Согласно принципам стратегии развития олимпийского движения в России, согласно Олимпийской хартии Олимпийский комитет России занимается не только сферой спорта высших достижений, не только представляет страну на Олимпийских играх, но и реализует очень большое количество программ развития массового спорта, потому что к идеалам олимпийского движения относится в том числе пропаганда здорового образа жизни, с тем чтобы большинство населения в стране было так или иначе приобщено к спорту, и прежде всего молодёжь.

Вот несколько примеров программ по развитию массового спорта, которые у нас есть. Например, программа "Олимпийская страна" – это программа, по итогам которой получают поддержку наши некоммерческие клубы. И очень важно, что на местах, во многих регионах у нас сейчас создаются спортивные клубы, им оказывается поддержка в виде обеспечения инвентарём, соответствующим оборудованием и так далее, уже порядка 400 таких клубов создано.

Во всём мире проводятся олимпийские дни. У нас летом обычно отмечается Международный олимпийский день, как правило, он каждый год чему-то особому посвящается, в прошлом году он был посвящён 70-летию Победы. Во всех регионах, во всех крупных городах в этот день огромное количество людей выходит на спортивные площадки, занимается разными видами спорта. В Москве, как правило, в Парке Горького, в Парке "Сокольники" – в таких наших крупнейших парках проходят пробеги, велопробеги и так далее. Смысл этого праздника в том, чтобы как можно больше людей примкнули к олимпийскому движению. На площадки выходят все наши олимпийские чемпионы, своим примером показывая, что нужно как можно больше заниматься спортом.

В честь Олимпиады в Сочи мы решили проводить не только летний, но и зимний олимпийский день, потому что у нас в стране одинаково хорошо относятся и к летним, и к зимним видам спорта: зимой в день открытия сочинских Игр, 7 февраля, теперь ежегодно отмечается праздник зимних видов спорта – Всероссийский день зимних видов спорта. На Красную площадь выходят наши олимпийские чемпионы по фигурному катанию, в этот день проводится Всероссийская массовая лыжная гонка "Лыжня России", миллионы людей выходят на спортивные площадки.

Ещё один международный олимпийский праздник – День ходьбы, он проходит в октябре. В прошлом году у нас состоялся Всероссийский день ходьбы, где был установлен мировой рекорд: 200 тысяч человек шли по территории разных регионов, начиная от Камчатки, передавая как бы по часовым поясам (огромные телевизионные экраны были везде установлены) эстафету друг другу, и в общей сложности они сделали миллиард шагов. В общем, это рекорд, который достоин попадания в Книгу рекордов Гиннеса, – огромное количество людей принимало участие в этом мероприятии.

Для детей есть специальный проект, который называется "Олимпийский патруль". Наши спортсмены, олимпийские чемпионы, едут летом в разные детские центры, такие как "Орлёнок", "Смена", "Артек", "Океан", в детские летние оздоровительные лагеря и там проводят мастер-классы, олимпийские уроки. В прошлом году у нас 145 спортсменов-олимпийцев ездили по летним лагерям и более 90 тысяч детей прошли через эти мастер-классы, олимпийские уроки.

В России самое большое количество олимпийских чемпионов и призёров за все годы, считая, конечно, Советский Союз, и наши ветераны объединены в проект "Олимпийская легенда". Они тоже ездят по стране, по малым городам, встречаются в школах с детьми, рассказывают о своей спортивной карьере. Это действительно выдающиеся люди, им есть что рассказать, и они с огромным успехом, вызывая большой интерес у детей, выступают в разных регионах. Более 200 чемпионов и призёров Олимпийских игр в прошлом году проехали по стране.

Ещё есть такой проект – "Олимпийские перемены". Он начался с того, что попробовали установить в метро аппараты для приседаний: 30 раз присел – едешь бесплатно в метро. Думали, что это будет просто ради интереса некая акция, но ролик в Интернете, на "YouTube", посмотрели более 3 миллионов человек, и очереди для того, чтобы поприсесть в метро, были очень большие. У нас на самом деле люди готовы заниматься физкультурой каждый день, причём не только молодые.

В прошлом году мы установили в разных городах специальные аппараты: надо было пробежать, накапливалось тепло, и можно было его передать в другой город человеку, которому где-нибудь, допустим, в Новосибирске на остановке холодно, – он мог получить тепло, причём увидев того, кто ему это тепло направил. Между прочим, огромное количество людей познакомились таким образом и до сих пор поддерживают отношения. Эти автоматы протестировали более 80 тысяч человек в разных городах: в Москве, Санкт-Петербурге, Самаре, Уфе, Казани, Омске, Новосибирске и так далее. Очень интересный проект, я думаю, что мы его будем обязательно продолжать.

Конечно, задачей Олимпийского комитета является и олимпийское образование. Сейчас мы издали новый учебник, в который уже вошли сочинские события, там есть фотографии наших чемпионов Олимпиады в Сочи. Мы этот учебник направили во все российские школы, хотелось бы, чтобы у каждого ученика был такой учебник. Практически во все школы приходят олимпийские чемпионы, рассказывают на олимпийском уроке немножко более подробно об олимпийском движении, чем я вам сегодня рассказал, и ребята могут прочитать всё, что касается грандиозной олимпийской истории нашей страны.

Очень важная программа Олимпийского комитета России – это присуждение наград "Фэйр Плэй" – "За честную игру". Действительно, один из главных идеалов Олимпийских игр – не просто победа любой ценой, а победа в честной борьбе, с уважением к своему противнику, к оппоненту. Каждый год у нас специальная комиссия вручает подобные награды. Между прочим, очень большое количество спортсменов претендует на это, например, у кого-нибудь на соревнованиях лыжа сломалась или палка, а противник, который вроде должен радоваться этому обстоятельству, отдаёт свою лыжу или свою палку – вот что бывает! Очень много подобных случаев честной игры, честного отношения к сопернику.

К Олимпиаде в Сочи у нас был создан Российский международный олимпийский университет, это центр для подготовки специалистов в области управления спортом и внедрения инновационных образовательных методик и технологий, центр повышения квалификации для спортсменов, которые закончили выступления. Этот международный университет находится в Сочи, туда приезжают учиться люди и из других стран. Это очень хорошее наследие Олимпиады.

Ещё одна важная вещь – на каждых Олимпийских играх мы открываем Дом болельщиков сборной России. Если кто-то был в Сочи во время Олимпиады, наверное, видел этот Дом, через него прошли 250 тысяч наших болельщиков, и каждый, кто приходил туда, мог получить российский флаг, палки, которыми стучат болельщики, шапочки, раскрашенные в цвета российского флага, и так далее. В Доме болельщиков можно было сфотографироваться с нашими чемпионами, посмотреть, например, как выглядит боб для соревнований по бобслею, попробовать сесть в него и так далее. И там же, в этом Доме,

проходило чествование наших спортсменов-победителей. Там было очень много посетителей, и Владимир Владимирович Путин тоже приходил в Дом болельщиков, когда он открывался. Аналогичные Дома болельщиков мы создаём во всех городах, где проходят Олимпиады. Вот, например, сейчас мы работаем над тем, чтобы в Рио-де-Жанейро был такой Дом, куда каждый человек, который приедет из России на Олимпиаду, мог бы прийти, познакомиться с нашими спортсменами, с нашей командой, поприветствовать олимпийцев, чемпионов, в общем, почувствовать себя на родине, так сказать.

Вот то, о чём я хотел вам рассказать. Это самые общие сведения, я думаю, что у вас наверняка будут какие-то вопросы.

Вопрос. Здравствуйте! Меня зовут Зрелов Александр Павлович, я представляю Российский юридический клуб. Хотелось бы спросить по поводу связанной со спортом, к сожалению печально связанной, проблемы допинга, поскольку, как известно, сейчас большое количество нападков идёт на российских спортсменов. Как вы считаете, может быть, есть смысл на государственном уровне создать юридическую группу, которая занималась бы именно профессиональной защитой наших спортсменов на постоянной основе, не как сейчас, когда в зависимости от конкретной ситуации нанимается конкретный адвокат, а защищала бы интересы российского спорта на постоянной основе, может быть, взяв за пример тот опыт консолидации сил, который сейчас реализован в виде законопроекта о национальной гвардии, когда объединяются усилия ряда подразделений в одну структуру? Может быть, по аналогии с этой системой создать подобную структуру, которая защищала бы интересы российского спорта?

Жуков А. Д. У нас есть адвокаты и юристы очень сильные в Министерстве спорта, в Олимпийском комитете России, которые отстаивают интересы наших спортсменов. Вы здесь затронули тему допинга – тут тоже, знаете, есть вопросы, есть вещи сомнительные. Например, у меня есть вопрос по поводу мельдония: спортсмены утверждают, что они перестали принимать его до 1 января, потому что с 1 января этот препарат был запрещён, тем не менее у них в пробах выявляют его наличие. Здесь действительно требуется исследование, может быть, юридическая защита.

Но в спорте вообще возникает огромное количество различных споров, которые решаются и в Международном спортивном арбитражном суде, и у нас в арбитраже. Кстати, вскоре будет рассматриваться законопроект, в котором говорится о создании специального спортивного арбитража для рассмотрения спортивных споров в России. Есть целое направление развития спортивного права в России, достаточно большое количество юристов, которые разбираются в этом. Создавать какую-то специальную организацию – я не знаю, надо ли это, я ещё раз хочу сказать: у нас очень сильная юридическая служба в Олимпийском комитете России и она открыта для всех спортсменов, которым требуется какая-то юридическая защита.

Конечно, горячая тема – это допинг, что будет с нашими спортсменами и так далее. Но здесь ситуация каждый день меняется. Вы знаете, есть Всемирное антидопинговое агентство (ВАДА), оно создано, в общем-то, не так давно, в 1999 году. Это агентство занимается всеми вопросами борьбы с допингом в спорте на международном уровне. Есть агентства в разных странах, у нас оно называется "РУСАДА" – Российское антидопинговое агентство, оно в России проводит работу по борьбе с допингом.

Так вот сегодня ВАДА опубликовало заявление, в котором говорится, что действительно препарат милдронат, в котором действующее вещество мельдоний (я думаю, все слышали уже теперь, каждый день о нём по телевизору говорят), может в организме спортсмена сохраняться длительное время. Раньше считалось, и в описании этого препарата написано, что он очень быстро выводится из организма, за несколько часов, но вот те исследования, которые сейчас провело ВАДА, говорят о том, что он может быть в организме и неделю, и несколько недель, и даже несколько месяцев, это зависит от индивидуальных особенностей организма и требует ещё значительного количества исследований, поэтому те спортсмены, у кого меньше одного миллиграмма в пробах, взятых до 1 марта этого года, освобождаются от ответственности, то есть считается, что они принимали препарат до 1 января, но он просто у них сохранился на момент взятия пробы.

Эти исследования ещё будут продолжаться, сейчас трудно окончательно предсказать результат, но некоторые федерации уже заявили, что их спортсмены при таком решении ВАДА не будут наказаны, например, конькобежцы это заявили: они знают, видимо, что небольшое количество этого препарата содержится в пробах. И то же самое борцы заявили – что тоже у них очень маленькое количество, соответственно, они не должны быть дисквалифицированы, смогут принять участие в Олимпийских играх. Но ещё раз хочу сказать: здесь ситуация меняется каждый день, мы постоянно её контролируем, ведём переговоры и с Международным олимпийским комитетом.

У нас непростая ситуация сложилась в лёгкой атлетике: там действительно большое количество спортсменов были пойманы на допинге, почти вся команда ходоков наших, причём многие из них являются олимпийскими чемпионами, чемпионами мира. Там не мельдоний, другие запрещённые препараты выявлены, эти пробы подтверждены. Сейчас эти спортсмены дисквалифицированы, так же как их тренеры дисквалифицированы, и, по сути, Федерация лёгкой атлетики обновлена полностью. Пока ещё команда не восстановлена в своих правах, то есть наши легкоатлеты пока не имеют права выступать на международных соревнованиях. Мы надеемся, что всё-таки к июню эти запреты будут сняты и наши спортсмены смогут поехать в Рио на Олимпиаду.

Вопрос. Добрый день! Меня зовут Ведагар Моргунов, я представляю автономную некоммерческую организацию "Партнёрство Интеграция Плюс". Я бы хотел задать вам вопрос по поводу вашей личной истории: могли бы вы поделиться, рассказать, как вы пришли к работе такого масштаба, такого размаха? И, если можно, несколько слов о вашей мечте.

Жуков А. Д. Спасибо, хороший вопрос. Как пришёл к олимпийскому движению и к работе в комитете? На самом деле я просто спорт очень люблю, сам всю жизнь спортом занимался. Внимательно следил с детских лет за Олимпиадами, ни одной не пропускал, раньше смотрел по телевизору, потом, когда появилась возможность ездить на Олимпийские игры, я практически их не пропускал. Когда работал в правительстве, я курировал как заместитель председателя правительства спорт в том числе. Когда был создан Оргкомитет по продвижению нашей заявки о проведении Олимпиады в Сочи, я тоже этим занимался. У меня была мечта, чтобы Олимпийские игры прошли в России, – эта мечта уже во многом реализовалась.

Ну и мне нравится вообще сама идея олимпизма, очень нравится международное олимпийское движение. Я сейчас являюсь членом Международного олимпийского комитета, и я вижу, как много позитива в жизнь людей приносит спорт, олимпизм. Я даже не могу себе представить такого, чтобы сегодня, предположим, не было бы Олимпийских игр, – мы бы потеряли огромную часть нашей жизни, ну, по крайней мере, это касается меня и многих людей, которые любят спорт, любят спортивные соревнования, и не только смотреть, но и участвовать в них.

Вопрос. Здравствуйте! Меня зовут Лев Московкин. Хочу сказать, я видел, как Александр Дмитриевич у самого Макарова выиграл в шахматы! Как сказал Нарышкин, нет такого вида спорта, такой игры, в которую бы Жуков не играл.

С детства вы начинали именно с фигурного катания – помогает ли это вам? Вы политик высокого уровня, а сейчас слишком много не просто политики, а какой-то тёмной политики – помогает ли вам спорт? Помогает ли спорт нам с вами?

И ещё. Не я начал тему мельдония. Всё-таки, может быть, не называть его допингом? Это нормальное, хорошее лекарство, есть ли перспектива исключить его из списка запрещённых препаратов?

Жуков А. Д. Спасибо.

Занятия спортом, на мой взгляд, во многом помогают и в жизни. Прелесть всего это здоровый образ жизни – мне кажется, для любого человека сегодня это важно. Конечно, надо понимать разницу между профессиональным спортом высших достижений и спортом, которым любой человек в принципе, на мой взгляд, ежедневно должен заниматься: каждый себе должен выбрать, что ему нравится, и этим заниматься. Спорт высших достижений – это уже, конечно, профессия. Сегодня очевидно, что любители не могут побеждать на Олимпийских играх. Это раньше у нас, в советские времена, считалось, что наши спортсмены – любители, что все они студенты, где-то учатся или работают. Сегодня, чтобы стать олимпийским чемпионом, нужно по десять часов в день тренироваться, отдать этому часть своей жизни. Но это и хорошо, потому что ничто, мне кажется, не воспитывает волю, целеустремлённость так, как спорт, и человек, который добился выдающихся успехов в спорте, может добиться таких же успехов в любой сфере деятельности, это очень важно: спорт воспитывает характер, целеустремлённость, работоспособность и многие-многие другие полезные качества.

А что касается того, лекарство мельдоний или нет, есть официальная антидопинговая организация – ВАДА, которая определяет, является ли препарат допингом или нет, у них есть определённые критерии, исходя из этих критериев они проводят исследования и определяют, допинг это или нет. Да, есть разные мнения у экспертов, и поэтому должны дополнительно проводиться исследования. Есть три критерия: если препарат даёт преимущество в спортивных соревнованиях, считается, что он может быть отнесён к допингу; если он наносит вред здоровью спортсмена и третий ещё есть критерий определённый. Критерии, в общем-то, могут по-разному трактоваться, здесь присутствует субъективность, но есть решения официальных организаций, их можно оспаривать, но на сегодняшний день они таковы, и надо руководствоваться теми решениями, которые есть.

Вопрос. Я немного отойду от темы мельдония. Я хочу спросить: на ваш взгляд, является ли проведение летних Олимпийских игр 2024 года на территории Российской Федерации целесообразным для России, учитывая большие финансовые расходы на проведение и не очень благоприятное состояние экономики России? И будет ли Россия подавать заявку на то, чтобы эти Олимпийские игры проводились у нас?

Жуков А. Д. Поздно уже заявку подавать, потому что фактически уже все кандидаты подали заявки, сейчас дополнительно заявки больше не принимаются и вскоре будет принято решение о проведении Игр. Если говорить о летних Играх, то только не раньше 2028 года.

У нас в стране есть города, которые в своё время выражали желание провести летние Олимпийские игры у них, но это были такие абстрактные пожелания, никто не заявлялся. А вообще-то и Санкт-Петербург говорил о том, что неплохо было бы, наверное, у них летние Игры провести, и Казань. Но ещё раз хочу сказать, что процесс подачи заявки – это очень сложная вещь, это не просто так, что город решил – и подали: нужно решение Олимпийского комитета, правительства, потому что, вы правильно говорите, расходы достаточно серьёзные, огромные усилия нужны, чтобы провести Олимпиаду. Но в принципе в перспективе вполне возможно, что один из наших городов возьмётся провести летние Олимпийские игры. Потенциально это возможно, здесь ничего такого сверхъестественного нет, и потом, мы же опыт имеем: Москва, 1980 год – были прекрасные Олимпийские игры проведены, хотя это дело непростое.

Вопрос. Здравствуйте! Меня зовут Вяткина Юлия, я студентка Колледжа МИД России. Меня заинтересовал проект "Олимпийские перемены": вы не могли бы поподробнее рассказать об этом проекте, может быть, какая-то интересная программа ожидается в этом году и где можно узнать подробную информацию об этом проекте?

Жуков А. Д. Ну, я рассказал вкратце. У нас было два проекта: один – аппарат в метро, второй – по передаче тепла. Мне кажется, что проект очень интересный, и люди с удовольствием откликаются. Мы даже решили провести конкурс среди молодёжи на лучший проект. Между прочим, очень много поступило заявок на этот конкурс, у нас специально в Олимпийском комитете была создана конкурсная комиссия, которая эти заявки отбирает. Может быть, какая-то идея хорошая и у вас есть? Там было множество идей самых разных: подтягивание, приседания – что за это получает человек, как он может помочь другим, делая эти упражнения, то есть было очень много разных достаточно красивых, интересных идей. Так что с удовольствием послушаем, что у вас есть.

Вопрос. Сергей Инсаров, чемпион мира по неолимпийскому, к сожалению, виду спорта.

Александр Дмитриевич, вы не назвали ещё одну очень хорошую традицию – ежегодное чествование наших выдающихся олимпийцев, это, по-моему, называется олимпийским балом. И существует ли практика приглашения на этот бал бывших наших спортсменов, которые, например, выиграли Олимпийские игры в составе команды какой-то другой страны по разным причинам, но они же всё равно наши? Есть спортсмены, которых у нас очень любят, фамилии не называю, есть целый ряд спортсменов, за которых все мы болеем у телевизоров. И есть, вы сказали, люди, которые по представлению Олимпийского комитета России награждаются премией "Фэйр Плэй". Вот

этих бы людей тоже приглашать – это, по-моему, как раз решение такой задачи спорта, как укрепление дружбы.

Жуков А. Д. Да, действительно, мы каждый год проводим бал олимпийцев, собираем наших ведущих спортсменов, которые сейчас выступают, завоёвывают медали для нашей страны на Олимпийских играх, на крупнейших соревнованиях. Туда же мы приглашаем наших ветеранов спорта, тех, кто в прошлые годы приносил славу нашей стране. Приглашаем, кстати, из-за границы наших спортсменов, из стран СНГ, у нас очень хорошие связи со всеми олимпийскими чемпионами СССР. Я думаю, вы правильно говорите, что нужно эти связи сохранять. Мы даже ветеранов посылаем на Олимпийские игры. Вот в Рио поедут у нас две группы выдающихся советских спортсменов в поддержку наших олимпийцев, Олимпийский комитет России их направляет на Олимпийские игры.

Сравнительно недавно мы отмечали 100-летие Олимпийского комитета России: пригласили спортсменов-олимпийцев из наших бывших союзных республик, из стран СНГ, всех наших олимпийских чемпионов, призёров прошлых лет, постарались. Такие мероприятия трудно каждый год проводить, но мы, конечно, стараемся не терять эти контакты.

Вопрос. Здравствуйте! Я Зубова Виктория, представляю Российский государственный университет нефти и газа. Скажите, пожалуйста, а почему зимние Олимпийские игры в 2014 году решили проводить именно на южном курорте, в южном городе?

Жуков А. Д. Да, этот вопрос нам часто задавали, когда мы презентовали Олимпийские игры, да и в России тоже спрашивали, почему именно Сочи. На самом деле Сочи – место совершенно уникальное. Вообще, для того чтобы провести Олимпийские игры, нужны высокие горы. Самое сложное – это горные лыжи, например, для соревнований по скоростному спуску нужна длинная трасса, нужен перепад высот более 400 метров, эта трасса должна быть несколько километров длиной. У нас, конечно, есть в разных регионах России подобные горы, но по большей части они находятся там, где очень холодно зимой, – в таких условиях невозможно проводить Олимпиаду, а в Сочи как раз со снегом всё нормально, как это ни странно: в Европе в этом году снега не было, а в Сочи было полно снега начиная уже с декабря, причём до апреля там снег лежит. Сейчас – я не знаю, видели ли вы в выходные, – там грандиозный фестиваль, мы видели кадры, когда в плавках спускались с вершин, покрытых снегом. Там уникальные совершенно условия! Поэтому вот с этой точки зрения в России на самом деле не так много мест, где можно провести Олимпиаду, Сочи – одно из таких мест. Кстати сказать, с точки зрения погодных условий, это все признали, Сочи для Олимпийских игр – это просто оптимальное место, просто оптимальное: большое количество естественного снега, с одной стороны, с другой стороны, не холодно, ведь в двадцатиградусный мороз бежать 50 километров на лыжах практически невозможно. Так что с этой точки зрения место очень удачное.

В завершение я хочу всем пожелать чаще, больше заниматься спортом, вести здоровый образ жизни. Ну и конечно, поддерживайте наших спортсменов: они выступают не только для себя, хотя, в общем-то, Олимпиада – это вершина, главная цель в жизни спортсмена, но они выступают для того, чтобы нам удовольствие доставить. Поэтому болейте за наших!

**Лекция доктора искусствоведения,
советского и российского киноведа, кинокритика**

И. Н. Гращенковой

20 апреля 2016 года



Гращенкова И. Н. Здравствуйте, дорогие друзья! Сегодня я пришла не одна, мы высадили здесь десант кинодокументалистов: я пришла вместе с активистами Клуба документального кино Союза кинематографистов России – клуба, который носит имя Владислава Микоши. Я думаю, что имена Джеммы Фирсовой и Владислава Микоши у многих на слуху: Владислав Микоша – выдающийся оператор и режиссёр документального кино, а главное – героический военный хроникёр, который оставил нам, за что мы ему должны быть благодарны, хронику сражающегося Севастополя, он был там от самого начала до самого конца; Джемма Фирсова – знаменитый режиссёр документального кино, лауреат Государственной и Ленинской

премий, она занималась прежде всего проблемами войны и мира, сохранения мира, занималась также экологией, участвовала в работе комиссии по расследованию причин и последствий катастрофы в Чернобыле. Скоро 30 лет как произошла эта авария, в связи с чем 27 апреля мы будем проводить особое заседание нашего клуба в Союзе кинематографистов, куда приглашаем всех желающих: мы будем смотреть там фильмы о Чернобыле, представим третий сборник из архива Джеммы Фирсовой, посвящённый именно Чернобылю, проблемам экологии.

Сегодня сюда пришли оператор Илья Косачёв, он при камере, Вера Соколова, режиссёр-документалист, и моя ближайшая помощница Мила Космочевская, которая поможет нам с вами увидеть кое-что на экране, чтобы наш разговор имел и визуальное сопровождение.

Все вы, конечно, слышали о том, что этот год объявлен Годом кино, и, куда бы я ни пришла, все спрашивают, что же, собственно говоря, это значит: это год, когда на кино дадут больше всего средств? В какой-то мере да. Это год, когда всё время будут говорить о кино? Несомненно, и это тоже, кстати, очень полезно. Но если я прихожу на радио, я говорю о Годе кино с той точки зрения, как события нашего кинематографа отражают кинокритика, киножурналистика, как наше кино отражается в средствах массовой информации, как оно отражается в Интернете. Если я прихожу к студентам в какое-нибудь профильное учебное заведение, конечно, я говорю о том, что Год кино – это прежде всего возможность лишний раз подумать, как мы гото-

вим будущие кинематографические кадры, как мы им помогаем войти в творческую жизнь, куда мы их выпускаем из благодатных стен Высших режиссёрских курсов, или ВГИКа, или питерской школы, которую, например, Вера Соколова закончила. А выпускаем мы людей в основном на улицу, но об этом я чуть позже скажу.

А вот сегодня я в Государственной Думе – о чём же тут поговорить, какую сторону кинематографа соединить с этим великолепным зданием? Я думаю, что надо поговорить об участии государства в современном российском кино. Об этом мы и будем говорить, и я надеюсь, что у вас появятся вопросы, может быть, желание о чём-то поспорить, что-то более предметно обсудить, – пожалуйста, а пока я просто хочу изложить несколько основных тезисов по поводу того, должно ли государство участвовать в кинематографе страны в условиях рынка, свободной конкуренции, при наличии частных собственников интересов в той же сфере кино, в условиях существования крупных прокатных и производящих фирм. Собственно говоря, может быть, оно должно уйти, совсем уйти? Я могу привести в качестве примера страну, кинематографические амбиции и успехи которой (я оставляю за скобками художественные достоинства при этом), конечно, оспаривать никто не будет: в Америке государство абсолютно не присутствует в кинематографе, я имею в виду финансовую сторону, потому что, несомненно, в плане того, как кино лепит образ американца – человека прогрессивного, борца за мир, борца за человечность, как внедряются в мировое сознание ценности государства, – в этом плане государство досматривает, но ни копейки на кино не даёт. Почему? Да потому что мы все даём деньги на это кино.

Вы знаете, может быть, слышали о том, что в любой из производящих фильмы стран, в том числе это касается стран с огромными кинематографическими достижениями, с развитой кинематографической культурой, с историей, с именами – Германии, Франции, примерно 30 процентов отечественного кино (у нас только 18 процентов), всё остальное в основном Голливуд. При этом я не говорю, что это американское кино, – это уже давно транснациональное кино, которое, видимо, считает себя вправе говорить со всем человечеством и предлагать общечеловеческие ценности. Так вот, в Германии 30 процентов немецкого кино, во Франции – 30 процентов французского кино и далее по списку, а у нас отечественное кино только в последние, наверное, два года едва дотягивает до 18 процентов, то есть мы с вами отапливаем улицу под названием "Голливуд" и, так сказать, питаемся вот этими транснациональными кинематографическими продуктами.

В Америке кино не требует финансового присутствия государства, но наше государство пока ещё остаётся главным спонсором, финансистом нашего кино.

Я позволю себе ненадолго заглянуть в прошлое и скажу, что очень много лет, практически весь советский период, наше кино стояло на голове, при этом создавались шедевры и имена великих советских кинематографистов до сих пор не забыты в мировом кинематографическом пространстве: Эйзенштейн, Тарковский, Шукшин, Хуциев – я могла бы здесь многих ещё назвать, это всё очень для меня дорогие и любимые имена. Почему на голове? Да потому что это был единственный кинематограф в мире, спонсором, цензором, редактором, критиком которого было государство, при этом оно, конечно, ставило очень жёсткие идеологические задачи перед кинематографом.

Конечно, государство сломало немало выдающихся кинематографических судеб, но кредит кинематографу был открыт практически безразмерный. Всё, что государственная идеология, государство находило полезным для утверждения всего советского, советского образа жизни, так называемого советского человека, для воспитания так называемого советского народа, – всё это финансировалось абсолютно без всяких ограничений.

При этом зритель наш очень любил наше кино, и, если бы наше кино стояло не на голове, а на ногах, наш зритель был бы вполне способен – у нас же огромный зрительский рынок, как вы понимаете, – держать на своих плечах, зрительских плечах это кино, что и есть норма существования кинематографа как массового искусства, которое способно жить на то, что само зарабатывает: фильмы производятся, потом прокатываются, из проката средства снова поступают в производство, и таким образом идёт это "кровообращение", это замечательное соединение зрителя с художником, художника с жизнью. У нас же кино зарабатывало очень много, притом что билеты были до смешного дешёвыми: на утренний детский киносеанс билет стоил 10 копеек. Но всё, что кино зарабатывало, шло не обратно в кино, а уходило в социальную сферу – в образование, в здравоохранение, кино практически содержало эти две важнейшие сферы жизни, тем не менее кредит государственный был открыт всегда.

Теперь другое время. Теперь, во-первых, государство не готово давать такие большие деньги, и во-вторых, я с прискорбием должна сообщить, в особенности в Год кино, что сейчас государство достаточно прохладно относится к кинематографу. Это странно и прискорбно, но тоталитарные режимы гораздо внимательнее и к кинематографу, и вообще к культуре, нежели демократические. Увы, это так, это проверено не только мною, но и многими другими, и с этим приходится считаться как с реальностью, хотя принимать это очень не хочется.

Так вот сейчас кино должно встать на ноги, перевернуться, занять позицию, которую занимает мировое цивилизованное кинематографическое сообщество, и само на себя зарабатывать. Но вот беда – зритель ушёл из наших залов, зритель не хочет смотреть отечественное кино: 18 процентов приходится на отечественные фильмы, и это при том, что время от времени кино выстреливает, что называется, блокбастером и собирает достаточно большую кассу, причём иногда это бывают хорошие фильмы, например "Легенда № 17" Николая Лебедева (сейчас как раз отмечается 100-летие хоккея), сейчас мы ждём его новую картину "Экипаж", наверное, тоже будут хорошие сборы, фильм "Битва за Севастополь" собрал какие-то деньги, "Сталинград" Фёдора Бондарчука что-то собрал, но в целом наше кино залов не собирает. Только в начале двухтысячных годов у зрителя снова возникли желание и привычка просто ходить в кино, а в конце 90-х это желание практически умерло, кинотеатры исчезли, на их местах появились автосалоны и прочие какие-то склады. В двухтысячные годы эта привычка вернулась, но досталось это дорогой ценой, потому что зритель ходит на транснациональное голливудское кино прежде всего, даже европейское кино не собирает такой аудитории, которой оно в принципе гораздо более достойно, нежели американские фильмы.

Так какова же роль государства сейчас? Оно содержит кинематограф, но в тех пределах, в которых это возможно, тем более что если сравнить суммы, которые тратили на свои шедевры Сергей Бондарчук или Сергей

Эйзенштейн (именно Сергей Бондарчук, а не Фёдор Бондарчук), то это будут совершенно разные цифры – сейчас это миллионы, тогда это были более скромные суммы. И всё равно здесь, в Думе, хочется сказать: "Государство, не покидай кино, наше кино в особенности". Во-первых, мы вроде поднялись на ноги, но стоять на ногах самостоятельно пока ещё не можем, нам эти государственные деньги, которые распределяются Фондом кино и Минкультуры, жизненно необходимы. Почему это не становится, как в Америке, бизнесом, бизнесом престижным, бизнесом успешным, приносящим огромные прибыли? Да именно потому, что, в общем-то, зритель не очень охотно идёт в кинотеатры, и пока ещё я не знаю таких смельчаков, которые, вложив средства в создание фильма, вернули бы себе из проката что-то, близкое к своим затратам, я уже не говорю о прибыли.

Но сейчас я хочу поговорить не об игровом кино, о котором чаще всего и больше всего говорят, – я верю, что когда-нибудь ноги станут крепкими, быстрыми и кино станет само на себя зарабатывать, пусть не скоро, не сегодня, не завтра и не послезавтра, но в перспективе, – я хочу сказать, что есть такие сферы кинематографа, в которых без государства ничего осуществиться не может. Если рассматривать кино не как бизнес, не как досуговую индустрию, не как пространство развлечения, а как отрасль культуры, то она связана прежде всего не с игровыми фильмами, не с актёрами, не со звёздами, не с гигантскими финансовыми вложениями, а с желанием отражать реальность и помогать человеку, нашему современнику, нам с вами понимать эту реальность – для этого существуют хроника, документальное кино, когда-то существовало научно-познавательное кино, и эти отрасли жить без поддержки государства не могут.

Я хочу, чтобы мы с вами сейчас посмотрели фильм, который сделан на основе старой хроники, чтобы вы разделили нашу тревогу и горечь из-за того, что сегодня такая хроника просто не снимается, и уже довольно давно.

Покажите нам, пожалуйста, Москву³.

Вы посмотрели хронику, на основе которой Джемма Фирсова сделала фильм. Плёнке больше ста лет, но она прекрасно сохранилась, в неё клали много серебра, её умели хорошо делать. Вот такая хроника, хроника обыденной жизни, сейчас не снимается, и через тридцать-сорок лет никто не узнает, как мы с вами жили каждый день, потому что сейчас не снимается то, что называется летописью. А вы только что летопись и увидели: Москва зимой, Москва летом, когда было много пожаров и к Москве-реке подъезжали с бочками и брали из неё воду (сейчас не возмёшь), вы увидели, как праздновали Вербное воскресенье, – это хроника жизни Москвы, сейчас такая хроника не снимается.

Мало того, сейчас если что-то и снимается, то снимается на уязвимых для времени носителях. Плёнка хранится сто лет, и, может быть, ещё сто лет будет храниться, а то, что снимают для телевидения, снимается на носителях, которые через тридцать-сорок лет, чтобы сохранить, надо будет переводить на ту же самую плёнку, то есть мы дважды будем платить за то, чтобы сохранить память.

Кинохроника – это зримая память о нашей жизни, о жизни нашего государства, жизни нашего общества и о жизни каждого из нас, и сейчас на эту память наложен запрет: хронику не снимают, больше десяти лет архивы, которые

³ В ходе лекции И. Н. Гращенковой демонстрировались фрагменты кинофильмов.

должны принимать хронику на вечное хранение, на вечную память, не получают кинохронику, а это значит, что мы становимся манкуртами, лишёнными памяти.

Нам говорят: зачем нам кинохроника – у нас же есть телевидение. Но давайте вспомним, что мы видим по телевидению: мы видим не летопись, не аналитическую хронику, которая способна не только сохранить внешнюю память, факты какие-то, но и показать духовные основы жизни, потому что хроникёр, снимающий хронику, держащий аппарат в руках, – это человек, у которого есть позиция, идеалы, ценности, определённая духовная, эстетическая и гражданская, человеческая жизнь, и всё это он закладывает в живую плёнку; то, что мы видим по телевидению, – это такой информационно-пропагандистский продукт, который очень быстро стареет, потому что снимается с единственной целью – запечатлеть какой-то факт, а главное – внедрить его в наше сознание, а как это снято, с любовью или без любви, с сочувствием к человеку или без оно, это неважно. То есть то, что мы видим сегодня на телеэкране, никакого отношения ни к хронике, ни к летописи, ни к документальному кино не имеет.

Хроника – это не просто то, что снято, хроника – это обязательно то, что нами, зрителями, воспринято; это достаточно сложная система, соединяющая жизнь с жизнью, потому что хроникёр снимает реальную жизнь, мир без игры, без грима, снимает мир таким, какой он есть. Затем фильм передаётся в прокат, мы его смотрим, и вот тогда это становится хроникой: мы добавляем своё восприятие, своё сознание, своё отношение к тому, что мы видим, и потом это благодаря нам уходит в реальность, то есть это круговорот веществ и смыслов в природе, это "кровообращение" духовных и фактических ценностей нашей жизни. Сегодня этого у нас нет.

Я должна вам сказать, что даже если сегодня Илья Косачёв, выпускник операторского факультета ВГИКа, ученик Вадима Ивановича Юсова, знаменитого оператора, работавшего с Тарковским, Дыховичным, Данелией, страстный поборник хроники и столь же страстный поборник съёмки хроники именно на киноплёнку шириной 35 миллиметров, снимет её – где он её покажет? У нас нет телевизионных каналов, демонстрирующих хотя бы то немного, что энтузиасты сегодня снимают, телевидение хронику нам не показывает – только информационно-пропагандистский продукт, и всё.

В годы моей молодости были кинотеатры, где показывали хронику. Были замечательные опыты "хроники на колёсах": поезда мчались через всю огромную страну и везли хронику, документальные киножурналы и документальное кино. Была уличная хроника: и в 20-е годы, и позднее на огромных уличных экранах не какие-то "поющие трусы" прыгали, а показывали хронику, и люди могли остановиться и посмотреть, как живёт их страна, как они сами живут, что с ними происходит, и мандельштамовская фраза "Мы живём, под собою не чуя страны" теряла смысл, потому что человек знал, в какой стране он живёт, чем он живёт и как живёт. И я подумала: а почему бы вот те крохи хроники, которая снимается, не демонстрировать возле здания Государственной Думы на большом экране? Люди будут знать, что здесь можно посмотреть хронику, они будут подходить и смотреть не только на роскошные автомобили депутатов Государственной Думы – они будут смотреть на экран, они будут видеть хронику, почему бы нет? Я думаю, это в наших с вами силах.

Если говорить о проблеме, как это всё организовать, то нужно вспомнить об огромном богатстве – о так называемых киножурналах, которые в своё время создавались и демонстрировались в нашей стране. Ведь тогда как было? В кинотеатрах, прежде чем показать игровую картину с любимыми актёрами, замечательными песнями, демонстрировали киножурналы "Новости дня", "Советский спорт" или, позднее, "Советское кино", многие другие журналы, и, таким образом, человек знал не только ту область жизни, в которой он сам трудился, что-то создавал, он знал, чем живут другие люди. Эти журналы были очень популярны, и зрители охотно их смотрели.

Сейчас, конечно, даже если эти журналы будут сниматься, монтироваться, с ними в кинотеатры не пустят, ведь самое дорогое для кинотеатра – это время, и, вместо того чтобы перед каждым сеансом показывать какой-то журнал или какую-то хронику, можно запустить ещё один сеанс, пусть даже в полупустом зале, ведь всё измеряется деньгами, и в культуре всё пытаются пересчитать на дензнаки, в особенности если это доллары.

А сейчас я хочу, чтобы мы с вами посмотрели небольшую нарезку, сделанную в красногорском киноархиве, чтобы вы себе представили, какими были эти журналы: они прямо обнимали чуть ли не весь мир очень простыми, но запоминающимися сюжетами.

Я думаю, вы со мной согласитесь, что ни одна государственная программа, касается ли она спорта, здоровья, воспитания – патриотического воспитания, эстетического воспитания, не может и не должна обходиться без хроники и документального кино, потому что это самое неоспоримое, самое фактологически убеждающее подтверждение того, что благодаря этой программе должно быть достигнуто.

Я, кстати, была здесь, в Госдуме, когда проходило публичное обсуждение одной из программ – стратегии культурной политики России, и с грустью увидела, что там ни о документальном кино, ни о хронике и речи нет, и это, мне кажется, большое место, это та точка, в которую нам всем надо постоянно бить, чтобы вернуть право на нашу национальную, гражданскую и человеческую память. Я должна сказать, что мы, члены нашего клуба, как можем, стараемся в обществе, в зрительской среде возбудить интерес, потребность в документальном кино и хронике, и, поскольку мы являемся клубом Союза кинематографистов, то, естественно, эту работу мы ведём в содружестве с нашим кинематографическим сообществом.

Сейчас руководство нашего союза по нашей инициативе вышло на связь с Министерством обороны, мы хотим, чтобы в армии, в военных учебных заведениях появились клубы документального кино, потому что никак нельзя тем, кто становится на защиту Отечества, не знать наше военное прошлое, прежде всего военную, боевую кинохронику, современную жизнь нашей страны – что они тогда будут защищать, а главное, в каком внутреннем состоянии, с какими убеждениями они будут защищать наше Отечество или готовиться к его защите?

Кроме того, мы хотели бы создать центр фронтовых кинооператоров, потому что совершенно особое богатство, наше национальное богатство – хроника, снятая в годы войны, оплаченная кровью, многими жизнями и, в общем, талантом и подвигом – солдатским подвигом и художническим талантом. А хроника эта лежит, ну, время от времени кто-нибудь берёт её для того, чтобы сделать новую документальную картину или включить в игровую кар-

тину, хотя в целом весь этот огромный корпус нашей национальной памяти, той самой памяти, которая в прошлом году нас с вами потрясла, когда люди вышли на улицы во время акции "Бессмертный полк", можно поддерживать обращением к военной хронике. И поверьте мне, когда изредка в архив – а у архива свои задачи, поэтому там не могут превратить это в постоянный вид работы – приглашают школьников и показывают им военную хронику, сотрудники говорят, что ребята выходят из зала с совершенно другим выражением лиц, потому что ничего подобного не видели никогда, может быть, о многом не думали никогда, и хроника позволяет им овладеть нашей национальной памятью – в этом особое достоинство хроники.

В завершение я хочу сказать, что главная задача государства в отношении современного кинематографа – это, конечно, сохранение отечественного кино, сохранение по возможности всего того ценного, от чего мы вовсе не отказываемся, отказавшись от многого в нашем недавнем прошлом. От культуры советской эпохи мы, в общем, не отказываемся, она живая, она человеческая, и именно документальное кино и хроника представляют нам её в неоспоримо зрелищном и зримом виде.

Кроме того, государство, заботясь вообще о кинематографе, конечно, должно защищать именно отечественное кино в прокате. Существует несколько моделей, ни к одной из них мы пока не примкнули. Есть китайская модель, она очень жёсткая и идеологичная, там существует квота: не больше пятнадцати иностранных фильмов каждый кинотеатр может показать в течение года. Это жизнь за железным занавесом в большой степени, и, может быть, именно поэтому в следующем году китайцы собираются отказаться от такого квотирования.

Но есть другой пример, и мне кажется, что это в большой степени пример для подражания – это французская модель. Во Франции существуют культурные и экономические стимулы поддержки французского кино, там кинотеатры получают налоговые скидки, там телевидение делится с кинематографом определённым процентом средств, получаемых от рекламы. Вы попробуйте у нашего телевидения копейку от рекламы получить – ничего не дадут, а во Франции это на государственном уровне решено, и в Фонд кино Франции (нечто подобное и у нас существует – наш Фонд кино) телевидение отстёгивает определённую сумму на съёмки фильмов.

Больше того, я как-то была во Франции и хотела, как всегда, после работы, после выступлений, лекций посмотреть какой-нибудь фильм на телеэкране. Нажимаю кнопки – фильмов нет, а мне говорят: "А сегодня день премьер, по средам и воскресеньям у нас телевидение фильмов не транслирует – кто хочет смотреть кино, идёт в кинотеатр". Умно, и это не запрет, это не железный занавес, это культурно-экономическое стимулирование: вы идёте на американский фильм, или на российский, или на какой-то другой, но часть от стоимости билета пойдёт опять же в Фонд кино на развитие французского кино.

Вот эта модель мне кажется наиболее гуманной, демократичной и разумной, сколько мы об этом уже говорим, но у нас есть очень мощное лобби, которое никак не хочет поддерживать отечественное кино, потому что с отечественным кино надо работать.

Когда-то наша страна была единственной страной, где основы киноискусства были школьной дисциплиной. Это был факультатив, это было не для всех обязательно, но этому можно было научиться, и я много лет этим зани-

малась – я как раз работала в совете по кинообразованию, – мы внедряли это в педагогических вузах, мы показывали это в школах, мы воспитывали своего зрителя. А сейчас единственная страна в мире, где основы киноискусства и видеокультуры – школьный и вузовский предмет, – это Франция. Вот поэтому Франция сейчас имеет очень мощное национальное кино.

Другое дело, что, может быть, нам, мне лично и многим другим, не всё нравится, потому что этот кинематограф, к сожалению, защищает какие-то крайне радикальные позиции в современной жизни, скажем, однополые браки, однополая любовь – это всё Франция вам очень талантливо представит и с большим удовольствием. Но важно другое – важно то, что Франция защищает своё кино, и нам тоже нужно перенять эту привычку волноваться за своё кино, переживать за него и делать всё, чтобы оно продолжало быть на высоте, на вершине культуры, чтобы это был не какой-то досуговый продукт, не бизнес-продукт, а артхаусный продукт, чтобы наше кино было очень разным и чтобы массовое кино держало на плечах авторское кино, как это происходит во всём мире. Авторское кино не может быть массовым и кассовым, зато какой-нибудь тут же демонстрирующийся боевик соберёт двойную кассу и может поделиться с авторским кино.

И у нас ещё, слава богу, не все авторы ушли из большого кино, кто-то просто пока не снимает, но они есть и их надо всячески поддерживать.

Мне до сих пор стыдно за то, что изумительный человек, прекрасный режиссёр, героический воин, прошедший войну, Пётр Ефимович Тодоровский не мог пробиться со своими последними фильмами, посвящёнными войне, – он выходил на конкурс, но ему каждый раз отказывали в финансировании. И у его гроба мне было ужасно стыдно, мне очень хотелось подойти к министру культуры и сказать ему пару нехороших слов, но это было не то место, для этого надо было выбрать другое место и другое время. Таких примеров я могла бы приводить очень и очень много, вот почему для меня Год кино – это не год радости, даже не год гордости за кино, хотя есть чем гордиться, а год беспокойства, год боли, год горечи: я больше пятидесяти лет работаю в кино, и поэтому всё, что с ним происходит, это просто моя личная жизнь, и сегодня я хотела с вами этим поделиться. Если у вас есть ко мне вопросы, если кому-то что-то хочется сказать, может быть, возразить, я буду только рада, мне всегда ответ даже важнее, чем моё послание вам.

Вопрос. Действительно, есть такая тенденция, о которой вы сказали. Если бы вы задали этот вопрос министру культуры (я его задавал), он был бы счастлив, потому что он как раз на нашей стороне, и наезд на Минкультуры в этом плане – это всё равно что дискуссия об однополых браках. Кстати, я не знал того, что вы рассказали о французском кино, это важная информация, значит, оно тоже не совсем французское.

Но всё же, поскольку у нас страна совершенно необычная – чем больше нас бьют, тем мы сильнее, мы всегда выживаем, – два момента для чистоты картины.

Во-первых, сейчас Россия единственная в мире, хотя это мало кто знает, реально выполняет общую функцию фронтовой журналистики. Новая фронтовая журналистика у нас на очень высоком уровне, очень технологична, и пишется это не кровью – камера ведь не оружие, хотя люди тоже погибают.

И второе, тоже для чистоты картины. Вы верно говорите, реально хроники нет, реально существует запрет, и Мирошниченко жаловался в этом зале:

он очень хотел снимать мост, который строят в Крым, – не разрешили. Но тем не менее мы за этими разговорами забываем, что сейчас люди сами очень много снимают, далеко не все только "лайкают" котиков, выросло уже не одно поколение, которое привыкло видеть себя, контролировать своё поведение, снимать буквально личные летописи, есть очень качественные вещи.

И конечно, я разделяю вашу точку зрения на голливудские фильмы: я совершенно не понимаю, почему в целом это нравится. И ведь раньше были качественные фильмы в США (хотя, когда поработаешь в Думе лет пятнадцать, понимаешь, что даже в таких фильмах, как "Серенада солнечной долины", есть политические уколы), – почему же вот такое новое голливудское кино нам показывают или они другое снимать разучились? Это кино, которое у нас показывают, очень низкого качества и очень однообразно по жанровой тематике.

Спасибо вам большое за лекцию.

Гращенкова И. Н. Спасибо вам за ваше дополнение к нашему разговору. Хорошо, что вы упомянули о новой фронтовой журналистике, тоже, к сожалению, кровью и жизнями оплаченной. Я думаю, что нам было бы неплохо встречаться с этими людьми и показывать им фронтовую хронику Первой мировой войны, снятую ещё в дореволюционной России, и хронику военного времени, снятую в годы Великой Отечественной войны, потому что там есть чему поучиться в плане эмоциональном, в плане художественном. А то, что эти люди вызывают огромное уважение как настоящие мужчины, как граждане, как люди, готовые жизнью заплатить за выполнение своего профессионального долга, – тут, конечно, вопросов не может быть.

Теперь насчёт того, что много снимают. К сожалению, и довольно много пишут. Допустим, откройте Интернет, посмотрите разные сайты – о кино пишут много. Но как пишут? И как снимают? Всё-таки кино – это профессиональная и очень много требующая от снимающего работа, этому надо учиться, причём обязательно на школьной скамье, во ВГИКе или на курсах, просто надо овладеть всем объёмом мировой кинокультуры, для того чтобы снимать. А сейчас время селфи, это всё захлёстывает, и это, конечно, не совсем то, что нам хотелось бы потом видеть на экране.

Что касается американского кино. Вы знаете, почему это нравится? Я боюсь, что это диагноз. У нас ведь кто основной зритель? Тинейджеры и молодые люди где-то до 19–20 лет. Европа в этом отношении от нас сильно отличается: во Франции, в Германии основной, самый активный зритель – от 30 до 45 лет, это уже другое, это люди, у которых есть профессия, семья, какой-то жизненный опыт. Мы же всё время натываемся на уровень тинейджерского зрительского сознания. Это вовсе не значит, что на этом надо поставить крест, с этими молодыми ребятами и школьниками можно и должно работать, я по-прежнему верю в это, важно только так наладить систему просвещения, чтобы это не было лишним школьным предметом – наши дети и так заняты невыносимо, – чтобы это для них было праздником, праздником и учёбой у большого кино одновременно.

А американское кино – это, конечно, кино стандартов, это кино технологий. Я только в золотом веке Голливуда вижу какие-то образцы культуры кино, а американское кино последнего времени – это голые технологии. Но технологии увлекают. И вообще, Голливуд – это просто такой огромный комбинат по производству фильмов, поэтому, естественно, есть стереотипы, воровство. Но важно другое. Важно то, что это кино не деидеологизиро-

ванное, оно несёт определённый круг представлений о мире, о добре и зле, и к этому надо относиться с большим вниманием.

Что касается качества фильмов, мы ведь давно используем схему так называемой пакетной продажи, то есть покупается десять фильмов, из них один может быть оскароносным, может быть награждён достойными международными премиями, а девять – барахло, но покупается всё сразу и прокатывается всё сразу – вот почему у нас такое ощущение, что уровень абсолютно низкий. Он не абсолютно низкий, но достаточно низкий.

Вопрос. Добрый день! Меня зовут Шахова Елена Анатольевна. Я хотела бы в продолжение разговора о технологиях в кино задать такой вопрос. Если говорить о качестве голливудских фильмов, есть ли какие-то стандарты процентного соотношения живой съёмки и, например, компьютерной графики?

Есть ли эти стандарты, будут ли они разрабатываться и будет ли признаваться компьютерная графика развлекательным голливудским фильмом, кино?

Гращенкова И. Н. Знаете, я боюсь, что да, к этому явно идёт дело, потому что технологии, с одной стороны, требуют больших капиталовложений, но, с другой стороны, не требуют больших эстетических вложений, вложений труда, фантазии и таланта, там всё на этих стандартах основано.

Что касается нашего кино, то, в общем, молодые кинематографисты очень увлечены такого рода кинематографом, передовыми технологиями, но технологии ведь можно использовать разумно, их можно поставить в эстетический ряд. В качестве примера хочу привести картину такого автора, как лидер нашего кино Александр Сокуров. Если вы не видели его фильм "Франкофония", я всем советую посмотреть – это очень интересно. В этом фильме Сокуров впервые использовал компьютерную графику, но вы увидите, как он её использовал, в какой эстетический ряд поставил, – она работает на образную и эмоциональную составляющую фильма, и не получилось так, что на экране прыгают зелёные человечки, а сидящие в зале тинейджеры очень этому радуются.

Вопрос. Кабанова Наталья Алексеевна, преподаватель Финансового университета при Правительстве Российской Федерации. Вы говорили о кинохронике и о том, насколько она сейчас не в расцвете у нас находится. Мы понимаем, расцвет кинохроники приходился на начало, середину XX века. А как ситуация с хроникой складывается в мире в целом, не только в нашей стране? Возможно, просто в принципе это не очень востребовано на сегодняшний момент времени по тем причинам, которые вы уже назвали, и, может быть, по каким-то ещё причинам, или эта проблема только в нашем государстве существует?

Гращенкова И. Н. Спасибо за вопрос. Знаете, это общая проблема, не только нам кажется, что телевидение в этом плане абсолютно замещает кинематограф и хроника и документалистика уже не нужны, всё сделают телевидение и Интернет.

Но я, например, с удивлением узнала, даже испытала какое-то чувство удовлетворения, что, допустим, все события в Белом доме, хроника, летопись снимаются на плёнку. И там никто не говорит, что не нужна 35-миллиметровая плёнка, что можно снимать на цифру, видеокамерой, там всё это планируется сохранять очень и очень долго, чтобы это долго работало, выполняло культурную и идеологическую функции. И нам тоже надо об этом думать.

Вопрос. Скорее, это дань традиции, нежели действительно необходимо, потому что в период совершенствования технологий, наверное, это уже утраченный элемент?

Граценкова И. Н. Понимаете, технологии, конечно, в отличие от культуры развиваются иначе – это как подъём по лестнице, когда каждая следующая ступень как бы отменяет предыдущую. В культуре такого нет, там такой лестницы нет, там есть некое единое огромное пространство, которое постоянно наполняется вновь притекающими культурными фактами. Но и в сфере технологий бывают какие-то заблуждения. Надо сказать, что, когда появилась цифра, мир с радостью отказался от плёнки и сказал ей до свидания. А недавно я – и Илья Косачёв как раз тоже присутствовал – была в Госфильмофонде в Белых Столбах, где фирма "Кодак", почти разорившаяся несколько лет назад, потерпевшая полное финансовое фиаско, просто близкая к ликвидации, организовала для нас часовую рекламную кампанию – они снова возвращаются, они возвращаются в Россию (у нас всегда было отделение фирмы "Кодак"), во Францию, в Германию, потому что человечество поняло, что лучше плёнки нет носителя, для того чтобы сохранять зримую память.

Вопрос. Хотелось бы узнать ваше мнение по поводу такого явления, как ремейк. Вот сейчас выходит фильм "Экипаж" – стоит ли переделывать фильмы уже довольно известные, мастерски сделанные? Что, у нас просто сюжетов, что ли, новых нет?

Граценкова И. Н. Спасибо, хороший вопрос. Дело в том, что было два момента, из-за которых мои коллеги меня чуть не убили. Первый – когда я выступила категорически против раскрашивания старых фильмов, как дачного забора, тогда было страшное увлечение этим: сделаем, мол, "Золушку" цветной, оживим картину – молодёжь пойдёт, дело просто буквально до драки доходило.

А второй – это как раз то, что касается ремейков. Ремейк ведь не буквальное повторение, это опора на тот же самый литературный источник, или какое-то включение героев, или, может быть, продолжение истории их жизни, а у нас просто берут "Служебный роман", "Карнавальную ночь", переодевают героев в современные одежды и думают, что это то, что сегодня интересно.

Вы правильно сказали: не хватает сюжетов, не хватает драматургов – так почему же не взять старый, когда-то хорошо работавший сюжет, историю? На мой взгляд, это паразитизм, который очень опасен для самого кино, потому что так можно никуда не двигаться, не развиваться, а просто брать удачные истории, переодевать людей в другие костюмы и думать, что мы создаём кино. На самом деле кино – это поиск, кино – это постоянный контакт с реальностью, с новыми типами лиц, с новыми типами характеров, а то, о чём мы говорили – это просто для кассы, для набивания карманов деньгами, так что мы с вами тут, по-моему, единомышленники.

Вопрос. Здравствуйте! Меня зовут Бокова Виктория Александровна, я студентка второго курса Финансового университета при Правительстве Российской Федерации. Знаете, у меня не совсем вопрос, скорее, меня очень беспокоит одна тема, которую я хотела бы поднять, и это касается детского кино.

Мне кажется, что сейчас его совершенно не снимают, меня беспокоит, почему не очень много об этом говорят, ведь дети – это наше будущее, они должны в какой-то степени учиться на фильмах, и были же шикарные филь-

мы, такие как "Приключения Электроника", "Гостья из будущего" и многие другие, благодаря которым дети могли чему-то научиться, а сейчас дети смотрят такие фильмы, которые не совсем подходят для их возраста.

Сейчас начали указывать, на какой возраст рассчитан фильм – "6+", "12+", – это очень правильно, но, мне кажется, это мало влияет на развитие детей. Дети смотрят мультики – мультики хорошие снимаются, а фильмов нет. Вот об этой проблеме я хотела вам сказать, поскольку у меня появился шанс.

Гращенкова И. Н. Это очень серьёзный вопрос. По существу говоря, мы потеряли представление о том, как нам вообще воспитывать своих детей, – мы утратили старые ценности, а новые, в общем, не обрели. Посмотрите, как сейчас воспитываются дети: им стараются как можно больше дать – спорт, танцы, музыка, что-то ещё, а книг они уже почти не читают, в кинотеатрах им действительно нечего посмотреть. Раньше были так называемые школьные фильмы, было представление о том, что в школе хорошо, а что плохо. Конечно, это понимание развивалось, и фильмы о школе 40-х годов и 60-х – это абсолютно разные фильмы, но всё-таки это были фильмы о школьной жизни. Были пионерские фильмы, но всё это ушло вместе с социальной системой, породившей это кино, и растерянность людей перед какими-то ценностными составляющими нового мира отражается на наших детях и проявляется в том, что не знают, о чём снимать. О чём сегодня снимать? Что наши дети любят и что надо сделать, чтобы они любили что-то по-настоящему и чтобы любили настоящее, а не только машины, тряпки, деньги и ещё что-то подобное? Не созрело наше сознание ещё до понимания этого, и поэтому дети остаются без кино. К сожалению, это так.

Благодарю вас за то, что вы проявили интерес к нашей встрече, причём не просто пришли, а действительно – я видела это – были заинтересованы, эмоционально откликнулись, это всегда очень и очень радует. Спасибо.

**Лекция российского культуролога и киноведа,
президента Гильдии киноведов и кинокритиков России,
автора и ведущего программы "Культ кино"
на телеканале "Культура"**

К. Э. Разлогова
27 апреля 2016 года



Разлогов К. Э. Добрый день, друзья! Знаете, когда я учился в университете и изучал традиционные виды изобразительного искусства, одним из моих преподавателей был Виктор Никитич Лазарев, один из крупнейших наших искусствоведов, большой знаток итальянского искусства эпохи Возрождения и древнерусского искусства, он заведовал кафедрой. И помню, на одном из заседаний кафедры восторженная девушка родом из города Орджоникидзе начала говорить: «Вот мы, студенты, решили организовать клуб "Хочу всё знать"». А Виктор Никитич, который слегка картавил, так на неё посмотрел и сказал: "Ну, девушка, всё знать нельзя, всё знать рискованно". Так вот я знаю далеко не всё, мне ещё учиться, учиться и учиться, как я сегодня определил

в банке, где пытался воспользоваться системой "Банк – клиент" и почувствовал себя просто первокласником или, на худой конец, первоклассником.

Однако разговор у нас не об этом, тему лекции я сформулировал так: "Российское кино в мировом контексте". И я это сделал не случайно: у нас есть какие-то представления о том, что такое хорошо и что такое плохо, и есть представления о том, как входит российское кино в мировой контекст и почему это происходит. Поскольку здесь, как я понимаю, в основном студенты, я решил, что лекция будет небольшой, именно для того, чтобы дать вам возможность задать вопросы, подумать: вот есть опыт русского дореволюционного, раннего советского, зрелого советского, позднего советского и современного российского кино – а что в сухом остатке? Или всё выражается любимой фразой молодого поколения: «А я российские фильмы не смотрю, я смотрю по Интернету сериал, который только вчера вышел, смотрю шестой сезон "Игры престолов", иногда захожу в кинотеатр посмотреть на спецэффекты в голливудских картинах»? Это довольно распространённая фраза, поэтому интересно вспомнить, какое наследие оставили советские кинематографисты и как к этому относятся люди, которых мы сейчас почитаем величайшими кинематографистами мира.

Конечно, будет много парадоксов. Вот, кстати, мы к Году кино на Московском кинофестивале сделали специальную программу, в которую вклю-

чили неожиданные фильмы: за рубежом они пользуются успехом, а у нас считаются не основными, не главными. Есть два потока – общая экранная, бесспорная классика, фильмы с довольно сложными и разнообразными судьбами, и то, что почему-то неожиданно играет в мировом контексте и значительно хуже играет у нас, и последнее очень хорошо просматривается на современном материале. Вообще, это не особая черта нашей культуры и нашей кинематографии: во многих странах, особенно в Юго-Восточной Азии, местная аудитория смотрит одни фильмы, а фестивальная и мировая аудитория знает других режиссёров, другие фильмы и ценит именно их.

Вот недавно ушёл из жизни Эльдар Александрович Рязанов, один из самых, на мой взгляд, великих режиссёров советского периода (постсоветские его картины более спорные), человек, которого знали, во всяком случае, в советское время каждая семья, каждый человек, а фильм "Ирония судьбы, или С лёгким паром!" демонстрировался и до сих пор демонстрируется на каждый Новый год. Даже попытка убить эту картину фильмом "Ирония судьбы. Продолжение" не увенчалась успехом: народу пришлось много, но стало ясно, что приятнее смотреть первую "Иронию судьбы" и испытывать позитивные эмоции, чем смотреть правду, – Тимур Бекмамбетов, безусловно, сказал правду, показав, что всё это иллюзии, что на самом деле всё плохо и никакой любви нет, а есть только печальное стечение обстоятельств. Развенчание иллюзии не удалось, потому что иллюзия, видимо, обогащает эмоциональную жизнь людей, или, как говорят в науке, компенсирует эмоциональный дефицит, значительно лучше, чем какие бы то ни было реальные вещи. Но ведь Эльдара Александровича Рязанова за пределами нашей страны не знают даже специалисты по кино, только отдельные люди, которые занимаются русской культурой, отдельные люди, которые жили когда-то в Советском Союзе и переехали за рубеж, на эту фамилию как-то реагируют – и здесь есть абсолютная несимметрия между тем, что работает в мировой культуре, и тем, что работает в нашей национальной культуре. Повторю, это не наша особенность, это прослеживается во многих культурных ситуациях, связанных с кино, потому что кино в отличие от других видов искусства, которые существуют в замкнутом кругу специалистов и экспертов, существует всё-таки в реальной жизни, в реальной культуре, если иметь в виду кино в широком смысле: не только то, которое демонстрируется в кинотеатрах, но и то, которое показывается по телевидению, сериалы – всё кинематографическое, всё, связанное с изображением в движении. Малая часть этого, которая называется видеоартом, ассоциируется с современным искусством в узком смысле слова, с московскими биеннале, со всякими экспериментами, связанными в первую очередь с авангардом.

И тут мы подходим к главной причине, по которой советское кино 1920-х годов стало событием мирового масштаба (и воздействие его отнюдь не ослабело на протяжении многих лет): это произошло не только потому, что мы в последующие годы боролись с формализмом, не только потому, что многие мастера этого периода были запретными, но и потому, что они пытались сделать вещь, которая, как выяснилось, как бы нереализуема, но чрезвычайно привлекательна. Дело в том, что и у нас в стране, и во всём мире кино возникло как явление массовой культуры: оно было обращено к тем, кто не умел читать и писать, оно охватывало людей с другой культурой, с другим языком и так далее; киномеханики, которые крутили первые фильмы, комментирова-

ли их на языке местных жителей, поэтому кино было общедоступно. Самые сильные фильмы и самые интересные кинематографические школы возникли там, где не было европейского комплекса "делать искусство".

Ситуация, сложившаяся в кинематографе – и в нашем, и в мировом, – когда считается, что кино – это Голливуд, а всё остальное – эксперименты для небольшой группы, во многом объясняется тем, что Голливуд основали и формировали евреи из Одессы, переехавшие в Соединённые Штаты Америки (это тоже часть наследия в данном случае российской культуры, которое было перенесено за океан), но туда переехали те, кто не мог себя реализовать на родине: они переехали на свободную территорию и начали себя реализовывать там, стали снимать такие картины, которые зрители хотели смотреть, за которые были готовы платить. Те, кто занимается современной культурой, прекрасно понимают, что фильм, на который люди готовы пойти в кинотеатр, заплатив за билет, не всегда тот фильм, который полюбят и который будет занимать первые места в телерейтингах. В этом смысле показателен пример творчества человека, тесно связанного с этим зданием, – Станислава Говорухина: все его последние фильмы высокорейтинговые, идут по телевидению, зрители их любят, но платить за это деньги не хотят, поэтому в кинотеатрах эти картины практически не идут. То есть когда мы говорим о роли кино в культуре, мы должны иметь в виду, что далеко не всё определяется кассовыми сборами кинотеатров.

Ещё одна вещь, которую нужно иметь в виду, говоря о международном значении российского кино, – это ножницы, в которых оказались мы, как профессионалы (я имею в виду в первую очередь коллег-искусствоведов), в условиях, когда пришло нечто похожее на рыночную экономику. Уже много лет я читаю в Высшей школе европейских культур в РГГУ курс "Современный кинопроцесс". Временные рамки современного кинопроцесса постоянно сдвигаются: первое время этот курс охватывал период начиная с конца 1950-х – начала 1960-х годов, через десять лет я понял, что этот период должен начинаться с 1970-х годов, ещё через десять лет я понял, что Джордж Лукас и его "Звёздные войны" – это уже почти классика и архаика, почти Эйзенштейн, а теперь я считаю, что современный кинопроцесс начался с сериалов "Твин Пикс" и "Клан Сопрано" где-то в период распада Советского Союза в 1991 году, но и с этого времени прошло уже двадцать пять лет, и, думаю, для вашего поколения современный кинопроцесс начинается совершенно в другое время, только мы это ещё не осознали: это уже состоялось, но, чтобы это осознать, нужно, чтобы прошло десять-пятнадцать лет. Так вот в Высшей школе европейских культур студентка задала мне вопрос: есть ли вообще какие-нибудь другие критерии оценки качества фильмов, кроме кассовых сборов? Я вспомнил о своей юности в конце 1950-х – начале 1960-х годов, когда я бросил математику и начал заниматься кино и когда словосочетание "коммерческий фильм" было ругательством: считалось, что, если фильм коммерческий, он плохой, а чем меньше людей смотрят фильм, тем этот фильм лучше. За этими взглядами стояла серьёзная концепция, наиболее ярким выразителем которой был испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет, утверждавший, что искусство будущего станет искусством касты, а не демократическим искусством, искусством для художников, а не для народных масс, и с этой точки зрения, естественно, самое совершенное произведение – то, которое понимают автор и Господь Бог. Если понимает жена автора – произ-

ведение чуть похуже, если друзья автора – оно ещё хуже, и так далее, то есть чем больше людей понимают произведение, тем оно хуже. Вот в этих ножницах мы и оказались: чем больше кассовые сборы, тем произведение более великое, но чем меньше народу его понимает, тем оно больше обогнало своё время и тем оно ещё более великое. Второе даёт возможность любому, кто сделал что-то в искусстве, говорить: "Это будет понято через двести-триста лет". Проверить это, к сожалению, ни сам художник, ни критик, который анализирует его творчество, не может, мы можем – вот я могу – лишь на протяжении пятидесяти лет, которые занимаюсь кинематографом, проверять то, что предсказывали.

Так в чём же величие советского кино 1920-х годов? В том, что советский киноавангард стремился сохранить понятность миллионам – откуда и формула "эксперимент, понятный миллионам", – но в языке следовал принципам авангардного, экспериментального искусства, то есть одной ногой он был с Ортегой-и-Гассетом, с изысками, с формальными экспериментами, с идеями искусства для искусства, а другой ногой – с широкими народными массами, которые этот эксперимент вроде бы по определению понять не могли. Этот опыт советского кино уникален, собственно говоря, ничего подобного больше нет. Вот такую невыполнимую, но чрезвычайно благородную задачу поставил перед собой советский кинематограф 1920-х годов – создать "эксперимент, понятный миллионам", но задача эта решается только во времени: мы только со временем понимаем, какое великое произведение было создано; раньше его понимали два-три человека, а потом стали понимать сотни, тысячи людей.

Центральным произведением в этом смысле была картина, которую вы все знаете, – «Броненосец "Потёмкин"» Сергея Михайловича Эйзенштейна: она часто фигурировала в списках лучших фильмов всех времён и народов – сначала на первом месте, потом в пределах первой десятки. Помимо всего прочего, помимо блестящих эпизодов, которые остались в истории кино, картина замечательна попыткой Сергея Михайловича доказать, что подлинный успех фильма определяют воздействие на глубинные слои психики, обращение к архаическим представлениям и к бессознательному. Он думал, что в своих фильмах действительно поднимает эти архаические слои психики, и, когда читаешь его произведения, кажется, что это действительно так. В реальности же всё было не совсем так. Вот кто-нибудь знает, какой отечественный фильм был наиболее успешным коммерчески, у зрителей, в период, когда на экраны вышел «Броненосец "Потёмкин"»? Ведь «Броненосец "Потёмкин"» первоначально в прокате практически провалился, потом он с успехом прошёл в Берлине и вернулся триумфатором на родину. Но ничего похожего на коммерческий успех, которым пользовалась одновременно шедшая в кинотеатрах картина "Медвежья свадьба" Константина Эггерта по сценарию наркома просвещения Луначарского, у этого фильма не было. А "Медвежья свадьба" – это был фильм об оборотне, благородном аристократе (естественно, это была антиаристократическая картина), который загрызал свою невесту. Вот история о том, как человек превращался в оборотня и загрызал свою невесту, была значительно более тесно связана с бессознательным и значительно более интересна для зрителей, чем высокоинтеллектуальные и высококачественные вечные игры, которым предавался Сергей Михайлович, в частности, в своей знаменитой монтажной фразе

"Боги" из фильма "Октябрь", при помощи ряда изображений разных божков пытаюсь доказать, что у человека в момент, когда он увидит это, в голове возникнет образ бога. Тем не менее "Октябрь" вошёл в историю кино, «Броненосец "Потёмкин"» вошёл в историю кино и остаётся там по сей день, что же касается Константина Эггерта и его "Медвежьей свадьбы" – об этом знают только киноведы, которые занимались историей отечественного кино, или историей отечественной культуры, или историей отечественного кинопроката 1920-х годов.

Мы видим, что мировую известность приобретают одни картины, а известность локальную по разным причинам приобретают другие картины, причём картины, которые пользуются мировой известностью, ещё и представляются крайне опасными и подлежащими запрету, – к этому мы ещё вернёмся.

А сейчас я хотел бы показать первый фрагмент, конечно, из фильма «Броненосец "Потёмкин"»⁴. Фрагмент короткий, это вскакивающий лев, но вы понимаете, почему я его показал: Эйзенштейн, со своим гениальным чутьём, пониманием кинематографической специфики, монтируя три скульптуры, показал, как возникает движение в кинематографе.

Я хотел бы рассказать ещё немного про Одессу, хотя уже упоминал про евреев из Одессы, которые основали Голливуд. Это не столько кинематографическая история – это скорее история культурологическая, поскольку это вторая моя специализация, так сказать, по любви, хотя кинематографическое образование в собственном смысле слова я никогда не получал. Так вот Одесса – город особенный и по историческому формированию, и в плане культуры: во-первых, это часть Украины, во-вторых, часть Советского Союза, а в-третьих, это город, тесно связанный с еврейской культурой и еврейской традицией. Там работает одна из крупнейших наших женщин-режиссёров – Кира Муратова, румынка по происхождению: она работает там всю жизнь, не выезжала оттуда и до сих пор ставит там фильмы. Кира Муратова тоже очень своеобразный пример: не скажу, что она широко известна за рубежом среди кинематографистов, хотя её знают; не скажу, что она очень популярна в прокате, хотя некоторые её фильмы пользовались успехом; но она чрезвычайно популярна у образованной части нашего общества, она культовый режиссёр для советской и постсоветской интеллигенции. Она до сих пор снимает фильмы на русском языке – и на Украине это терпят – и до сих пор остаётся верной темам, которые её волнуют, а темы эти носят вселенский, глобальный, планетарный масштаб, они почти столь же важные, как и в голливудской суперпродукции. И в главной её картине "Астенический синдром", помимо того что блестяще звучит нецензурная лексика (ныне запрещённая в этих стенах, этими стенами для всего народа), есть ещё и ощущение глобальной усталости и глобального кризиса современной цивилизации, которое понятно и близко не только нам, но и многим другим за пределами наших стран.

Но вернёмся к классикам советского кино 1920-х годов. Один из классиков – Александр Петрович Довженко. Человек, взращённый и русской, и советской, и украинской культурой, приверженец своеобразного пантеизма и единства человека с природой, автор фильма "Земля", в котором тема коллективизации решается в соответствии с задачами времени: коллективизация – это прекрасно, а всё остальное – это плохо. Довженко в отличие

⁴ В ходе лекции К. Э. Разлогова демонстрировались фрагменты кинофильмов.

от Эйзенштейна смотрит на это как на вечные психологические и почти физиологические темы. В фильме есть эпизод, в котором героя фильма Василя, современного молодого человека, отстаивающего идеи коллективизации, убивают злодеи того времени – кулаки (в современном фильме всё было бы с точностью до наоборот: злодеи коллективизируют, а честные труженики – кулаки – становятся их жертвами, но тогда время было такое, господствовали другие представления и создавались другие шедевры культуры), и показана его возлюбленная, которая, обнажённая, мечется по хате. Обнажённое тело играет огромную роль в мировой культуре и в мировом искусстве, в том числе в кинематографе, но именно этот эпизод возмутил пролетарского поэта Демьяна Бедного, и тот написал блестящую издевательскую пародию на Александра Петровича Довженко, про "голую бабу", которая показана у него в фильме, и вывел дискуссию об авангарде в искусстве на широкие просторы – в среду трудового крестьянства и рабочего класса. Именно этот эпизод я выбрал для того, чтобы вам показать и дать понять: то, что нам кажется очень современным, всегда присутствовало в отечественном кинематографе. Естественно, в этом куске есть элементы эйзенштейновского монтажа – параллельного монтажа, сопоставления разных кусков из разных рядов, с идеологической сверхзадачей, но главное – пантеистическое ощущение всевластия природы, которое оказывается более долговечным, чем конкретный социальный смысл того, что показывается. И это иллюстрация того, что какие-то вещи в кино устаревают быстро, а какие-то живут долго: мы закрываем глаза на вещи, которые нам кажутся уже бесконечно устарелыми или до предела банальными, а эмоциональная сила всё-таки остаётся, и остаётся на большом временном промежутке.

Это и есть тот самый парадокс, который очень часто обсуждается и сейчас, хотя сейчас у нас немножко другие сферы интересов – относительно количества зрителей. Как вы знаете (вернёмся к рыночной экономике), зрители в кинотеатрах, ну и доходы кинотеатров считаются в основном в пределах одного уикенда – субботы и воскресенья – и сравниваются результаты уикендов с момента выхода фильма на экраны. Вот недавно появился новый чемпион нашего проката – фильм "Экипаж". Некоторые ошибочно полагают, что это ремейк картины Александра Митты, но это просто фильм с таким же названием: он паразитирует, конечно, на известном названии, но это совершенно другая картина, не уступающая фильмам Митты не только по зрительскому интересу, но и по художественному качеству.

Что же касается "Экипажа" Александра Митты, это был первый фильм катастроф в отечественном кино. Тогда фильмы катастроф были одним из самых модных направлений в мировом кино: это были 1970-е годы, период, когда Голливуд из чисто национального, американского кинематографа превращался в известный нам транснациональный, планетарный кинематограф, утрачивая черты американизма и приобретая черты обращённости ко всей планете. Те, кто видел "Экипаж" Митты, помнят, наверное, что первая часть у него спокойно-мелодраматическая, семейная, а вторая часть больше связана с катастрофами. И когда зарубежные коллеги смотрели фильм при отборе для участия в зарубежных фестивалях, кто-то из зарубежных отборщиков фестиваля сказал: ну что вы, как можно такую картину показывать, она же в начале такая скучная – к тому моменту, когда начинается что-то интересное, все зрители уже уйдут из зала. А для отечественного зрителя именно пер-

вая часть – мелодраматическая, с семейными отношениями, со сложностями, с отношениями с ребёнком – была очень привлекательной, а то, что связано с катастрофами, часть аудитории в известной мере отталкивало.

Но вернёмся к классикам 1920-х годов. Ещё один классик, человек, который считается основателем современного документального кино, – Дзига Вертов. Это автор манифеста "Киноков", термина "кинооко", фильма "Киноглаз", создатель "Киноправды", которая потом, уже в конце 1950-х – начале 1960-х годов, стала основой французской школы *cinéma vérité* (буквальный перевод "Киноправды" – *cinéma vérité*). Однако "Киноправда" – это было просто название киножурнала, по аналогии с названием газеты "Правда", собственно правда там была вещью подчинённой, а вот в зарубежной трансформации упор делался именно на правду, на отражение реальности, и это стало основой для периодического возрождения интереса к Дзиге Вертову как к своеобразному кумиру уже мировой интеллигенции, а не только отечественной, что, кстати, как всегда, по принципу бумеранга возродило интерес к его творчеству у нас в стране: появились книги о Дзиге Вертове, материалы Дзиги Вертова и так далее.

Я хочу показать вам небольшой фрагмент из "Киноглаза" Вертова, наглядно показывающий, что у него был интерес не столько к документальному воплощению и отражению реальных коллизий и событий – это тоже опыт советского кино, сколько к другим вещам. Эту часть наследия советского кино воспринял итальянский неореализм: Чезаре Дзаваттини, великий сценарист, основоположник этого течения, говорил, что идеальный фильм – это фильм, в котором ничего не происходит, снятый камерой, у которой нет оператора и которая ничего не выбирает, просто двадцать четыре часа в сутки следит за жизнью человека, но не любого человека, а такого, в жизни которого ничего особенного не происходит, никаких особых событий, на которых построен весь современный приключенческий кинематограф, наоборот, поток повседневной жизни. Дзиге Вертову был интересен, я бы сказал, противоположный аспект.

Именно эти эксперименты привлекали внимание мирового кинематографа к кинематографу отечественному. Тогда кинематографисты как бы конструировали мир заново, и мы были авторами знаменитого эффекта Кулешова, который существует в двух вариантах. Кулешов – один из старейших кинематографистов, он получил художественное образование, потом ушёл в кино, а когда перестал делать фильмы, долгие годы преподавал во ВГИКе. Первый эффект состоял в том, что Кулешов заснял актёра Мозжухина, просто сидящего и смотрящего вдаль, а потом смонтировал эти кадры и кадры с тарелкой супа, с обнажённой женщиной и с ребёнком – и каждый раз зрители, которые смотрели этот монтаж, прочитывали в лице актёра с одним и тем же выражением разные эмоциональные состояния: в кадре с девушкой – вожделение, в кадре с тарелкой супа – голод, в кадре с ребёнком – умиление. И вот Дзига Вертов, восприняв кулешовский опыт, стремился конструировать реальность – не отражать её, а именно создавать заново, создавать современно-го человека, современные ситуации.

Этот эффект Кулешова оказал довольно серьёзное влияние на мировой кинематограф, так же как в области театра – учение Станиславского: в 1940-х годах в Америке появилась актёрская студия Ли Страсберга и Элия Казана, в которой следовали заветам Станиславского, и одним из результатов деятельности этой студии стала установка на то, что лицо актёра по возможно-

сти должно быть каменным, ничего не выражать. У таких актёров, как Марлон Брандо, Пол Ньюман, абсолютно неподвижное лицо выражало гамму сложных, противоречивых чувств, и во многом это решалось за счёт контекста, в котором это лицо возникало. То есть сокрытие чувств как элемент выразительности актёрского мастерства тоже корнями уходит в опыт советского кино, и поэтому советское кино так почитается. Ну и школа Станиславского туда пришла благодаря Михаилу Чехову, который долгие годы не только работал в Америке, но и преподавал.

Вторая версия эффекта Кулешова – это когда снимают, как люди идут в разных местах, но движение по отношению к камере – как будто навстречу друг другу, потом – как они встречаются в третьем месте, поднимаются по четвёртой лестнице и приходят совершенно в другой дом, находящийся в противоположном конце земного шара. Вот это конструирование движения, конструирование человеческих отношений, конечно, было открытием советской школы и потом долго и много разрабатывалось другими.

И здесь, наверное, можно вспомнить фильм Дзиги Вертова "Человек с киноаппаратом". Я не случайно показываю так много фрагментов из немого кино: кино звуковое вы видели, о современном я буду рассказывать без всяких картин, а нам нужно вспомнить, с чего всё начиналось и почему советское кино осталось крупнейшим явлением культуры, притом что мы сейчас устраиваем плач Ярославны: плохо смотрят, не смотрят наше кино – на самом деле традиция есть традиция, она никуда не исчезает. "Человек с киноаппаратом" интересен не только потому, что это самый экспериментальный фильм Вертова и фигурирует во всех списках лучших фильмов всех времён и народов, но и потому, что это самый конец 1920-х – начало 1930-х годов – период, когда началась повсеместная борьба с формализмом. Это направление отечественного кино и искусства было объявлено ошибочным, нужно было возвращаться к тому, о чём я говорил в связи с итальянским неореализмом, появились такие фильмы, как "Чапаев", трилогия о Максиме, – это кино 1930-х годов не было хуже, оно было обращено непосредственно к зрителям, учитывало их нужды, оно было более массовым, чем авангардистские эксперименты, всё-таки непонятные миллионам. Одной из последних картин, в которой этот экспериментальный посыл был доведён до крайности, и стал "Человек с киноаппаратом" Дзиги Вертова.

В дальнейшем, в 1930-х годах, влияние советского кино на мировой кинематограф значительно сократилось, и это было связано не с тем, что фильмы стали хуже – фильмы стали другими и культура стала другой, – а с тем, что был перекрыт основной путь советского кино за рубеж, который проходил через Берлин. В 1920-х годах, чтобы стать всемирно известным художником, надо было прославиться в Париже, многие русские авангардисты прославились в Париже, а через Париж – во всём мире, но путь в Париж из Москвы и Петербурга лежал через Берлин, а когда в Берлине пришли к власти фашисты, этот путь был перекрыт, и общение отечественной культуры с культурой мировой значительно осложнилось. Однако осложнилось оно не только поэтому, но и потому, что произошла переориентация кинематографа в том направлении, на которое он ориентирован сейчас. Инициатором этой переориентации был Иосиф Виссарионович Сталин, который сказал – ему приписывается эта позиция, – что жизнь слишком тяжела, и нужно, чтобы народ в кино получал положительные эмоции и отдыхал больше, чем работал.

(Для отечественной интеллигенции искусство и общение с искусством – это тяжёлая работа: чем больше человек страдает в кинозале, тем лучше, а в сфере массовой культуры дело обстоит иначе, так было и в 1930-х годах.)

Тогда многие отечественные режиссёры переориентировались с интеллектуального философского кино и "эксперимента, понятного миллионам", на популярные жанры. Григорий Александров, который работал с Эйзенштейном над самыми интеллектуальными его проектами, в том числе связанными с Мексикой и США, вдруг начал делать эксцентричные комедии, тех же "Весёлых ребят", которых недавно перекрасили. Иван Александрович Пырьев, который всю жизнь мечтал экранизировать Достоевского, но осуществил мечту только к концу жизни, когда Достоевский перестал быть запретным автором, сделал цикл комедий с Мариной Ладыниной. Затем он снял, на мой взгляд, великую картину "Кубанские казаки", которая давала положительные эмоции в тот момент, когда в жизни их не было вовсе, и, хотя фильм многими моими коллегами был обруган, я считаю, что развлекательный импульс, который свойствен культуре XX–XXI веков вообще и кинематографу в особенности, ликвидировать нельзя и он всё равно ведёт кино по определённому пути, даже если этот путь нам не нравится. Но это кино уже значительно меньше влияло на мировое искусство, оно скорее следовало традициям, которые устанавливало мировое кино. Не случайно появилось мнение, что Сталин дал поручение руководству кинематографии создать советский Голливуд (собственно говоря, его мечтают создать и современные руководители кинематографии).

Новый взлёт интереса к отечественному кино в мире был связан с оттепелью, с хрущёвским и немножко постхрущёвским периодом, а затем с интеллектуальным, философским кино, представителями которого были крупные режиссёры, чьи фамилии вы, наверное, слышали (хотя я не уверен, что у вас хватит терпения досмотреть самые известные их картины до конца), – Тарковский, Герман, Сокуров. Андрей Тарковский – режиссёр с репутацией гения мирового масштаба, второй после Сергея Михайловича Эйзенштейна (по хронологии, но не по значению). Недавно ушедший из жизни Алексей Юрьевич Герман сделал небольшое количество картин, но каждая из них стала сенсацией мирового масштаба. Каждая картина, в том числе последняя, нашего современника и коллеги Александра Николаевича Сокурова вызывает разные мнения не только у нас в стране, но в первую очередь за рубежом, никто не может отказать ему в том, что он серьёзный и абсолютно национальный художник. В этом слое культуры принципиально важную роль начинают играть национальные черты. Именно в период оттепели был создан фильм, который получил "Золотую пальмовую ветвь" на Каннском кинофестивале, – "Летят журавли" Михаила Калатозова. Больше мы ни разу не получали этот приз, хотя "Андрей Рублёв" Тарковского, безусловно, получил бы его, если бы не запрет на родине и не подпольное получение копии фильма для показа на фестивале у французского прокатчика.

Есть и парадоксальные, неожиданные вещи. Скажем, поклонение Фрэнсиса Форда Копполы фильму "Я – Куба" того же Калатозова с блестящей операторской работой Урусевского: Коппола сам купил картину для проката в Соединённых Штатах Америки, и она имела там огромный успех. Второй парадокс – это существовавший в Голливуде культ советского детского кино: там Илья Фрэз считается одним из крупнейших режиссёров; в интеллекту-

альном американском журнале "Film Comment" была большая статья о великом советском детском кино, где Илья Фрэнз назывался одним из крупнейших мастеров этого типа кинематографа.

И вот недавно в связи с событиями в космической отрасли, к сожалению, в последнее время скорее печальными, чем радостными, мы вспомнили, что космическая тема в кинематографе была запущена нами. Для американского проката была закуплена картина Павла Клушанцева "Планета бурь". Купил её человек, широко известный в узких кругах, – Роджер Корман, специалист по малобюджетным американским фильмам. На материале "Планеты бурь", с использованием кадров из этого фильма, он сделал две картины, которые, кстати, пользовались меньшим успехом в прокате, чем оригинал. Помимо этого почитателем Клушанцева и этой картины был Стэнли Кубрик, автор фильма "2001: космическая одиссея".

Сейчас я покажу вам фрагменты из картин Клушанцева и Кубрика, которые почти в точности повторяют друг друга. Думаю, что в вашем поколении уже все понимают английский настолько, чтобы ориентироваться в тексте, но для тех, кто, может быть, не все детали поймёт, поясню: это знаменитая беседа робота с одним из космонавтов о том, что есть что-то подозрительное в миссии, в которой они участвуют, и что есть нечто, что приведёт её к печальному концу.

Ну и в заключение скажу, что международное значение отечественного кино, так же как любого кинематографа, складывается из двух вещей – насколько широко в мировом масштабе распространены фильмы, сюжеты, темы, которые первоначально разрабатывались в отечественных фильмах, и насколько они обгоняют своё время.

Что касается первого, показателен пример Тимура Бекмамбетова, автора "Дозоров", – это один из самых успешных режиссёров в мире, он работает и в Голливуде тоже. Последние две его картины уже в большей степени американские, чем российские; у него пять американских картин, две из которых были коммерчески не очень успешными, но две последние – очень успешные коммерчески, потому что малобюджетные. Они вернулись не только на наши экраны – их показывают первым экраном во многих странах (я вот только недавно был в Париже и видел там). Ещё один яркий пример – фильмы Андрея Тарковского. Мы живём в эпоху своеобразного возрождения религиозности – не только в нашей стране, но и в мире, – сейчас вызывает интерес всё, что связано с христианской эсхатологией, с духовными исканиями, что связано в этом плане с российской историей, в том числе творчество Тарковского. (Хотя мне кажется, что его советские картины, в которых он вынужден был скрывать религиозные корни своего мировоззрения под десятью покровами, чтобы обходить цензуру, были во много раз интереснее, чем две картины, сделанные им за рубежом, в которых христианская эсхатология на поверхности, слишком очевидна, поэтому художественные решения менее интересны, менее глубоки.)

Что же касается второго, я хотел бы показать вам фрагмент из картины, которая безумно обогнала своё время, хотя, появившись, шокировала многих и вызвала большие дискуссии, – это "Третья Мещанская" Абрама Ромма, одна из первых откровенно феминистских картин, появившихся в мире, ещё одно её название – "Любовь втроем". Это история героини, которую играет божественная Людмила Семёнова, рядом с ней двое мужчин, Фогель и Бата-

лов (в фильме они носят свои фамилии), муж и друг мужа, который становится любовником героини, и она вот между двумя мужчинами, переходит от одного к другому, в финале оказывается, что она беременна, и оба оказываются не на высоте вызова, который она им бросает, пытаются заставить её сделать аборт – вы сейчас увидите, чем всё это кончается. Такая радикальная феминистская трактовка была недостижима даже для самых радикальных феминисток 1970-х годов на Западе, в первую очередь немок, а советское время стимулировало и идеи сексуальной революции, и ту же теорию Вильгельма Райха, и движение "Долой стыд!", которые потом перевоплотились в западную сексуальную революцию и в разного рода социальные сексуальные движения, с этим связанные. То есть и в этом плане, чисто психологическом, советское кино оказалось не просто свидетелем своего времени, а явлением, обогнавшим своё время. Давайте посмотрим фрагмент "Третьей Мещанской". Ну и конечно, в конце поезд везёт свободную героиню в светлое будущее, это понятно.

Друзья, время, которое я оставил себе на лекционную часть, завершилось, и, чтобы наконец-то рассказать вам что-нибудь, что интересует вас, а не только меня, как человека, занимающегося историей кино, предлагаю перейти к вопросам.

Вопрос. Здравствуйте! Многие представители российской интеллигенции, например Андрей Сергеевич Кончаловский, утверждают, что из-за массовости кинокультуры пропадает искусство кино, то есть имена Акиры Куросавы, Феллини, Антониони забыты, по крайней мере знают их немногие, зато триллеры с кровью и грязью на первом плане востребованы и кассовы. А как вы видите развитие киноиндустрии в будущем?

Разлогов К. Э. Ну, у Шекспира тоже на первом плане кровь и грязь, это востребовано. Кино – это часть массовой культуры, вещи, которые обращены ко всему человечеству, базируются на двух вещах – на сексе и насилии, и это материал искусства испокон веков, в этом нет ничего особенно страшного. Наряду с массовой культурой существуют разного рода субкультуры, одна из них – субкультура творческой интеллигенции, которая ценит другие картины, хотя тоже не чурается просмотра каких-то вещей, обращённых к широкой аудитории. Более того, то, что первоначально вроде отталкивает, со временем становится предметом культа: так было со "Звёздными войнами", так сейчас происходит с "Игрой престолов" и с наиболее интересными телесериалами, которые ваше поколение знает лучше, чем моё. Меняются кумиры, меняются люди, которым поклоняются, меняются представления о том, что такое хорошо и что такое плохо, но всё это меняется не только в глобальной массовой культуре – оно меняется и в разного рода субкультурах, появляется мода на разные культуры: вот появилась мода на Юго-Восточную Азию, в Голливуде треть населения штата Калифорния стали выходцами из Юго-Восточной Азии. К этому нужно относиться спокойно. Конечно, обидно, что превосходство, данное тебе возрастом, уходит, становится менее абсолютным, но вот тот же Андрей Сергеевич продолжает работать, только позавчера я видел его последнюю картину – он меня пригласил на просмотр: чрезвычайно интересная вещь, любопытная, ну и естественно, она не будет конкурировать на широком экране с какими-то постановочными, трюковыми фильмами.

Есть два парадокса, о которых в этом контексте имеет смысл сказать. Ну вот была идея, связанная с именем Ортеги-и-Гассета, искусства для искусства, чистого искусства, чистого эффекта, было понятие острашения, кото-

рое выдвигал Шкловский, было всё то, что связано с авангардом в искусстве. А где наиболее ярко проявляется чистое искусство, искусство для искусства, не связанное с конкретными сюжетными мотивами? В первую очередь в голливудских боевиках. Чем одна погоня отличается от другой, одна постельная сцена – от другой, одна перестрелка – от другой, одна драка – от другой, ведь есть тысячи, миллионы вариантов дуэлей, драк, постельных сцен? Так вот одна от другой отличается исключительно художественным качеством: если перестрелка великая, она остаётся в истории, великая скачка остаётся в истории, великая эротическая сцена остаётся в истории – а тематически это всё одно и то же. То, о чём мечтали художники-авангардисты начала XX века, воплотилось в самом что ни на есть массовом и популярном.

С другой стороны, в современном кино – кризис: массовое кино по образу голливудского превратилось в набор эффектных трюков, которые отличаются друг от друга только художественным качеством и техническим совершенством, а истории рассказывать перестало. Но ведь в людях неизбежна жажда слушать, смотреть, узнавать истории, рассказы – и эти истории стало рассказывать телевидение, истории воплотились в сериалах: сначала в мыльных операх, а потом уже в высококачественных, высокочкастных сериалах, которые делают сейчас и за рубежом, и у нас (один из лучших примеров – "Жизнь и судьба"). Особенность нашей национальной школы в том, что у нас хорошо развит жанр малоформатных сериалов, то есть многосерийных телевизионных фильмов, которые существовали ещё в советское время, например "Семнадцать мгновений весны" или "Место встречи изменить нельзя", – я вспоминаю опять-таки Станислава Сергеевича Говорухина – а в западной традиции сериалы больше и по масштабам, и по объёмам, и вот в больших сериалах мы скорее проигрываем, а в небольших скорее выигрываем. Ну а то, что фокус интереса зрителя начиная с "Твин Пикс", с конца 1980-х – начала 1990-х годов, сместился с кино на сериалы, с моей точки зрения, и есть современный кинопроцесс, который вышел за пределы кинотеатра.

Я согласен с Андреем Сергеевичем Кончаловским, что в производстве кино для кинотеатров наблюдается кризис, но это не отменяет интеллектуального кино, не отменяет опыта. Вот моя передача "Кульм кино" существует, и есть люди, которые её смотрят, говорят, даже миллион человек аудитория. Другое дело, что культурная ситуация в принципе изменилась. Вот в 1980-х годах мои коллеги критиковали фильмы "Экипаж", "Москва слезам не верит", мол, режиссёры продались, используют голливудские штампы и так далее. Я написал тогда статью "О развлечении и развлекаловке". Статья была в защиту развлекательного кино, о том, что современная культура в целом становится не столько просветительской, сколько развлекательной и кино здесь в авангарде, что это не хорошо и не плохо, с этим надо жить, с этим надо уметь работать. Теперь мне и в голову не придёт написать такую статью, потому что сейчас развлечения полностью захватили сферу культуры, пусть даже некоторым это кажется не культурой, а антикультурой, сейчас я показываю интеллектуальное, авангардное и всякое прочее такое кино, предназначенное для узкого круга зрителей, но по телевидению, которое рассчитано отнюдь не на узкий круг зрителей.

Вопрос. Как, по вашему мнению, нужно относиться к русским режиссёрам, которые работают в американском прокате? Например, Тимур Бекмамбетов: его работы – это русские фильмы или американские?

Разлогов К. Э. Его работа – это транснациональные фильмы планетарного масштаба, рассчитанные на планетарную аудиторию. Что касается отношения – был такой анекдот, не знаю, насколько он правдив: Сталину рассказывали про развратную жизнь Рокоссовского, в частности про его роман с Валентиной Серовой, и кто-то задал вопрос: "Что будем делать?" "Завидовать будем", – ответил Сталин. Вот с Тимуром Бекмамбетовым то же самое: завидовать будем.

Вопрос. Когда я смотрел сериал "Гибель империи", я обратил внимание на фактические ошибки: путали места сражений, имена генералов и их местонахождение, оружие и технику, например вместо "Большой Берты" показали огромную пушку, которая находится на Поклонной горе, – вероятно, рассчитывали, что зрители не обратят внимания на такие мелочи. Вот как вы считаете, чем вызвана эта путаница: неосведомлённостью людей, которые делали кино, малограмотностью в области истории или финансовыми трудностями?

Разлогов К. Э. По-разному. И малограмотностью, и финансовыми трудностями, и спешкой, необходимостью что-то быстро сделать и что-то быстро найти, и недооценкой работы консультантов: они есть, но специалистов не всегда хочется слушать, их мнение не всегда хочется знать, но я не считаю, что это роковое проклятие исторического кинематографа. Конечно, очень часто при просмотре фильма у людей, которые знают детали, исчезает чувство достоверности: люди видят ошибки, и это портит общее впечатление от картины, этого по возможности надо избегать. Но не стоит всё-таки судить о произведении только по тому, насколько правильно или неправильно воспроизведены детали. Были великие режиссёры, которые воспроизводили все детали правильно, вот Алексей Юрьевич Герман славился тем, что у него были выверены все исторические детали, а были люди, которые к этому относились более свободно и считали себя вправе эти детали изменять с целью достичь определённого эффекта, и в этом тоже есть своя логика. Мои коллеги – искусствоведы и историки упрекали Андрея Тарковского не столько в том, что он искажил историческую правду, сколько в том, что показывал вещи, о которых никто не знал, о которых историкам вообще неизвестно, было так или было по-другому, тем не менее он создал произведение, с художественной точки зрения почти безупречное.

То есть бывает по-разному. Я по первому образованию историк, поэтому такие вещи меня шокируют и травмируют, но вот со мной был такой случай. Есть очень хорошая картина Ани Меликян "Про любовь", там в качестве японской используется корейская песня, и, услышав её, мой приятель-кореец сказал: "Я единственный человек, который понял, что эта музыка не той страны, о которой говорится", – а я узнал об этом только от него. Так что не все видят ошибки, но это не значит, что они люди неграмотные, просто они, может быть, грамотные в другой области.

Вопрос. В наше время большинство зрителей ходят в кино расслабиться после работы и не желают ни о чём задумываться. Возможно ли в таких обстоятельствах снять коммерчески успешное интеллектуальное кино?

Разлогов К. Э. Я бы так не судил о современниках, всё-таки у каждого есть вещи, которые затрагивают за живое. Ту же "Игру престолов" смотрят все, а там поднимаются серьёзные проблемы: это попытка возрождения эпоса, это страсти огромной силы и огромного масштаба, события, совершенно

разные по наполненности и весу. Поэтому не надо недооценивать других людей и судить о них легковесно. Другое дело, что в традиционно интеллигентском представлении в кинозале и с книгой нужно трудиться, но, если человек отдаёт все силы труду с книгой и в кинозале, у него уже не остаётся времени на труд по профессии, поэтому, кстати, наиболее культурно озабоченной в советское время была инженерная интеллигенция: на работе делать было нечего, и все свои силы можно было отдавать любви к искусству. Это опять-таки преувеличение, но преувеличение с целью шокировать аудиторию – и я увидел шокированные взгляды.

Мне кажется, что человек всё-таки должен работать на работе, в свободное время по возможности отдыхать, ну а если кино или литература – это его профессия, вот тут изволь работать. Я, как человек, профессионально занимающийся кино, могу смотреть самую нудную, самую страшную, самую запутанную картину, но требовать это от всех зрителей я не могу: у них другие, более важные для них интересы, другие импульсы, в том числе импульсы компенсировать эмоциональный дефицит, отдохнуть, восстановить способность к труду (всё это принципы, на которых основано развлечение). Развлечение – это вещь чрезвычайно серьёзная и в психологическом смысле очень важная, так же как и интеллектуальные практики, которые с этим связаны.

Вопрос. Есть такое направление, как постмодернизм; в литературе, допустим, это соединение элитарной литературы и массовой беллетристики, а если это перенести на кинематограф, хорошо это для кинематографа или плохо?

Разлогов К. Э. Это не хорошо и не плохо, на этом вырос кинематограф вообще: кинематограф был постмодернистским до появления самого постмодернизма. Андрей Сергеевич Кончаловский говорил, что хочет сделать картину – слоёный пирог, разные слои которого рассчитаны на разную аудиторию. Альфред Хичкок, "Головокружение" которого признано лучшим фильмом всех времён и народов, всегда делал картины, которые были детективами, завлекающими самого массового зрителя, и одновременно изощрёнными экзерсисами в области кинопостроения, вызывающими восторг у самых искушённых зрителей.

Не соглашусь с вами в одном: постмодернизм – это не направление, а эпоха, это время после 70-х годов XX века до 20-х годов XXI века, когда необходимость соединять одно и другое стала очень важной.

И ещё одна вещь, которая наверняка вызовет возмущение. На мой взгляд, в течение всего XX века существовала конкуренция между интеллектуальным авангардистским кинематографом, условно говоря, модернизмом и массовой культурой. Постепенно массовая культура перестала быть изгоем, презираемым всеми, она набирала обороты, становилась всё более важной, и наступил момент, когда стало ясно, что массовая культура победила, и в этот момент интеллигенция придумала термин "постмодернизм", чтобы сказать, что нет иерархии, все равны – и мы, и они, – чтобы замаскировать победу массовой культуры и превращение её в элитарное явление, которое завоевало всеобщее поклонение.

Вопрос. Вы говорите вроде бы демократические вещи, что люди устают на работе и им проще посмотреть развлекательный фильм, а другие люди, у которых профессии с этим связаны, смотрят фильмы и задумываются над ними, но, если подумать, это же абсолютно недемократически: получается,

есть слой интеллигенции, которая смотрит фильмы, задумывается над ними, обсуждает их, а есть слой, которому дают развлечения, который не знает определённого, очень важного пласта культуры. Может быть, воспользоваться тезисами, допустим, Вольтера, Дидро, Руссо и, как во многих западных странах, ввести в программу школьного образования, сделать обязательным изучение кинематографии? Мне кажется, это обязательно и очень важно для нашей страны, а вы как к этому относитесь?

Разлогов К. Э. На этот вопрос можно отвечать долго, можно новую лекцию прочесть. У меня не совсем традиционная точка зрения на этот вопрос: грубо говоря, когда кино – явление живой культуры, необходимости преподавать его в школе нет, по мере того, как кино становится мёртвой культурой, его необходимо преподавать в школе. То же самое с литературой: пока чтение живо в повседневной жизни само по себе и книги, о которых говорят в школе, читают реально, никакой необходимости это преподавать нет, а как только это умирает и нужно каким-то образом сохранить это, держать это в музее, преподавать нужно. Когда мне говорят о преподавании новой культуры, новых технологий, я говорю, что скорее дети должны учить бабушек и дедушек обращаться с электронной техникой и играть в видеоигры – вот это подлинное преподавание, связанное с современной культурой.

Вопрос. Как вы охарактеризовали бы отношения постперестроечного российского кинематографа и Запада?

Разлогов К. Э. По-разному. Первоначально была эйфория, связанная с тем, что многие фильмы, положенные на полку в советское время, вышли на экраны: половина из них никуда не годилась, но вторая половина оказалась шедеврами. Была эйфория западной интеллигенции по отношению к тому, что происходило в Советском Союзе: в 1987 году был Московский международный кинофестиваль, и туда съехались чуть ли не все крупные деятели западного искусства и западной культуры. После распада Советского Союза был период охлаждения и известного разочарования: чисто коммерческая, потребительская культура, которая к нам пришла, захватила командные высоты, и это разочаровало представителей западной интеллигенции, которые видели в России в известной мере спасение подлинной культуры. А дальше мы долгое время развивались в противофазе, то есть, скажем, мы отказались от социалистического реализма в кино и в литературе, а в Западной Европе и в Соединённых Штатах Америки в этот момент социалистический реализм победил. Вот на Каннском фестивале я смотрел много картин, которые сделаны в духе социалистического реализма, хотя их так не называют, их называют социальным кино; на последнем фестивале была история охранника в универмаге – ну чистой воды социалистический реализм! Это стало модным – а мы от этого отказались и стали делать авангардистские, постмодернистские картины, которые перестали быть модными на Западе.

Одна из причин, почему у нас не очень получается в фестивальном движении, в том, что мы то обгоняем своё время, то, наоборот, отстаём от него или, например, находимся в противофазе с западной культурой и в синхроне с культурой восточной. На разных уровнях идут разные процессы: есть большой слой отечественной культуры, скажем, московский концептуализм, который в основном выкармливался на Западе и известен был на Западе, а потом вернулся к нам, а были какие-то вещи, которые, наоборот, были известны у нас. Для фестивальной деятельности, которой я занимаюсь, главный прин-

цип – открытие: если ты что-то открываешь, ты делаешь из этого сенсацию, это становится известным. Вот в этом году на Московском кинофестивале у меня впервые в нашей стране будет программа арабского кино – "Арабский Восток". В прошлом году я сделал кувейтскую программу, так меня дирекция фестиваля чуть не убила: "Кому это интересно, кто это будет смотреть, зачем это показывать?!" А через полгода оказалось, что Кувейт чуть ли не центральное явление современной политической жизни.

Так что в нашей деятельности главное – открывать новое, а в массовой культуре главное – хорошо обрабатывать старое.

Вопрос. Как вы относитесь к творчеству итальянского режиссёра Паоло Соррентино и как вы думаете, на какую аудиторию нацелены его фильмы?

Разлогов К. Э. К Паоло Соррентино я отношусь спокойно: он одарённый режиссёр, но в основном вторичный по отношению к режиссёрам, которым он поклоняется, в частности к Феллини. Мне импонирует его трактовка жизни людей старшего поколения, предсмертного периода, ну, может быть, мне это особенно близко и интересно потому, что я уже вошёл в эту фазу жизни... И безусловно, он тонкий стилист.

А рассчитано это в первую очередь на фестивальную аудиторию и на мировое фестивальное движение.

Вопрос. В последнее время всё чаще звучит мнение, что всё искусство, в том числе кинематограф, должно содержать в себе какой-то нравственный посыл, что произведение искусства должно быть чем-то вроде басни, в нём должен быть обучающий элемент. Скажите, пожалуйста, включаются ли такие элементы в произведения кинематографа, которые вначале принадлежали к массовой культуре, а потом постепенно стали переходить в разряд элитарных?

Разлогов К. Э. Конечно, это очень распространённая вещь. Чарли Чаплин был пренебрежительно обозван развлекателем толпы малокультурной, а спустя двадцать – двадцать пять лет всё изменилось. Вообще дистанция двадцать – двадцать пять лет необходима для того, чтобы представители изопрённой интеллигенции оценили явление массовой культуры. В творческих кругах распространено мнение, что вот такое поисковое искусство даёт импульс массовой культуре и через двадцать лет осваивается техническим дизайном, коммерческим искусством. На самом деле обратное тоже правда: крупные явления массовой культуры признаются высоколобой интеллигенцией через двадцать – двадцать пять лет.

На этот счёт есть две теории. Первая заключается в том, что подросток, молодой человек через двадцать пять лет становится главным деятелем в культурной жизни, грубо говоря, становится начальником. Теория поколений базируется на утверждении, что первые двадцать пять лет жизни человек учится, вторые двадцать пять лет он командует жизнью, третьи двадцать пять лет готовится к пенсии (сейчас уже больше, чем двадцать пять лет, потому что люди стали жить значительно дольше). Ну вот, допустим, в молодости ты был поклонником "Битлз", все вокруг презирали, а подростки – некультурные и культурные – поклонялись, через двадцать лет подросток становится советником английской королевы – и английская королева посвящает Битлов в рыцари.

Вторая теория. В среде творческой интеллигенции, в среде профессиональных искусствоведов оценка искусства продолжает существовать в ос-

новном в кантианских традициях, то есть господствует представление, что нужна эстетическая дистанция, искусство не может непосредственно вторгаться в жизнь, оно интересно не непосредственным жизненным содержанием, а некоторым особым эстетическим качеством. В произведениях массовой культуры эстетическая дистанция отсутствует, и, чтобы её компенсировать, нужно, чтобы прошло двадцать лет: временная дистанция будет играть роль эстетической, и высоколобый искусствовед оценит того же Чарли Чаплина, Эльдара Рязанова, ансамбль "Битлз".

Вся история культуры XX–XXI веков построена на этом: не все произведения массовой культуры со временем представляются великим искусством, но и не всё, что объявляет себя великим искусством, остаётся таковым – оно умирает значительно быстрее. Ведь когда-то не было более презренного режиссёра, чем Леонид Иович Гайдай, в эпоху, когда он работал, молодым кинематографистам говорили: "Не дай бог тебе сделать что-нибудь вроде того, что делает Гайдай. Это позор". Прошло время. Гайдай жив по сей день, делаются ремейки его фильмов, а тех, кого тогда почитали великими режиссёрами, уже давно помнят только киноведы.

Вопрос. Я хотела бы задать вопрос, не появились ли, как вам кажется, за последние десять лет в России фильмы, рассчитанные на массовую аудиторию, которые останутся надолго в умах обывателей, такие как, например, советские комедии, но вы частично уже ответили на этот вопрос – возможно, эти фильмы обретут популярность позднее.

Разлогов К. Э. Может быть, да, может быть, нет – мы никогда не можем точно сказать, что произойдёт. Ну вот был презираемый критиками фильм "Москва слезам не верит", но, получив "Оскара", он сразу превратился в явление престижное, хотя я помню, как коллеги говорили, что это позор, что нельзя выдвигать такую картину на соискание премии Американской киноакадемии, как Меньшова не пускали в Голливуд на получение премии, и не потому, что он был невезедой, а потому, что "да он ничего не получит, кто же всерьёз будет к этому относиться"...

Вопрос. Как вы считаете, уместна ли современная адаптация фильмов "А зори здесь тихие", "Кавказская пленница", как вы к этому относитесь и считаете ли вы хорошей идеей снимать старые советские фильмы на новый лад, чтобы, возможно, приобщать к ним молодёжь?

Разлогов К. Э. Ну это общая проблема, в 1979 году для "Вопросов философии" я написал статью "Проблема трансформации повествования". Ведь всё пишется заново, показывается заново, и в кино существуют ремейки. "Тамлет", например, переделка хроники о принце датском. Очень яркий пример – "Фауст" Сокурова. Многих, в первую очередь литературоведов, этот фильм шокировал потому, что это не "Фауст" Гёте, но ведь сценарий Сокурова базировался не на "Фаусте" Гёте, а на легенде о докторе Фаусте. Да, на этой легенде базировался и роман Гёте, но Гёте Сокурова в данном случае не интересовал, фильм Сокурова не имеет отношения к Гёте, он имеет отношение к более древнему источнику.

Что касается ремейков советских фильмов. Да, есть позорные ремейки, на мой взгляд, "Кавказская пленница" – позорный ремейк. Есть ремейки, которые мне не нравятся, но в них есть смысл, например "Ирония судьбы. Продолжение". "Ирония судьбы..." Рязанова – великая картина, она будет жить вечно; "Ирония судьбы..." Бекмамбетова – развенчание идей рязановской

картины, всех надежд, счастливого конца и возвращение обратно на землю: хеппи-энда не будет, никакого счастья не будет, люди не смогут найти друг друга и жизнь пойдёт по-старому. С точки зрения реальности жизни Бекмамбетов прав, с точки зрения реальности искусства я предпочитаю Рязанова.

Вопрос. В Советском Союзе были пионеры, комсомольцы и тоталитаризм. Сейчас мы живём в России, в новой, демократической стране. Недавно лидер нашей страны Владимир Владимирович Путин назвал главной идеей страны патриотизм. Как вы думаете, может ли кинематограф быть средством создания патриотических настроений в молодёжной среде, у подрастающего поколения и, на ваш взгляд, хорошо это или плохо?

Разлогов К. Э. Мой друг Кшиштоф Занусси, польский режиссёр, сказал как-то, что обижаться на массовую культуру всё равно что обижаться на плохую погоду. То, что вы сказали про патриотизм, — это часть жизни, проявление определённых политических и прочих тенденций, и обижаться на это или, наоборот, возвеличивать это не нужно.

Вы сказали, что мы жили при тоталитаризме, — я при тоталитаризме не жил. Общество, в котором я жил в советское время, можно назвать авторитарным; может быть, оно было тоталитарным тогда, когда был Иосиф Виссарионович Сталин, но это время я не застал, а период, который я застал, был точно не тоталитарным. Вы сказали, что вы живёте в демократическом обществе, — я считаю, что время, в котором мы живём, очень похоже на период застоя 1970-х годов и почти полностью его повторяет. Всё это наши мнения, как людей, которые живут в это время и определённым образом к нему относятся.

Что касается патриотизма, кино может быть средством привития ненависти и отвращения к патриотизму, а может служить основой для воспитания патриотических чувств, значительно более долговечных, чем то, что навязано какими-то рекламными или политическими лозунгами. Культура — это очень тонкое, своеобразное и не поддающееся прямым оценкам явление. Нужно разбираться, что в какую эпоху считается патриотизмом, каким образом разные люди, в том числе крупные деятели культуры, это трактуют, какие чувства возникают у нас под воздействием того, что происходит. Случается, конечно, что патриотизмом перекармливают, но вот была Великая Отечественная война — и недавно был трагический конфликт между Арменией и Азербайджаном: в Армении я впервые увидел, как весь зал, которому показывали фильм, в восторге приветствовал собственных военных — представить себе такое в современной России мне очень трудно. Это всё очень тонкие вещи, связанные с тем, какой этап жизни проходит народ, каковы отношения между представителями власти, и как раз люди, которые находятся у власти, должны очень тонко пытаться угадывать, чувствовать, понимать, каков будет реальный результат самых благих намерений, которыми, как известно, вымощена дорога в ад.

Друзья, если у вас больше нет вопросов, хочу поблагодарить вас за то, что нашли время и пришли на эту встречу. Спасибо!

Лекция ректора Литературного института имени А. М. Горького, писателя А. Н. Варламова

24 мая 2016 года



Варламов А. Н. Добрый день! Спасибо всем, кто нашёл время и возможность прийти сюда. Тема моей лекции – "Михаил Булгаков: поединок с судьбой".

Я буду говорить в основном о биографии Булгакова, о его человеческом облике, как мне это видится, ну и о том, как всё это отразилось в его творчестве. Это необъятная тема, и хочется сказать о самом важном, что можно уместить в разумное время, и самое важное из того, что можно сказать о Булгакове, – он уникален, он неповторим; разумеется, любой писатель уникален и неповторим, но фигура Михаила Афанасьевича тут занимает особое место. Своего рода эпитафией к этой лекции, да и ко всей судьбе писателя могли бы стать слова Бориса Пастернака, сравнившего Булгакова

и Вересаева (Вересаев – тоже наш замечательный писатель, тоже врач, как и Булгаков, по образованию; они дружили в 1930-х годах, у них были хорошие творческие отношения, хотя случались и конфликты): "Вересаев – это явление законное, а Булгаков – незаконное". Наверное, в этом есть большая доля истины.

Булгаков родился в 1891 году в Киеве. В русской литературе XX века, да и во всей русской литературе не было другого писателя с такими глубокими церковными корнями: предки Булгакова и по отцовской, и по материнской линии принадлежали к так называемому колокольному дворянству (и тот факт, что именно писатель с таким происхождением написал роман "Мастер и Маргарита", обостряет тему его судьбы, обостряет проблемы его биографии и творческого пути). Отец Булгакова не был священником, он был доцентом, потом профессором Киевской духовной академии. Он умер, когда Булгакову исполнилось шестнадцать лет, и дальше детей воспитывала мать.

Это была хорошая интеллигентная русская семья, воспитывавшая детей на христианских ценностях, но Миша довольно рано от этих ценностей отошёл. Он вообще в этом смысле был писатель Серебряного века, и хотя чисто формально он немножко разминулся с Серебряным веком: границы Серебряного века – это революция, а его творческий путь начался уже после революции, но биографически, со всей своей молодостью, с духовными исканиями, с увлечением Ницше и Дарвином, с отходом от традиционного русского православия, он писатель Серебряного века.

Надо сказать, булгаковские искания объяснялись ещё и взаимоотношениями с матерью. Она была уникальной женщиной: очень справедливой,

властной, твёрдой, очень правильной; Михаил был первенец, старший ребёнок в большой семье – там было семеро детей, – и конфликты с матерью, как мне представляется, во многом предопределили их мировоззренческие расхождения.

В юности он был человек горячий, страстный, переполненный творческой энергией, которой Господь его наделил, и не очень понимающий, как ею распорядиться. После окончания гимназии поступил в Киевский университет на медицинский факультет, будучи студентом, первый раз женился. По окончании университета отправился на фронт, потому что шла Первая мировая война, потом работал земским врачом. Всё, что описано в "Записках юного врача" – есть у него такой замечательный цикл рассказов, – относится как раз к тому периоду его жизни.

Тогда произошло, пожалуй, одно из ключевых событий его биографии: он начал принимать морфий. Это случилось практически так же, как в "Отцах и детях" Тургенева: Базаров, сделав операцию ребёнку, вовремя не принял противоядия и поэтому умер, – Булгаков тоже сделал операцию ребёнку, принял противоядие вовремя, но оно вызвало сильнейшую аллергию, и, чтобы эту аллергию заглушить, он стал принимать наркотик. Он принимал морфий целый год – это катастрофически много, это влечёт за собой необратимые последствия, распад личности, и вот тут, конечно, сказался невероятно сильный характер Булгакова: он совладал с этой напастью. Но что было, то было, и этот факт многое предопределил в психическом складе его личности. Я обсуждал этот вопрос с врачами, когда писал биографию Булгакова, ведь говорят, что бывших наркоманов не бывает: даже если человек прекратил принимать наркотик, психика его уже надломлена, в значительной степени искажена, и с Булгаковым это, безусловно, произошло. К этому нельзя сводить его личность и всё его творчество, но то, что в его произведениях отражается такой вот фантастический блеск, то, что наркотическая тема так или иначе проявляется в его произведениях, будь то "Белая гвардия", "Театральный роман", "Мастер и Маргарита", – это связано с его биографией.

Другое дело, что в отличие от художников Серебряного века, которые баловались наркотиками скорее из эстетических побуждений и в каком-то смысле даже поэтизировали это ужасное явление, Булгаков как раз понимал все чудовищные последствия. Именно поэтому я не боюсь об этом рассказывать в молодёжной среде и рекомендую прочитать произведения Булгакова на эту тему: помимо упомянутых романов это прежде всего рассказ "Морфий" – один из самых ярких, на мой взгляд, человеческих документов, повествующий о том, что происходит с человеком, который встаёт на этот путь. Рассказ стоит прочесть, потому что это доказательство от противного, так показывается, как это опасно: врач думает, что он контролирует наркотик и ничего страшного, а на самом деле наркотик начинает контролировать человека, врача, и это приводит к разрушению личности. С Булгаковым этого, к счастью, не произошло – и благодаря его невероятной силе воли, и благодаря тому, что, я уверен, родовой ангел, родовое древо, русское священническое древо отстояло своего блудного сына; думаю, что поддержка свыше, мистическая поддержка в судьбе Булгакова была.

Этот наркотический сюжет в жизни Булгакова развивался в 1916–1917 годах – и здесь тоже можно увидеть определённую параллель между биографией человека и судьбой страны: то, что происходило с Россией

в предреволюционные и революционные годы, тоже было своего рода наркотическим опьянением, и в этом смысле можно рассматривать биографию Булгакова как отражение биографии большой страны, он проходил через те же искушения и соблазны и тоже должен был от этого излечиваться и возвращаться на путь истинный.

В 1917 году он вернулся в Киев – родной город, который он безумно любил, город русской культуры, что для него было абсолютно однозначно, город, где прошло его счастливое детство, где у него было множество друзей, с которыми он был связан самыми тесными узами родства, близости, братства, сестринства (всё это будет отражено в романе "Белая гвардия" и в пьесе "Дни Турбиных"). В том числе благодаря возвращению в Киев, благодаря совершенно другой атмосфере он сумел освободиться от наркотической зависимости: в Смоленской губернии, под Вязьмой, где он работал врачом, он был одинок, ему было трудно психологически, он был незащищен, а когда он оказался в родном доме, среди любящих близких, воля к жизни у него окрепла, усилилась, и это помогло ему выкарабкаться, спастись.

Он продолжил работать врачом, но сердце его уже давно было отдано театру. Вообще по изначальному таланту, по вкусам, по детским впечатлениям Булгаков был театральный человек: он был воспитан на театральной культуре Киева – это была богатая культура, и оперная, и драматическая, – он ходил в театры и мечтал быть человеком театра. Вспомним "Театральный роман", невероятную влюблённость Максудова в театр – конечно, Булгаков много личного вложил в это, и своё очарование театром тоже. Но в 1917–1919 годах ему было ещё далеко до театра и литературы, потому что жизнь была суровой: Киев того времени трясло, лихорадило, он переходил из рук в руки, там постоянно менялась власть, витал призрак смуты, туда бежали русские эмигранты от большевистского режима, одновременно была оккупационная германская власть, по окраинам на всей Украине возникали националистические движения – Петлюра и прочие, – страшный геополитический котёл, и Булгаков жил в этой атмосфере, крайне для себя неудобной.

Вообще революционное время дало миру, и прежде всего России, величайших поэтов, писателей, драматургов, которые воспевали революцию, были влюблены в революцию, которым революция нравилась своими идеями, стихиями, метаниями, – это и Блок, и Андрей Белый, и Сергей Есенин, даже Николай Клюев приветствовал революцию, самый гениальный русский писатель XX века Андрей Платонов в молодости тоже был абсолютно революционным поэтом, прозаиком, публицистом, – но к Булгакову всё это не имеет отношения. Во-первых, он был уже не юн: ему в 1917 году исполнилось двадцать шесть лет, а во-вторых, он по своему складу, по своему воспитанию не любил революций и потрясений, он был человек порядка, человек структуры. Конечно, в его творчестве всё это боролось с хаосом, но в жизни он не любил хаоса, он не был авантюристом по натуре: вот Эренбург, например, был авантюристом, и он прекрасно это время описывает, а Булгаков чувствовал хрупкость вечных человеческих ценностей в эпоху революционных испытаний, он чувствовал, что нападкам, разрушению подвергаются дом, семья, человеческие чувства – братство, любовь, честь, совесть.

Собственно, об этом противостоянии вечного и временного, как мне представляется, он и написал первый роман, который он сначала прожил в Киеве: всё, что легло в основу романа "Белая гвардия", действительно сюжет

из его собственной жизни. И вот эта история, когда горстка друзей вливается в добровольческий дивизион, призванный защитить, спасти Киев (в романе он не называется Киевом, но всем понятно, что это Киев) от банд петлюровцев (а петлюровцы – я не хочу политизировать наш разговор о Булгакове и проводить параллели с современностью, но это так – это были жесточайшие, кровавые украинские националисты, которые хотели утопить в крови всё, что можно было в крови утопить, и по классовому, и по национальному, и по какому-то другому признаку), – это история и о том, как Булгаков вместе с друзьями защищал свой дом, своё достоинство.

Тем не менее Киев был разграблен петлюровцами, потом пришли красные, которые петлюровцев выкинули (надо сказать, что к красным Булгаков никакой симпатии не испытывал), потом пришли белые – и эта смена политических режимов для Булгакова была крайне тяжела, потому что это подвергало сомнениям ценности, которые для него были абсолютно незыблемыми, важными и вечными.

Дальше он вступил в белую армию и некоторое время работал врачом. Биографы спорят, добровольное это было вступление или нет, потому что точных документов на сей счёт нет, есть версия, что сначала он служил в Красной Армии, но в любом случае это не было идеалистическим порывом: он никогда не был настолько политизированным или заикленным на какой-то общественной идее, чтобы защищать что-то глобальное, скорее он был готов защищать себя, свою индивидуальность, свой дом, свою семью, и вряд ли его интересы были шире; как мне представляется, белых он выбрал скорее по принципу наименьшего из двух зол. Когда он попал в белую армию (это был 1919 год), для белого движения начались тяжёлые времена, его уже теснили, и Булгаков из Киева переместился на юг, оказался во Владикавказе и твёрдо решил, что больше не будет врачом, потому что увидел, что врач во времена гражданской войны крайне опасная профессия: врача все хотят привлечь на свою сторону, использовать, чтобы он лечил раненых бойцов. Булгаков отверг этот путь и сделал важный жизненный выбор: в 1920 году он понял, что хочет работать со словом, быть литератором, писателем, журналистом, драматургом – пока было не очень понятно кем.

Первые тексты Булгакова были напечатаны в белогвардейских газетах – этот факт долгое время скрывался или просто не был известен, всё это открылось сравнительно недавно, теперь мы об этом знаем, и это важно. Когда я предложил назвать свою лекцию "Михаил Булгаков: поединок с судьбой", я среди прочего имел в виду, что Булгаков прожил свою жизнь абсолютно не так, как хотел её прожить, а ведь не о каждом человеке и даже не о каждом писателе можно сказать, что он конфликтовал с судьбой: многие, наверное, были своей судьбе благодарны. У Тютчева есть строки: "Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые" – я думаю, Булгаков никогда не подписался бы под этими строками, ему больше понравилась бы китайская поговорка про несчастье жить в эпоху перемен. Булгаков не хотел оставаться под властью красных, он не хотел оставаться в Советской России: если бы у него спросили, чего он хочет, если бы он принимал решение и устраивал свою судьбу по собственному разумению, то, когда белые начали терпеть уже самые сокрушительные поражения на всех фронтах, он, конечно, ушёл бы в эмиграцию, примкнул бы к великолепной, блистательной плеяде писателей русского зарубежья – это Куприн, Бунин, Мережковский, Гиппиус, Алданов,

Тэффи, Набоков и прочие, — он оказался бы с ними. (Другой вопрос, состоялся бы он там или нет, что он там написал бы, как там складывались бы его отношения с коллегами-писателями, — вопрос далеко не праздный, он волновал Булгакова, который всю жизнь рассматривал свою судьбу как некую альтернативу).

Однако на Кавказе, когда была эвакуация белой армии, Булгаков заболел тифом — и вот эта тифозная вошь развернула все его жизненные устремления: он заболел тифом под белой властью, а очнулся под красной. (Впоследствии Булгаков не мог простить первой жене — которой надо памятник поставить, потому что эта женщина прожила с ним самые драматические минуты его жизни: именно она бегала за морфием, когда ему был нужен морфий, она готовила ему еду, когда они голодали, она его обслуживала, обстирывала, вообще много чего с ним пережила, — что она не увезла его вместе с отступающей белой армией. Она прожила очень долгую жизнь и потом рассказывала тем, кто спрашивал её о Булгакове, что не могла его никуда увезти: у него была температура сорок, он был при смерти.) И вот очнулся он — а на дворе советская власть и, хочешь не хочешь, с этой властью надо жить и договариваться. И с этого момента, с февраля 1920 года, — это примерно середина жизни Булгакова, даже больше: ему было уже под тридцать, а умер он в сорок девять лет, ему оставалось двадцать лет — самые важные двадцать творческих лет Булгаков будет жить под властью красных, под советской властью, и вся его история — это история диалога Булгакова и большевиков. О том, как складывался этот диалог, я попытаюсь вам рассказать.

О профессии врача Булгаков забыл и никогда к ней не возвращался. Он пошёл работать в театр — в советский, пролетарский. Вот в этот радикальный, ещё немножко смешной, неустоявшийся театр пришёл человек с абсолютно противоположными вкусами, убеждениями, идеями, мотивами, но очень талантливый — и его приняли. Какие-то его пьесы шли, какие-то — нет, где-то его ругали, где-то — нет, но это был Владикавказ, провинциальный театр, а у него были большие амбиции. (Всё это потом отразится в "Записках на манжетах" — если не читали, советую прийти домой и сразу прочитать, это одна из гениальнейших ранних вещей Булгакова, в которой он описывает свои молодые искания.) Он понял, что ему с этим театром не по пути, с большевиками не по пути, что надо уезжать, надо бежать, он хотел за границу: из Владикавказа переехал в Тифлис, из Тифлиса в Батум — в ближайшую точку, откуда можно было выбраться в Турцию, а через Турцию, через Константинополь, лежал дальнейший путь русских эмигрантов в Европу. И вот тут тоже была важнейшая развилка на его жизненном пути, и это некоторая загадка его биографии: всё лето 1921 года он провёл на берегу Чёрного моря. Он стоял на перепутье, как тот самый русский былинный герой: налево пойдёшь — в Турцию попадёшь, направо пойдёшь — в Россию к большевикам попадёшь. И вот пытался он уйти в Турцию или не пытался, испугался он или что-то не сложилось, мы до конца не знаем, но факт тот, что в конце лета 1921 года Булгаков вернулся в Россию. Сначала он приехал в Киев, в родной дом, но почувствовал, что для реализации амбиций, устремлений, для будущей карьеры нужен столичный город, и поехал в Москву. В 1921 году в Москве уже был НЭП, стали появляться независимые издательства, какие-то газеты, то есть появилась возможность работать, которой до этого в Советской России практически не было, потому что толком не было печати, не было ничего,

шла Гражданская война, был военный коммунизм. А тут всё стало немножко оживать, в том числе культурная жизнь.

Однако Булгакову было очень трудно: у него не было работы, не было жилья, он не привык к северному климату, ему было холодно. Помните повесть "Собачье сердце"? Она начинается с внутреннего монолога бездомного Шарика, которому холодно, голодно, который страдает, – я думаю, в эти слова Булгаков вложил много личного, свои ощущения в первую голодную, чудовищную московскую зиму. Тем не менее он полон сил, он полон воли, решимости, он вгрызается в московскую жизнь, и его родовое древо как будто шумит листьями и всей своей силой опять помогает ему – помогает вгрызаться в жизнь и делать свою работу. И вот он устроился сначала в редакцию, потом в какую-то другую организацию, потом ещё куда-то – и мало-помалу начал подниматься. Потом он попал в газету "Гудок", которая тогда представляла собой блистательное содружество молодых советских писателей: Катаев, Олеша, Багрицкий. Булгаков среди них был абсолютно чужим: он не был ни молодым, ни советским писателем, он был чужероден, он был индивидуалистичен, и он писал в это время роман "Белая гвардия". Вспомним ещё раз "Театральный роман" ("Записки покойника"), начало: Максудов служит в газете "Вестник пароходства" (или как там она называется) и пишет роман – всё это тоже автобиографично. Единственное – Максудов одинок, а у Булгакова была жена, всё та же первая жена, которая по-прежнему несла свой крест и помогала ему в его работе.

Он писал роман, параллельно писал что-то из ранней прозы, писал повесть "Роковые яйца", потом – "Собачье сердце" и начал печататься уже не только как журналист, но и как писатель. Как писатель он состоялся во многом благодаря газете "Накануне", которая в это время выходила в Берлине, – это была просоветская русскоязычная газета. Главным редактором был писатель Алексей Николаевич Толстой: он проделал путь, о котором думал, но не смог проделать Булгаков, то есть путь русского эмигранта, но, разочаровавшись в русской эмиграции, сильно тоскуя по России, решил вернуться в Советский Союз, а пока застрял в Берлине и издавал там газету. И Толстой, как человек невероятного литературного вкуса, сразу увидел талант восходящей литературной звезды и стал печатать Булгакова. Потом вышел первый роман Булгакова "Белая гвардия", и можно было предположить, что начинает складываться какая-то писательская карьера, – но не складывалась: всё-таки то, что печатал Булгаков, не было таким уж сногшибательно заметным на фоне всех экспериментов, поисков, которыми была пропитана молодая советская литература, на фоне того кипения, которым она жила. Как прозаик он был, повторяю, не настолько заметен, а вот что касается драматургии, здесь случилось величайшее чудо.

Булгаков считал себя человеком невезучим, несчастливым, говорил, что ему в жизни больше не везло, чем везло, и с этим, наверное, можно согласиться, но всё-таки были моменты, когда его личная звёздочка переставала хмуриться, начинала ему улыбаться – и в жизни его происходили чудеса. Вот иногда ставят знак равенства между Булгаковым и Мастером из романа "Мастер и Маргарита" – это, как мне представляется, абсолютно не так: Мастер скорее противоположность своему создателю. Булгаков не был подпольным художником, который готов был писать в стол, для которого творчество было высшей наградой, который не искал славы, – это не про него, он был честолюбив, он был сла-

волюбив, он относился к литературе как к профессии, как к карьере. Счастье улыбнулось ему в 1925 году (в "Театральном романе" всё это точно описано, рекомендую обязательно прочитать), когда Московский художественный театр предложил ему сделать пьесу из романа "Белая гвардия". Роман этот в Советском Союзе был как бы полунапечатан: две трети было напечатано в литературном журнале "Россия", третья часть не вышла, потому что журнал "Россия" прекратил своё существование, и вот роман как бы был – и его как бы не было, а Булгаков всю душу вложил в этот роман, и, конечно, эта история его тяготила. Но "Театральный роман" прочитали во МХАТе, а МХАТ – театр, основанный Станиславским и Немировичем-Данченко, театр, который впервые поставил чеховские пьесы, потом ставил Горького, один из самых известных дореволюционных театров, который в основном не эмигрировал и продолжал своё существование в Советском Союзе, – испытывал в то время жёсткий прессинг радикальных революционных театров, которые обвиняли его в консерватизме, в обветшалости, в классицизме, поэтому театру нужен был современный писатель с современной пьесой. Именно это они увидели в "Белой гвардии", предложили Булгакову эту пьесу написать, он написал, и пьеса понравилась.

Эта пьеса, которая сейчас идёт под авторским названием "Белая гвардия", а тогда шла под названием "Дни Турбиных", посвящена событиям, связанным с осадой Киева петлюровскими бандами и защитой Киева от петлюровцев, главные герои пьесы – белогвардейцы (строго говоря, они не белогвардейцы, белое движение зародилось позже, чем Петлюра напал на Киев, но, поскольку название пьесы – "Белая гвардия", все воспринимали этих обаятельных, симпатичных героев именно как белогвардейцев). В 1926 году, когда была поставлена пьеса, белогвардейцы были врагами, если их и можно было изображать в молодой советской литературе, то только как извергов, как невероятно жестоких, аморальных, безнравственных, беспринципных людей – и никак иначе, а на сцене вдруг появились обаятельные люди, благородные, человеческие, в компании которых любому из нас хотелось бы оказаться, которые как раз хранят те самые вечные ценности. Объективно они проиграли, но субъективно-то были весьма симпатичны, и люди шли в театр и хлопали этим героям.

Советская критика не могла это понять, это действительно было чудо: как в красной, советской Москве могла идти пьеса такого содержания? Булгаков позднее подсчитал, что на эту пьесу была написана 301 рецензия, из них 298 резко отрицательных и только 3 нейтральные. В этом тоже сказалась особенность его натуры: он с какой-то мнительностью, с угнетающей обидчивостью копил всё, что было направлено против него, даже завёл альбом, в который вклеивал все отрицательные отзывы, и они ранили его душу, у него не было такого наплевательского отношения: "А мне не важно, что про меня пишут, главное, что пьеса идёт", хотя на самом деле главное было именно это – собака лает, а караван идёт.

Булгакову выпало три года невероятного успеха. Мы привыкли воспринимать Булгакова как гонимого, затравленного писателя, но это справедливо только отчасти, на самом деле в его жизни был успех, и успех невероятный: "Дни Турбиных" шли с аншлагом через день. Сначала пьесу разрешили только на год, потом продлили ещё на один год, и продлеvalo Политбюро, не больше и не меньше, решения принимались на этом уровне. Всем известно, что эту пьесу очень полюбил Сталин, как можно предположить, полюбил

потому, что ему нравились её герои: они были враги, но это были не те люди, которые всадят тебе нож в спину, это были честные враги, искренние враги – таких людей, можно предположить, Сталин на свой манер уважал. К Булгакову пришла слава, пришли деньги, что немаловажно, он снял хорошую квартиру на Большой Пироговке (недавно там открылся филиал музея-квартиры Булгакова), собрал хорошую библиотеку, о которой мечтал, то есть он выполнил задачу всей жизни – вернул себе дом, разорённый, уничтоженный в революцию. Булгаков продолжал писать пьесы – он был больше драматург, чем прозаик, прозу в этот момент он даже отодвинул в сторону – одну за другой, вслед за "Днями Турбиных" во МХАТе поставили "Зойкину квартиру" в Театре Вахтангова, потом в Камерном театре – "Багровый остров".

В 1928 году леворадикальные революционные критики и писатели, которых невероятно возмущал успех Булгакова, обратились к Сталину с письмом, смысл письма заключался в следующем: есть молодая революционная драматургия, но обветшалый МХАТ не хочет её ставить, консервативный МХАТ ставит белогвардейца Булгакова, который воспекает всяких дореволюционных героев, помогите, пожалуйста, Иосиф Виссарионович, вмешайтесь! Главным автором письма был революционный драматург Билль-Белоцерковский, ещё несколько драматургов его подписали. Сталин получил письмо в декабре 1928 года, и суть его ответа такова: вы сначала научитесь писать, как Булгаков, а потом мы вас будем ставить. Сталин вообще говорил, что не может "требовать от писателя, чтобы он обязательно был коммунистом и обязательно проводил партийную точку зрения", – такое либеральное отношение кажется немножко странным, но что было, то было.

Да ведь и пьеса Булгакова объективно доказывает торжество советского строя: все эти симпатичные герои проиграли, ушли с исторической сцены, если помните пьесу, в финале звучит Интернационал и приходят красные. Другое дело, что для Булгакова главная идея не в этом, а, как мне представляется, в том, что там звёзды загораются, он смотрит на всю эту ситуацию с высоты звёзд. Но эту пьесу можно было прочесть и так, как прочёл её Сталин: белые проиграли не потому, что были моральными выродками, а потому, что красные были объективно сильнее, и Сталина такая пьеса вполне устроила, и у Булгакова появился защитник, да ещё какой защитник – Иосиф Сталин!

А дальше произошло ещё одно чудо, но уже со знаком минус: в феврале 1929 года МХАТ снял пьесу "Дни Турбиных", вслед за этим Театр Вахтангова снял "Зойкину квартиру", затем Камерный театр снял "Багровый остров", и вчерашний счастливчик, вполне обеспеченный писатель (Булгаков на этих пьесах зарабатывал хорошие деньги) стал нищим. Долгое время было непонятно, что произошло, почему Сталин в декабре Булгакова поддерживал, а в феврале сдал, и только недавно стало известно, что тогда случилось. В феврале 1929 года в Москве состоялась Неделя украинской литературы, приехали ведущие украинские советские писатели, Сталин устроил для них встречу. Не так давно была опубликована стенограмма встречи: украинские писатели потребовали от Сталина примерно того же, чего требовали писатели русско-советские, – запретить Булгакова, только Билль-Белоцерковский и компания требовали, чтобы Булгакова запретили, потому что он белогвардейский и антисоветский, а украинские писатели – потому, что он антиукраинский. Если вспомнить пьесу "Дни Турбиных" и роман "Белая гвардия", то надо признать, что у украинских писателей были резоны так говорить:

в пьесе есть и насмешки над украинским языком, и над отдельными словами и выражениями, в пьесе и в романе есть очень резкие оценки Петлюры и вообще всего этого движения. Украинским писателям всё это крайне не понравилось, они сказали, что надо запретить, – и Сталин запретил, Сталин уступил, Сталин сдал Булгакова. Любопытно, что именно в это время Булгаков начал писать роман "Мастер и Маргарита". Иногда спрашивают: а где в "Мастере и Маргарите" Сталин, можно ли считать, что Воланд – это Сталин, потому что Воланд – это абсолютная власть и Сталин тоже абсолютная власть? Так вот я думаю, что всё-таки скорее психологически Сталин – это Пилат, и вот его мотив: сильный человек, властитель отрекается от того, кто ему симпатичен, в угоду некоему синедриону, коллективной силе, в угоду стае, которая жаждет крови одиночки. И я думаю, Булгаков, тогда психологически пережив этот крах, впоследствии вернулся к этому сюжету в романе "Мастер и Маргарита".

Для Булгакова это действительно был крах всей его жизни. Он был уверен, что самое страшное – Вязьма, Гражданская война, Киев, первые московские голодные годы – позади, что всё прошло, забыто, как страшный сон, он стал благополучным, обустроенным человеком, которому дана некая степень независимости, ну как профессор Преображенский в "Собачем сердце": нашёл себе какое-то занятие, занял какую-то нишу и живёт так, как хочет (как мне представляется, для Булгакова это был отчасти предмет зависти, когда он писал "Собачье сердце"). И вот всё рухнуло, пришли и разгромили, и что делать дальше, непонятно. Что делать человеку, который не умел писать так, как пишут советские литераторы? Писать революционные пьесы он не умел, стать советским писателем он тоже не мог: он не умел, у него другая природа таланта. Есть люди, которые умеют мимикрировать, приспосабливаться, прогибаться, идти на компромиссы, а есть люди, которые не умеют физически, природа у них такая, и Булгаков был явно из числа вторых.

Он написал письмо Сталину и другим членам Политбюро, рассказал о своём бедственном положении, о травле, которой его подвергли, и попросил, чтобы ему дали возможность жить и работать в Советском Союзе или позволили уехать за границу. Это письмо он отправил в конце марта 1930 года. Сталин получал много писем, но тут он позвонил – и это тоже один из самых интересных и самых важных, ключевых моментов в биографии Булгакова. Звонок этот произошёл 18 апреля 1930 года – эта дата очень важна. Многие историки литературы справедливо указывают, что этот звонок произошёл ровно через четыре дня после самоубийства Маяковского 14 апреля 1930 года, и есть версия, что Сталин просто испугался второго самоубийства. Не знаю, справедлива эта версия или нет, но знаю другое: 18 апреля была пятница Страстной недели. Булгаков был воспитан в церковной традиции, и, хотя он ещё до революции отошёл от церкви, я думаю, церковный календарь не забыл. Сталин, как мы знаем, какое-то время учился в духовной семинарии, то есть для него пятница Страстной недели тоже вряд ли была ничего не значащим, пустым днём. Дело, конечно, не в том, что он специально ждал Страстной пятницы, чтобы позвонить, тут скорее опять некоторая мистика присутствует, недаром Булгаков говорил, что он мистический писатель, и в письме Сталину об этом написал: "Я – мистический писатель".

Дело в том, что именно в Страстную пятницу происходили события, описанные в исторической части романа "Мастер и Маргарита", и такое сопряже-

ние биографии Булгакова и его романа мне представляется глубоко не случайным, так же как в случае с "Белой гвардией". Но с "Белой гвардией" связь очевидна: сначала прожил, потом написал, а вот про "Мастера и Маргариту" сказать, что вот он прожил, а потом написал, было бы странно: как эту историю можно прожить лично? Однако если вдуматься, то мы поймём, что и с "Мастером и Маргаритой" сюжет повторяется: Булгаков тоже сначала что-то прожил, пусть не так буквально, не так очевидно, скорее опосредованно, но всё-таки прожил, а потом пережитое легло в основу романа.

Но вернёмся к телефонному звонку. У Сталина с Булгаковым состоялся разговор, точное содержание которого, конечно, неизвестно, потому что никто его не записывал, а если и записывал, запись пока не расшифрована и нам не предъявлена. Мы о содержании разговора знаем из воспоминаний второй и третьей жён Булгакова: он рассказывал им об этом разговоре, и они отразили всё в своих мемуарах. Судя по всему, разговор был такой. Сталин спросил: "Что, мы вам очень надоели?" За достоверность этой фразы ручаться трудно, но мне она очень нравится, и вот почему. Письмо Булгакова Сталину и компании было обвинительным, смысл его был таков: "Советская критика меня травит, я нормальный, честный русский писатель, который хочет писать так, как пишет, хочет петь своим голосом, а меня за это травят", Булгаков даже назвал людей, которые его травили. И когда Сталин спросил: "Что, мы вам очень надоели?" — он взял на себя ответственность за всю эту критическую свору, не отстранился от них, сказав, что, мол, это какие-то радикалы вас критикуют, Михаил Афанасьевич, а я ваш верный зритель и читатель, я вас люблю, нет, он действует как государственный муж: "Мы вам очень надоели? Ну что, очень хочется за границу?" И вот тут, похоже, Сталин, как сильный, очень харизматичный человек, надавил на Булгакова, и Булгаков произнёс слова "русский писатель должен жить в России". Достоверно неизвестно, сказал ли это Булгаков, но факт тот, что Сталин склонил его к тому, чтобы он не уезжал за границу, остался в стране. "Но у меня нет работы", — сказал Булгаков. — "А где вы хотели бы работать?" — "В Художественном театре, но меня туда не берут". — "А вы позвоните туда, позвоните, может быть, вас возьмут". Он позвонил, и действительно: "Михаил Афанасьевич, где вы были? Мы вас ждём, приходите скорее!" Хотя до этого он много раз просился туда на работу, но безрезультатно. Его взяли на работу, чёрная полоса в его жизни закончилась, потому что МХАТ — это хорошие деньги, это статус, это любимейшая работа.

Вроде бы всё страшное позади, но не тут-то было: похоже, разговор со Сталиным надломил Булгакова. До этого разговора он был сильным, ни от кого и ни от чего не зависевшим человеком, а после разговора стал психологически зависеть от Сталина, тот как будто поймал его на крючок. Идеологически-то Булгаков абсолютно не менялся: он никогда не верил ни в советскую власть, ни в революцию, ни в коммунизм, ни в социализм — всё это для него было полной химерой, — а вот личность Сталина его увлекла, и он хотел продолжить с ним разговор. Его заинтересовал этот человек, он потом писал Вересаеву, рассказывал, что ему позвонил генеральный секретарь: "Он говорил со мной очень элегантно". Думаю, Булгаков словом "элегантно" дал очень высокую оценку собеседнику. Сталин произвёл на него впечатление как умный, элегантный собеседник, и ему хотелось продолжить разговор, потому что в окружении Булгакова, человека очень незаурядного и яркого, мало было тех, с кем он мог бы общаться на равных, а Сталин в его глазах был таким.

Стратегия поведения Булгакова сильно изменилась. Он стал искать возможности встретиться со Сталиным, написал ему много писем, мечтал с ним встретиться, но не получилось. Кроме того, пережив в 1926–1927 годах театральный успех, Булгаков, конечно, мечтал этот успех вернуть – это тоже такой наркотический элемент, я думаю, театральная слава оглушает даже больше, чем слава литературная. То есть, можно считать, всё, что Булгаков пытался делать в 1930-х годах, было попыткой вернуть потерянное. Работа во МХАТе стала для него чем-то вроде золотой клетки: он воспринимал это как клетку, потому что его не выпускали за границу. У него было всё, что было у тех, кто работал во МХАТе, кроме одного: "мхатчиков" довольно легко отправляли за границу, а его так и не отправили, хотя он мечтал туда поехать. Ну вот, казалось бы, живи в этой клетке, пиши, твори, никто тебе не мешает, никто никогда не арестовывал, нет материальных проблем, никто больше не критикует, никаких отрицательных рецензий нет, сиди и пиши что хочешь: хочешь писать "Мастера и Маргариту" – пожалуйста, пиши "Мастера и Маргариту", но он не этого хотел.

Почему я говорю, что жизнь Булгакова была неким боданием, поединком с собственной судьбой? Вообще, когда пишешь книгу, ищешь документальные источники, им всегда трудно доверять: кто знает, правду люди пишут в этих письмах, воспоминаниях, дневниках или врут, но в некоторые вещи веришь безоговорочно. Вот, например, в дневниках Фаины Раневской есть запись о разговоре уже после смерти Булгакова с Еленой Сергеевной Булгаковой, с его третьей женой. Елена Сергеевна ей рассказывала, что уже в 1930-х годах Миша иногда просыпался ночами, плакал и спрашивал: "Леночка, а почему меня не печатают? Ведь я такой талантливый..." Это свидетельство может показаться не очень достоверным: Раневская записала у себя в дневнике то, что ей рассказала Елена Сергеевна, с которой якобы говорил Михаил Афанасьевич, – долгая и ненадёжная цепочка, – но интуитивно я верю, что так оно и было. 1930-е годы для Булгакова вообще стали временем мёртвой зыби, полного штиля: у тебя всё есть, но тебя самого как будто нет, твои пьесы не ставят, твои книги не печатают, ты как будто умер. В дневнике Елены Сергеевны Булгаковой пересказан его сон: как будто он утонул, лежит мёртвый на берегу, а через него волны перекатываются – вот так он себя чувствовал и психологически не мог это пережить, он считал себя самым гонимым, самым затравленным писателем Советского Союза.

По поводу фразы "Почему меня не печатают?". Есть такое предание: в тех же 1930-х годах к Осипу Мандельштаму пришёл молодой поэт и спросил: "Осип Эмилевич, а почему меня не печатают?" Мандельштам его выгнал вон с криком: "А Гомера печатали? А Иисуса Христа печатали?" Есть люди, для которых то, что их не печатают, нормально. Я думаю, Ахматова понимала, почему её не печатают, и знала, что придёт время – и её напечатают, она знала, что она Ахматова, что она гений, что рано или поздно справедливость восторжествует, и была готова терпеть скудость, узость, постность своей жизни в советский период, свою тяжёлую долю. Булгаков тоже знал, что рано или поздно справедливость восторжествует, он понимал, что он гениальный писатель, что потомки будут праздновать его юбилеи, что будут фильмы, спектакли, конференции, издания, переводы – всё будет, но он не хотел принимать такую судьбу, он хотел бы обменять этот континент посмертной славы

на какие-то кусочки прижизненного признания, а этого не было, этого судьба ему не давала. Она была как будто мудрее, чем он.

В его жизни был небольшой проблеск: в 1936 году в МХАТе поставили пьесу о Мольере "Кабала святош". Было семь спектаклей, потом в газете "Правда" вышла статья "Внешний блеск и фальшивое содержание" – пьесу сняли, больше не ставили. Параллельно, в это же время, готовили спектакль по пьесе "Александр Пушкин" в Театре Вахтангова, "Ивана Васильевича" в Театре сатиры (именно по этой пьесе Гайдай снял фильм "Иван Васильевич меняет профессию"), но после того, как сняли Мольера, сняли и "Пушкина", и "Ивана Васильевича". Булгаков ужасно переживал: ему казалось, что вот сейчас слава вернётся, но никакой славы не получилось, и вот тут, как я это определяю, чувствуется высший замысел садовника. Можно предположить, что каждый писатель – это дерево и у этого дерева есть садовник. Садовнику нужны яблоки, но, чтобы были яблоки, дерево нужно прививать, обкармливать, обрезать. Дереву совершенно не хочется, чтобы его обрезали, дереву хочется расти вольготно и привольно, но садовник его режет – для яблок. Мне кажется, Булгаков был очень похож на такое дерево, а судьба была похожа на этого садовника: она отсекала лишние побеги. За границу? За границу не надо. Прижизненный успех? Не надо. Театральный успех? Не надо. Всё это отвлекало бы его от главного дела, которое он должен был сделать, – от романа "Мастер и Маргарита". Романа, который, если задуматься, вообще непонятно, зачем он писал, ведь он не был подпольным писателем, он был писателем конъюнктурным в хорошем смысле этого слова: он хотел работать для современников. А роман "Мастер и Маргарита" к современникам никакого отношения не имел, это очень хорошо видно в разговоре Воланда с Мастером: "О чём роман?" – "Роман о Понтии Пилате". – "О чём о чём? О ком?" Так вот и здесь: "Вы о ком написали роман?" – "О Воланде". – "О ком о ком?" Какой Воланд в 1930-х годах? Но он писал этот роман.

Вот, например, Алексей Толстой, литературный опекун Булгакова, открывший его как восходящую литературную звезду, сам управлял своей судьбой – что хотел, то и делал: когда надо было писать современные вещи, писал современные, надо было написать исторический роман – написал исторический роман, надо было написать про Гражданскую войну – написал про Гражданскую войну, то есть человек управлял своим талантом, талант был у человека на посылах. А Булгаков – это писатель другой породы и другой природы, это человек, который сам у своего таланта, у своего дара был на посылах. Бродский говорил, что поэт – это инструмент языка, так вот Булгаков – это инструмент своего литературного дара, и он это понимал, и он это не принимал, он протестовал, он не хотел этого. Михаил Афанасьевич был очень неподатливый, упрямый, очень сильный, очень жёсткий человек, но садовник был ещё упрямее, ещё неподатливее, ещё жёстче и просто загонял в эти рамки: тебя никто не тронет, ты не будешь голодать, но никакой славы при жизни у тебя не будет, твоё дело – сидеть и писать, и не пьесы писать, а прозу, потому что проза важнее, и ты войдёшь в историю литературы именно как прозаик. Садовник готовил его для будущего, для нас с вами, для всего мира. Вот что, на мой взгляд, самое парадоксальное, самое важное и самое интересное в судьбе нашего героя – конфликт со своим предназначением, конфликт со своей эпохой. Именно в этом невероятном конфликте с эпохой, с судьбой, с окружением закалялась его личная сталь, вот так она закалялась,

именно так появились произведения Булгакова, которые мы с вами читаем до сих пор.

Справедливости ради надо сказать, что ведь не "Мастер и Маргарита" последнее его произведение, последним произведением была пьеса, и к вечности эта пьеса имела отношение весьма опосредованное, а вот к современности – самое что ни на есть прямое. Последнее произведение Булгакова – это пьеса "Батум", посвящённая молодости Сталина, и вот на этом сюжете я хотел бы остановиться. Булгаковым занимались многие литературоведы, критики, выходили замечательные исследования, и одно из лучших – книга Мариэтты Омаровны Чудаковой "Жизнеописание Михаила Булгакова", которую можно считать эталоном литературного вкуса, филологической грамотности, образованности, добросовестности. И вот в этой книге Мариэтта Омаровна высказывается в том духе, что биография Булгакова – это образец мужества, благородства, чести, но в конце случился досадный провал, промах, не удержался герой на высоте, на чистом пиджаке появилось сальное пятно, на безупречном листе бумаги – чернильная клякса. В булгаковской пьесе "Бег" был белый генерал Хлудов, контрразведчик, такой страшный, жестокий, и был вестовой генерала Чарноты Крапилин, такой хороший, сочувливый русский солдат, который очень мучился оттого, что Хлудов – кровопийца, и однажды взял и сказал ему всё, что про него думает, мол, кровопийца ты. Хлудов внимательно его выслушал, а когда солдат, испугавшись собственных слов, бухнулся на колени и сказал: "Ваше высокопревосходительство, смилуйтесь!.." – ответил: "Ты хорошо начал, а кончил скверно", – и приказал повесить солдата. Так вот Чудакова пишет, что, наверное, когда Булгаков написал пьесу "Батум", а Сталин от этой пьесы отказался, в голове у писателя тоже прозвучали слова Хлудова: "Хорошо начал, а кончил скверно", то есть исследовательница косвенно осуждает своего героя за то, что не удержался, прогнулся, пошёл на компромисс с проклятой коммунистической властью. Виновницей всего этого Чудакова считает третью жену Булгакова Елену Сергеевну и осуждает её, мол, Елена Сергеевна соблазнила мужа, толкнула его на компромисс. Понимаешь, что не та жена досталась Булгакову, а будь его женой Чудакова, она бы не позволила, она бы сказала: никаких "Батумов", никаких Сталиных, только "Мастер и Маргарита"! Такой честный антисоветский – или несоветский – писатель, и никаких компромиссов! Знаете, когда вышла книга Щёголева о Пушкине, в которой Щёголев очень ругал жену Пушкина Наталью Николаевну Гончарову, Пастернак произнёс совершенно гениальную фразу: "Пушкину надо было жениться на Щёголеве и всём нашему пушкиноведению, тогда не было бы у него никаких дуэлей и проблем", – вот так и здесь.

А на самом деле Елена Сергеевна была выдающаяся, гениальная женщина: она работала не на посмертную славу мужа, а на его жизнь. Она действительно во многом подбадривала его, уговаривала, чтобы он написал пьесу про Сталина, даже больше, чем роман "Мастер и Маргарита". Как Маргарита хвалит Мастера: пиши, пиши роман про Пилата, именно так и Елена Сергеевна хвалила Булгакова, когда он писал пьесу про Сталина, потому что она хорошо понимала, что ему по-человечески нужна эта пьеса. Она не могла видеть, как мучается её муж, и она не хотела, чтобы её муж был бронзовым героем без страха и упрёка, – она хотела, чтобы он при жизни получил то, что он хочет. Если он хочет поговорить с дядюшкой Сталиным – ну пусть пишет пьесу, мо-

жет быть, действительно встретится и поговорит; если он надеется, что благодаря этой пьесе он поедет за границу – а он хочет поехать за границу, – значит, пусть пишет и едет, и ничего зазорного в этом нет.

Но вот компромисса, как мне видится, там вообще не было. Сталину уже после смерти Булгакова приписывали такие слова: "Наша сила в том, что мы таких, как Булгаков, заставили работать на себя". Иногда эти слова интерпретируют применительно к сюжету с "Батумом", мол, был такой писатель, смелый, мужественный, а в конце концов мы заставили его работать на себя и написать "Батум" – мне кажется, это абсолютная ложь: он не шёл в "Батуме" на компромисс. Про Сталина он писал потому, что ему был интересен Сталин как человек, который имеет огромную власть. Это первое. И второе. Конечно, Булгаков был не очень стар, ему не было и пятидесяти, но он прожил не одну жизнь: биологически он прожил две-три жизни, был уже старый, измождённый, измученный человек, и в конце жизни он писал про таких же старых, измученных людей – про Мастера, про Пилата, он написал пьесу "Дон Кихот", где Дон Кихот тоже показан старым, измученным, измождённым, – мне кажется, Булгаков был отравлен этими уходящими, измученными героями. Помните, в "Мастере и Маргарите": "Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами..." И с какой радостью покидаешь их – "это знает уставший", тот, кто покидает эту землю. Вот Булгаков был таким уставшим, и он тянулся к Сталину как к воплощению молодости, энергии, начала жизни, начала пути – он, как художник, хотел про это написать.

Поэтому, повторю, не было никакого компромисса, не было никакого "хорошо начал, а кончил скверно", а было желание переменить свою судьбу и творческую манеру, был некий эксперимент. Другое дело, что эксперимент оказался губительным. Другое дело, что Булгаков, написав эту пьесу, чтобы пробиться к современному ему зрителю, наткнулся на запрет именно Сталина. Известно такое предание. Пьесу хотели поставить, театр её принял на ура, начали репетировать, Булгаков в августе 1939 года отправился в Батум с женой и с несколькими сотрудниками МХАТа, в том числе с театральным художником, чтобы там посмотреть какую-то натуру, которую можно было бы использовать в декорациях при постановке, у них было прекрасное настроение, потому что впереди ждал успех, Елена Сергеевна была отличная хозяйка, она накрыла в купе стол, достала бутылку вина. Было 14 августа 1939 года – так и хочется сказать "четырнадцатого нисана", вспоминая "Мастера и Маргариту". Они отъехали от Москвы, а когда доехали до Серпухова, в вагон вошла почтальонша с телеграммой и спросила: кто здесь бухгалтер? Булгаков сразу понял, что "бухгалтер" – это Булгаков. В телеграмме были страшные слова: "Надобность поездки отпала возвращайтесь Москву". Сталин прочёл пьесу, сказал, что именно так всё было, но запретил её ставить. Пьесу не поставили, и это был удар, от которого Булгаков не оправился: у него стала развиваться смертельная болезнь, которая довольно скоро свела его в могилу.

Он умер 10 марта 1940 года. Вот я говорил про мистику. 18 апреля была Страстная пятница, а с днём смерти Булгакова тоже связана мистика, и мистика православная: 10 марта было Прощёное воскресенье, и если учесть, что у Булгакова было много врагов, и его многие люди обижали, и он многих людей обижал, то, наверное, в этом можно тоже увидеть знак свыше.

Вначале я сказал про слова Пастернака о писателях законных и незаконных, которые могли бы стать эпиграфом к судьбе Булгакова, к его личности,

а эпитафией могли бы стать слова из письма Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, вдовы Чехова, актрисы МХАТа, Марии Павловне Чеховой, сестре Антона Павловича: "Похоронили мы Булгакова... Думалось о его... неудачной жизни". Он прожил неудачную жизнь, он не был счастлив. Наверное, он был счастлив как художник, конечно, у него бывали счастливые моменты, но в целом он воспринимался современниками как несчастливый человек. На примере биографии Булгакова мы видим, какой ценой, какой кровью, какими нервами оплачивается литературное бессмертие, оплачивается гениальность. Я не знаю, должны ли мы об этом думать, когда читаем и перечитываем его книги, когда смотрим фильмы, театральные постановки по его произведениям. Может быть, и не должны, может быть, мы должны просто отдаваться во власть его манеры письма, его героев, любить, восхищаться, перечитывать. Но иногда – в год его юбилея или в день его юбилея – стоит вспомнить о его несчастливой судьбе, задуматься, была ли она восполнена невероятно счастливой судьбой посмертной, славой, которая обрушилась на него в 1966 году, когда был впервые опубликован роман "Мастер и Маргарита", и которая не увядает по сей день, и почувствовать благодарность к этому человеку за его жизнь, за его скорби, за его волнения. Вот это я сегодня попытался вам передать.

Ну а теперь я готов ответить на ваши вопросы, пожалуйста.

Вопрос. Алексей Николаевич, когда и где вышло первое полное издание "Белой гвардии"?

Варламов А. Н. Первое полное издание "Белой гвардии" вышло во Франции, в Париже: в 1927 году в издательстве "Конкорд" вышла первая часть, а в 1929-м – вторая. Ходасевич тогда написал очень злобную рецензию на этот роман и на эту пьесу. Вообще с заграничным изданием "Белой гвардии" для меня связана загадка. Русские эмигранты-писатели прошли мимо Булгакова: они могли его прочитать, "Белая гвардия" была там издана, пьесу "Дни Турбиных" привозили в Париж, эмигрантская критика отзывалась и на пьесу, и на роман, но наши величайшие писатели – Бунин, Куприн, Алданов, Мережковский, кто угодно – ни слова о Булгакове не сказали. Вот это для меня парадокс, это загадка: почему они не увидели это явление?

Вопрос. Можно ли на основании вашей лекции сделать вывод, что жизнь Булгакова – не Божий промысел, а противостояние сильным мира сего?

Варламов А. Н. Я, честно говоря, не вижу большого противоречия между наличием Божьего промысла и противостоянием сильным мира сего: может быть, Божий промысел в том и заключён, что кто-то должен противостоять сильным мира сего. Вообще не очень дерзаю рассуждать на эти темы и брать на себя ответственность говорить, насколько жизнь человека соответствует или не соответствует Божьему промыслу. Для меня несомненно, что Булгаков, хотя и отошёл от церкви, был абсолютно религиозным человеком, как я думаю, он крайне не любил атеизм. У него были свои противоречия с современной ему церковью: он критически изображал представителей церкви в пьесе "Бег", этот факт нет смысла замалчивать, не надо ничего упрощать: Булгакову, как мне представляется, явно не нравились сергианство и вообще идея компромисса церкви с властью, это не соответствовало, как мне видится, его характеру, его натуре. Но всё-таки, хотя в ранних редакциях "Мастера и Маргариты" он очень неприятно и неприязненно описывал современную

ему церковь, в поздних редакциях всё это ушло. И как мне кажется, Булгаков чем ближе к смерти, тем ближе был к Богу – как любой человек, наверное, но в его судьбе это очень хорошо видно, и для меня Божий промысел вот в этих двух датах – 18 апреля 1930 года и 10 марта 1940-го.

Вопрос. А как вы относитесь к мистике в литературе и в жизни и как видите отношения мистики и православных канонов?

Варламов А. Н. Ну в жизни, я думаю, к мистике надо относиться трезво: трезвость я считаю более важным для человека даром, чем дар мистический, потому что трезвость редко бывает предметом бесовских шалостей и нападений, а мистика ведь в этом смысле двойственна. Мистика может привести человека к религиозным откровениям, а может – что, я думаю, чаще встречается, – наоборот, сбить его с пути истинного, поэтому с мистикой в жизни надо быть очень осторожным. Это может быть даровано особо избранным натурам, и осуществлять эти практики можно, скорее всего, только под руководством опытных религиозных людей.

Что касается мистики в литературе, это немножко другая история. В литературе мистика может быть просто художественным приёмом, может быть одним из измерений литературного произведения, и вообще, когда мы говорим о литературных произведениях, с моей точки зрения, главным критерием оказывается художественность – и больше ничто: если мистика использована художественно – это хорошо, если мистика нехудожественна – значит, не получилось.

Вопрос. Каково ваше отношение к Булгакову как к человеку? Что касается его литературного дара, тут всё бесспорно: "Мастер и Маргарита" и множество других великолепных произведений. А вот в жизни его было, мягко говоря, не самое образцовое отношение и к собственным жёнам, и к другим женщинам. Вот с этой точки зрения что вы думаете о нём как о человеке?

Варламов А. Н. Я никогда не стал бы судить, судить вообще никого нельзя, но, чтобы рассуждать – даже не судить, а просто рассуждать – на эти темы, недостаточно только исторического материала, документов, надо быть лично знакомым с ним, с этими женщинами, жить в то время, понимать обстоятельства, то есть нужна не только информация, но и личные ощущения – тактильные, ещё какие-то, – разговоры. Поскольку этого нет, я не возьмусь рассуждать на эти темы.

Ну а что касается моего личного отношения, понимаете, я ведь не только о Булгакове писал, я писал книги о нескольких русских писателях той эпохи, и Булгаков с этой точки зрения не самый, что ли, ужасный. Самым ужасным, наверное, был Алексей Толстой. Когда я писал его биографию, я был уверен, что это будет биография мерзавца, негодяя, человека, который продал свой талант, пошёл на службу к большевикам, человека абсолютно беспринципного, циничного, и не только в отношениях с женщинами, как вы говорите, но и в отношениях с властью и вообще с чем угодно. Но когда я стал писать биографию Толстого, он меня победил, он меня покорила, обаял, я увидел, что мои прежние представления о нём были примитивными, плоскими и что на самом деле всё намного сложнее.

Так вот с Булгаковым сюжет примерно такой же. Когда долго занимаешься биографией человека, невольно подпадаешь под его обаяние, начинаешь его любить со всеми его слабостями: он уже не посторонний для тебя человек, ты становишься частью его жизни, пусть маленькой, периферийной,

но всё-таки... Я два года – или сколько я там эту книгу писал, может быть, чуть больше даже – жил Булгаковым, дома все говорили только о Булгакове, у меня стояли какие-то книги, я ездил в архивы, библиотеки. И я полюбил Булгакова, потому что "героев своих надо любить", как сказал его герой Максудов, а иначе вас ждут "крупнейшие неприятности". Если вы не полюбили своего героя, у вас не получится написать о нём книгу, книга не получится, вообще ничего не получится. Я его очень полюбил... Вот когда читаешь: "Леночка, ведь я такой талантливый", чувствуешь, что и ты тоже это слышал. Конечно, можно начать его обвинять и говорить про литературную гордыню и про то, что вовсе не трагическая судьба была у него такая. Что он жалуется на свою судьбу? Да Мандельштам в этом доме жил, Клычков в этом доме жил – один был расстрелян, а другой погиб в лагере, – Клоев был расстрелян, Бабель! Да что он говорит, что он самый несчастный?! Какой он самый затравленный, кому он это говорит?! Но когда ты им начинаешь заниматься, понимаешь: да, конечно, самый затравленный, тебе хочется его пожалеть, тебе хочется его понять.

Булгаков мечтал побывать в Париже. В парижском театре "Старая голубятня" шла его пьеса "Зойкина квартира", и он очень просил: пустите меня в Париж, я хочу побывать на своём спектакле. Его не выпустили. Вот я, помню, шёл по Парижу и случайно увидел театр "Старая голубятня" – мне стало как-то... Ну почему его не выпустили? Причём его оскорбительно не выпускали: сначала ему говорили – завтра дадим паспорт, потом – не дадим, потом – приходите послезавтра. И вот когда всё это читаешь, начинаешь прямо чувствовать, представлять себя на его месте: ну что ж, вам жалко, что ли? Думаешь: "Сталин, что ж ты за сволочь такая, что ж ты его не отпустил за границу? Ну что, трудно, что ли, тебе было взять и выписать ему этот паспорт? Съездил бы он и вернулся". Или вот наверху в доме в Нашокинском переулке поселился молодой Сергей Михалков, который только что написал Гимн Советского Союза. Булгаков жаловался, что в квартире Михалкова было шумно и он из-за этого не мог спать и работать, – и вот ты уже начинаешь этого Михалкова ненавидеть и думать: "Что ж ты, не можешь потише, под тобой же Булгаков живёт?!" То есть начинаешь сопереживать Булгакову даже в мелочах.

Отношения биографа и его героя в конце концов переходят в плоскость вот этих вот мелочей, частных подробностей, которые вообще характеризуют отношения между людьми, и твоя любовь, твоё отношение к нему выстраивается уже не на уровне концептов. Да, он был по-своему завистливым, он был очень недоброжелательным, он был жёлчным, но ты от этого абстрагируешься, начинаешь ценить его, умиляться его слабостям... Мне он очень симпатичен. И потом, он, конечно, был гениальный писатель.

Если больше нет вопросов, хочу поблагодарить вас ещё раз за то, что нашли возможность и время прийти сюда. Спасибо.

Содержание

Лекция председателя Союза кинематографистов Российской Федерации, кинорежиссёра, народного артиста РСФСР Н. С. Михалкова	3
Лекция заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, кинорежиссёра-документалиста С. В. Мирошниченко	18
Лекция кинорежиссёра, народного артиста Российской Федерации В. И. Хотиненко	26
Лекция кинорежиссёра, народного артиста Российской Федерации, заместителя председателя Комитета Государственной Думы по культуре В. В. Бортко и кинокритика, главного редактора журнала "Искусство кино" Д. Б. Дондуря	40
Лекция кинорежиссёра, сценариста, продюсера, генерального директора киноконцерна "Мосфильм", народного артиста Российской Федерации К. Г. Шахназарова	52
Лекция Первого заместителя Председателя Государственной Думы, президента Олимпийского комитета России А. Д. Жукова	69
Лекция доктора искусствоведения, советского и российского киноведа, кинокритика И. Н. Гращенковой	80
Лекция российского культуролога и киноведа, президента Гильдии киноведов и кинокритиков России, автора и ведущего программы "Культ кино" на телеканале "Культура" К. Э. Разлогова	92
Лекция ректора Литературного института имени А. М. Горького, писателя А. Н. Варламова	110

Лекции в Государственной Думе, посвящённые Году российского кино

Издание подготовлено отделом
редакционно-издательских работ
Управления организационного обеспечения
законодательного процесса
Аппарата Государственной Думы

Компьютерная вёрстка Л. А. Дерр

Оригинал-макет подготовлен
ООО "Новосибирский издательский дом"
630048, г. Новосибирск, ул. Немировича-Данченко, 104

Подписано в печать 16.11.2016
Формат 60х90/16. Печ. л. 8,0. Печать офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ № 5702

Отпечатано с оригинал-макета
в ООО "Красногорский полиграфический комбинат"
107140, г. Москва, пер. 1-й Красносельский, д. 3, оф. 17