# С Наумом Ихильевичем Клейманом беседует Екатерина Андреевна Голицына. *(беседа 3-я)*

**Наум Клейман:** Во ВГИКе произошло, наверное, главное событие моей профессиональной жизни – то, что я попал к вдове Эйзенштейна Пере Моисеевне Аташевой. И для меня это неожиданно оказалось не просто судьбоносным, да, событием, которое определило всю мою дальнейшую судьбу, но в каком-то смысле это дало определённый створ на взгляд вообще на историю кино и на наше кино в частности, и даже, если хотите, на современность. Потому что вдруг возник критерий уровня, которого наше кино достигало и которого оно должно достигать и дальше, а, может, быть, когда-нибудь превзойдёт. Но, так или иначе, стало понятно, что в той горной цепи, которая до сих пор была в «ландшафте» нашего кино это всё-таки одна из самых высоких вершин, по отношению к которой можно соизмерять другие вершины. Вот, а случилось это вот каким образом.

Значит, я, надо сказать, Эйзенштейна видел до ВГИКа очень мало, естественно. Как все, смотрел «Александра Невского», очень хорошо помню, как мы играли все в эти игры, и в рыцарей тоже, и в русские войска, но совсем мальчишками ещё. И это, видимо, было где-то в детском саду в городе Копейске Челябинской области, где последние годы жизни… годы войны мы были с папой и мамой. Вот, пожалуй, тогда я и увидел «Александра Невского», потому что я помню двор, в котором мы играли, играли, вот, в битву на льду. А во ВГИКе, естественно, посмотрел «Потёмкина». Не помню, видел ли я до ВГИКа? Боюсь, что нет. Но всё это было, конечно, очень впечатляюще, это было интересно, я бы сказал, не более, чем все остальные фильмы.

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

А тут вдруг в пятьдесят восьмом году во ВГИК привезли вторую серию «Ивана Грозного» в тот день, когда я лежал с ангиной, высокой температурой, в общежитии. Весь ВГИК шумел, когда я, уже выздоровевший, пришёл: «Какой фильм! Какая вторая серия, совсем не похожая на первую! Вот, это да! Ну, Эйзенштейн даёт!» Ну, всё это было в какой-то такой эйфории. Ну, при этом толком-то я ничего и не понял, кроме того, что мне операторы сказали, что там Москвин снимает динамическим цветом, что абсолютно невиданно и неслыханно было, какой там цвет, какой там, вот… И фильм был снят с полки благодаря стараниям Михаила Ильича Ромма, который много боролся за то, чтобы этот фильм «освободили из тюрьмы», что называется. «Своим» он показал вообще до ВГИКа, но в прокат фильм ещё не выходил тогда. Я не знал, как снова посмотреть. Мне очень хотелось посмотреть, но непонятно было, где и как.

И когда я приехал на каникулы в город Кишинёв, вот, в августе пятьдесят восьмого года, вдруг я вижу, висит объявление, значит, реклама, что в кинотеатре «Комсомолец» показывают фильм «Иван Грозный», вторая серия. Я днём - так, нечего делать, в общем-то - пошёл смотреть фильм и вышел не просто потрясённый – у меня всё перевернулось в голове. Во-первых, сама фигура Эйзенштейна! Я понял, что это не только не случайно запретили, но я представил себе человека, который говорит Сталину в глаза то, что не принято было даже думать, да. Во-вторых, я увидел фильм, который порвал со всеми канонами того, что такое кино: открытый театр, если хотите, опера с балетными элементами, всё искусственно, все таращат глаза, говорят неестественными интонациями, не то стихами, не то прозой. Всё выстроено до миллиметра, свет космический, там, клубится – это всё не совсем то, что было при Иване Грозном. Я понимал, что это не должно быть слепком, но было понятно совершенно, что это просто полный разрыв со всем, что принято считать кинематографом - жизнеподобие…

А тогда ведь только-только кончилось очарование неореализма. Пятьдесят восьмой год, ещё позиции неореализма теоретически сильны, хотя уже начинается настоящий Феллини, уже начинается новый Висконти, уже понятно, что времена того неореализма, 40-х годов, прошли. Но тем не менее для нас… Мы только что дорвались до правды жизни, мы только что вернули документальную фактуру, вот, только что Вася Ордынский снял «Человек родился», и все радовались, как Москва похожа на Москву. Вот только что, значит, Марлен Хуциев снял «Заставу…»… Нет, ещё «Заставы…» не было, пардон, это он снял тогда «Весна на Заречной улице», и это было таким образцом реализма. И сегодня такой «розовый» фильм, казалось бы – тогда это был прорыв, прорыв именно к документальной фактуре. И вдруг такое театральное действо, которое производит, тем не менее, какое-то ошеломляющее впечатление. Я посидел, посидел в скверике, выйдя из кинотеатра, пошёл, купил билет и посмотрел подряд второй сеанс, что бывает очень редко.

И, приехавши в Москву, я пришёл на кафедру и сказал, могу ли я написать курсовую работу, вот, о «Иване Грозном» и не просто снять… Поскольку мы видели уже выставку рисунков Эйзенштейна – в ЦДРИ в пятьдесят седьмом году была первая выставка рисунков Эйзенштейна, и там были эскизы к «Ивану Грозному». Я хотел понять, что же Эйзенштейн действительно запланировал, а где его повёл талант, потому что Нея Зоркая, наша замечательный критик и властитель дум киноведческих, она написала, что Эйзенштейн поневоле сделал обличение: был заказан фильм- восславление, он сделал… В общем-то, взялся делать именно апологию Сталину, но, как водится, талант его преобразил и поневоле он сделал обличение. Прямо по Ленину «Лев Толстой как зеркало русской революции»: хотел одно, хотел проповедовать непротивление, а стал якобы предшественником революции. Что-то было не очень похоже на то, что Эйзенштейн вот так просто поддался какому-то импульсу. И мне было очень интересно посмотреть эскизы. Я, конечно, не представлял себе, что Эйзенштейн нарисовал, но было понятно, что надо понять истоки, сколько там замышленного, а сколько пошло само по себе. И мне сказала тогда заведующая Кабинетом советского кино Гецианова-Авербух, очень милая женщина, всех знавшая и всё знавшая в нашем кино, она сказала: «А почему тебе не сходить к Пере Аташевой?» Я думал, что пойду в архив, где лежит первая половина архива Эйзенштейна – я ещё не знал, что первая, я знал, что там архив. А она говорит: «Пойди к вдове. У неё, во-первых, рисунки, и, во-вторых, она тебе расскажет всё». Дала телефон, я позвонил Пере Моисеевне, она пригласила на определённый вечер. И я пришёл с оператором, моим другом Эдуардом Тимлиным, что, если надо будет переснять какие-то рисуночки, что не позволит ли она переснять для курсовой, чтобы вклеить иллюстрации, да. Я не рассказывал, вообще об этом ни о чём? Просто мне уже приходилось рассказывать не раз об этом первом соприкосновении.

Мы пришли на Гоголевский бульвар, угол Сивцев Вражек, такой доходный дом конца прошлого – начала ХХ века, значит, конца XIX – начала XX века, очень солидный. Прошли через арку во двор, увидели развалину: стоял двухэтажный дом, вросший в землю, половина дома вообще разваленная. Чтобы попасть в квартиру, надо было спуститься на несколько ступенек, пройти, там, маленьким коридорчиком мимо лестницы к первому… к первой двери, это вниз, вверх, потом… Всё обшарпанное. Мы позвонили, мы вошли в квартиру, где были трещины вот так по потолку и по стенам. А под ними маски китайские, остров Бали, библиотека вот со всеми этими книгами. Такой бриллиант в грязи, да, если можно так сказать, но грязь не бытовая, а брошенная, что называется, на… улице. Я был первым делом шокирован, да. Пери Моисеевна так показала и сказала: «Вот, приходится жить, не можем добиться другой квартиры». И вдруг оказалось, что перед нами не вдова великого человека. Мы ожидали, что это будет очень формальное общение, приготовились, купили какие-то цветочки – мама велела, идёшь в чужой дом, возьми цветы. Перед нами был совершенно нормальный, с юмором, как нам показалось, очень пожилой (в это время ей было 58 лет), да – правда, - очень больной человек. У неё был диабет, она плохо видела. Первое она спросила: «Голодные, наверное?» Мы сказали: «Нет, что вы!» – «Неправда, студенты всегда голодные! Сейчас вам приготовят». Значит, у неё была подруга, которая помогла ей что-то такое накрыть. Мы ей рассказали, что мы хотим. Она стала хохотать. Говорит: «Дело в том, что Эйзенштейн, бессознательно делающий обличение, это всё равно, что сказать, что Пушкин, который *постарался* написать стихи – он не старался, он жил в этом». И она рассмеялась, и стала говорить: «Ну, знаете что, я не буду вам ничего навязывать, я вам сейчас достану, вот, - Эдик покрепче был. – Вон там папка, пойдите сами…».

Там был какой-то чулан, где лежали рисунки под клеёнкой, потому что сверху иногда протекало, там, соседи запускали, это лилось прямо на рукописи и рисунки Эйзенштейна. Конечно, это было чудовищно, и поэтому она закрывала клеёнкой всё это. И она сказала: «Достаньте там зелёную папку, и мы с вами посмотрим эти рисуночки». И вы знаете, вот этот вечер не просто растопил наши отношения к Эйзенштейну как к монументу, да. Потому что как мы представляем себе классика, человека, который мыслит, задумывает, творит – на недосягаемой высоте! Мы такие маленькие… Нас воспитывают, к сожалению, так, что наши классики нам не собеседники. Ну, во всяком случае, они предки, прежде всего, да, которых надо почитать. Есть культ предков, это идёт от древнейших времён.

А тут вдруг открылась совершенно другая сторона дела: мы вдруг поняли, что классики – наши дети, которым надо помогать, надо продлевать их жизнь, надо заботиться о них, что называется, пеленать и выращивать. Потому что, во-первых, без нашего внимания, без нашего глаза, без нашей заботы они будут забыты… или искажены. Во-вторых, когда мы увидели, сколько неизданного Эйзенштейна! И она как раз, Пера Моисеевна, говорила, что они добиваются сейчас издания трудов, вот вышел первый однотомничек, вот, первая книжка на русском языке, а Эйзенштейн написал вот, вот, вот, вот это… Горы! Я впервые узнал, что есть книга «Неравнодушная природа», где он об «Иване грозном» пишет. Она сказала: «Я вам дам прочитать. Только я плохо вижу» Выяснилось, что Пера Моисеевна, которая разбирала его почерк, как свой, она видит только под определённым углом, вот так вот под углом видит, с лупой – вот её лупа здесь, она так и лежит, эта лупа, да. И вот этой лупой она рассматривала буквы *(показывает)* Это была такая лупа сначала, потом появилась вот эта лупа. Она только так могла разглядеть, что за буквы и какие слова написаны.

И мы как-то поняли сразу, что ей просто нужны молодые руки, молодые глаза в помощь, да. И ей и Эйзену нужно. Но Эйзена всегда любили в кино, да, он ведь… Образ Эйзенштейна создан официальной пропагандой в этой обойме: Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко – да, это, вот такие мастера соцреализма, до соцреализма подготовившие торжество «Чапаева», это их главная была функция. И, естественно, что реальный Эйзен был совершенно другой. Мы узнали ещё по анекдотам, которые во ВГИКе циркулировали, что он был озорной, что иногда ненормативной лексикой пользовался виртуозно, что он потрясающе был прост, да, и только с начальством конфликтовал. Но вот его человеческие качества совершенно другие были, чем те, которые нам подчёркивали: романтизм революционный, там, рационализм, естественно… Вот это вот Довженко - это вот такой романтический порыв, а Эйзенштейн - такой расчисленный немец, который всё поставил на теоретическую основу, и есть душа-Пудовкин. И вот эти три богатыря, значит, у нас. Не очень понятно, кто Алёша Попович *(смеется)*, а кто Илья Муромец. Но, тем не менее, вот, Эйзенштейн был вот в этом ряду.

Мы увидели женщину, которая о нём говорит с юмором, без всякого этого подобострастия, но с такой теплотой и любовью – она, я думаю, любила его всю жизнь, да. У них была не очень простая жизнь, но, тем не менее, она осталась ему абсолютно верна. И не случайно он назвал солдадерой, да, своей солдаткой, которая сопровождала его. Но кроме того она нам вдруг дала ощутить вот именно ребёнка в Эйзенштейне, который нуждается в нашей заботе сегодня. Я думаю, это относится не только к Эйзену, это относится и к Пушкину, если хотите, да, потому что его надо каждый раз заново… если хотите, не причёсывать гладенько и одевать с бантиком, да, а внимательно прислушиваться, куда ещё растёт этот «младенец», потому что он с каждой эпохой растёт в ту сторону, в какую ему надо, а не нам надо. И, может, нам и надо следовать за ними. Вот это вот свойство таких гениальных личностей. И мы вдруг это почувствовали. Вот это главное было.

Я даже не очень помню, какие рисунки она нам показала, это куда-то изгладилось, а интонацию очень хорошо помню. И, конечно, я спросил, можем ли мы помочь ей. Она сказала: «Да, конечно. Вот, если будете… будет у вас время, приходите, потому что мы готовим сейчас план»…. Сначала предполагался двухтомник в дополнение к первому… тому однотомнику. Потом постепенно это выкристаллизовалось в четырёхтомник, а потом стал шеститомник.

И мы стали ходить к Пере Моисеевне, причём к нам присоединились… Я, конечно, пришёл в общежитие совершенно такой распахнутый и весь вечер говорил только об этом с друзьями. И в следующий раз мы пришли уже вчетвером, пришёл ещё с нами Миша Богин и Павел Арсенов, будущие режиссёры с рошалевского курса. А я во ВГИКе дружил очень с ними обоими, а с Пашкой вообще мы первый год жили вместе, в одной комнате. И они пришли не просто познакомиться с Перой Моисеевной, а помочь, вот, всё что нужно было ей делать. Они действительно приводили в порядок рукописи, подбирали, оборачивали их в какие-то специальные обёртки, которые мы нарез*а*ли, я помню, обёрточную бумагу, потому что другой не было по размеру А5, да, чтобы можно было А4 сложить, А4 – это чтобы всё-таки это лежало в каком-то более-менее порядке. Вот. А Пера Моисеевна ведь, она сдала в архив после смерти Эйзенштейна только то, что было издано. Она поняла, что там это будет лежать мёртвым грузом. Ну, опишут их, да, неизвестно кто. Она взяла на себя труд перепечатывать, расшифровывать, комментировать и готовить к печати. И по мере изданий сдавать в архив дальше – вот, первая опись была там. И ей нужно было этим всем заниматься, вот, на свою жалкую пенсию, надо сказать, очень маленькую.

И мы стали, начали ходить, сначала раз в неделю, а иногда потом два раза в неделю, и стали понимать, что вот какой-то у нас появился не просто в Москве как бы дом – она как бы второй матерью стала для нас для всех. И, кроме того, совершенно другие категории вошли в наше сознание. Она была человеком 20-х годов, пережившим вот ту эпоху освобождения, которая «рифмовалась» с нашей эпохой, да. Вот это очень важно понять.

Я думаю, что есть такое понятие, как дети надежды. Вот, у них была надежда, в 20-е годы, что, наконец, пришла справедливость на российскую землю. И они так и жили всю жизнь. При всех тех несправедливостях, которые потом воспоследовали, они уже знали, что есть категория справедливости, с которой можно соотносить всё происходящее. Кто погиб – тот погиб, кто остался – понимая трагизм ситуации, надеялся на возвращение вот того состояния. И в каком-то смысле мы, пережившие ХХ съезд, были такими же детьми надежды, да. Вот, мы хлебнули этого, потом, во время путча, вот сегодня годовщина этого путча, люди, пережившие освобождение от угрозы, которую нёс путч, несмотря на всё, что случилось потом, так и живут в надежде, что это… ну, это же должно кончиться, ведь есть моменты свободы и достоинства человеческого. И я думаю, для нас это было чрезвычайно важно встретить этих людей и их категории, и их отношение к жизни.

Что меня ещё потрясло, что вдовы, которых я там встретил, а там было несколько вдов, часть из которых вернулась из лагерей. Татьяна… Ольга Сергеевна Третьякова, которая вернулась после восемнадцати лет каторги и ссылки, вдова Сергея Михайловича Третьякова, соратника Эйзенштейна, его драматурга, она приходила постоянно к Пере Моисеевне, как и дочка Третьякова, Татьяна Сергеевна, которая жила в Москве, правда, всё это время, потому что она спаслась, будучи замужем, с другой фамилией. Но вот Ольга Викторовна Третьякова и Вега Датовна Линде, вдова нашего посла в Дании, расстрелянного в тридцать третьем году. Она провела в Сибири восемнадцать лет, тоже, вместе с Евгенией Гинзбург, кстати. Они сохранили, во-первых, абсолютный оптимизм в правильном смысле слова. Не значит, что они лучились радостью жизни, да? Да, нет, вернее, нет, они именно радостью жизни, которую им сохранила судьба. Они были безумно любопытны. И Ольга Викторовна Третьякова говорила: «То есть, как вы не были в «Современнике»? Вчера была премьера – вы не пробились? Мы бы пошли на прорыв!... Как это, вы не читали эту…? Вышла новая повесть в «Новом мире», вы не читали ещё? Да уже неделя прошла!» Вот такие люди, да? У них не было совершенно никакого уныния. Вот, знаете, они выжили там, потому что не было уныния. И вот этот вот ветер надежды, который дул в 20-е годы, да, после революции, он их просто наполнял, и они продолжали плыть дальше и доплыли, да, до нового времени. И вот они стали таким моральным уроком, если хотите, я не говорю сейчас о том, что они рассказывали, да, и о 20-х годах, когда… Ольга Викторовна говорит: «Вот, Володя мне испортил однажды…». «Володя» - это Маяковский, для неё он Володя, она была секретарём ЛЕФа. Вот он ей испортил однажды какую-то стенограмму, она, бедняга, должна потом была где-то, значит, вспоминать…. Когда при тебе Маяковского называют Володей, у тебя отношение к Маяковскому меняется, это уже не тот монумент, который стоит на площади имени, да?

Или я вспоминаю такую ещё атмосферу в этом доме. Приходили люди самого разного, я бы сказал, социального статуса, да. С одной стороны, вот, были вернувшиеся из ссылки. С другой стороны, была очень благополучная со… соклассница Перы Моисеевны, которая была, занималась… Т*а*та её звали, не помню её фамилию, которая занималась благоустройством в Москве, она была мастером «зелёной архитектуры»: вот, все клумбы в Москве, все эти самые, палисадники – вот это она делала.

Вот эта Тата представляла вот ту благополучную партийную бюрократию, которая в это время, ну, начала набирать новые силы. Это была уже не та, придавленная Сталиным, да, боящаяся за любой излишек, да, а это вот та новая хрущёвская бюрократия, которая потом, победив Хрущёва, расцвела при Брежневе и дала импульс нынешним коррупционерам. Вот они поняли блага жизни, они поняли, что такое не только аскетизм партийный, но и привилегия власти. И вот это… это было очень смешно в этом доме, где на пенсию кормилась целая орава… где на пенсию одной Перы Моисеевны… Ну, все приносили с собой, конечно, что могли, но тем не менее, Пера Моисеевна держала открытый дом, всё, что у неё было, она ставила на стол. И вот вдруг приходила эта милая Тата… она хорошая женщина была с совершенно другими критериями.

И, понимаете, вдруг я увидел, что наш кинематограф так же вот расслаивается на тот глянцевый, тогда ещё не глянцевый, тогда полуглянцевый такой, ещё немножко матовый, но, тем не менее, уже начинался кинематограф, который вполне устраивал всех приходящих, приходивших в это время к власти. Уже не лакированный сороковых годов, но достаточно ещё всё… концы с концами сведены. И тех, кто начал прорываться в другие сферы. Но увидел не со стороны моего поколения, а со стороны, вот, этих людей, которые, обсуждая новые фильмы, вдруг предъявляли им такой счёт, который мы предъявить не могли.

Я очень хорошо помню, обсуждение, например, вот это наших тогдашних кумиров, как мы думали, там, Сегеля и Кулиджанова, хороших, в общем-то, милых людей, фильм который нам очень понравился: «Дом, в котором я живу». Да, хороший фильм, в общем-то. И вдруг они начали предъявлять счёт к тому, что такое была Москва предвоенная и военная. И они сказали: «Слушайте, это, конечно, можно выкадровать так, чтобы оставить за пределами кадра…» Я говорю: «Да им не дали включить то, что…» – «А не дали, так и не берись за это, не говори, что у тебя реалистическое произведение! А он же на это претендует своим стилем!» И ты начинаешь понимать, что поверхность этого стиля, то есть правдоподобие внутри кадра, не означает ещё реалистического образа действительности, да? То есть это была очень хорошая школа, я к тому говорю.

Я уж не говорю о том, что нам стало открываться в самом Эйзенштейне, потому что после такой супермонтажной концепции 20-х годов со всеми его экстремистскими загибами и с молодёжным, молодым таким задором, со всеми конструктивистскими слоганами того времени, которые он, конечно, употреблял, половину играючи, половину в моде своего времени. Мы увидели совершенно другого Эйзенштейна, который говорит о полифонии Баха, о фресковой живописи Рублёва, там, или Джотто, о том, что такое композиция фильма музыкальная или что такое пейзаж в кино, и почему это музыка - кинематограф и пейзаж. Я начал читать «Неравнодушную природу», я понял, что это то самое, что мне интересно, потому что у меня был в это время кризис второго курса, когда я начал понимать, что ВГИК мне не даёт, и что-то я совсем не то… изучаю, что я хотел бы изучать, да. А тут мне именно вот это пришло.

И нужно сказать, что расхождение между теми программами, которые Эйзенштейн писал для ВГИКа в 30-е годы и той реальностью, которая была в 50-е годы, было настолько очевидно, что мы не могли изменить степень преп… программу преподавания во ВГИКе, но мы могли дополнить её хотя бы тем, что мы читали за пределами программы. И я сказал тогда на кафедре, что я бы хотел писать диплом по Эйзенштейну – это после года работы с Перой Моисеевной, вот, и… «Теория полифонического кинематографа Эйзенштейна». Мне сказали: «При чём тут музыка?» Я говорю: «Это не про музыку, это про кино». – «Полифония… полифония – это музыка». Я говорю: «Нет, полифония бывает не только музыкальная, она бывает аудиовизуальная» (то есть тогда мы говорили «звукозрительная», тогда не было слова «аудиовизуальная», это уже современный такой перевод, тогда говорили «звукозрительная полифония Эйзенштейна»). И они не хотели сначала: «Этого мы не изучаем, а поэтому…»

Мне уже поставили тройку по операторскому мастерству, потому что я написал анализ мексиканского материала Эйзенштейна – это был пятьдесят восьмой год как раз – привезённого Джей Лейдой впервые на российскую землю. Он показал во ВГИКе свой учебный фильм по Мексике Эйзенштейна. Мы совершенно обалдели от этого всего. И я написал курсовую работу про это. А он мне сказал: «”Тройка”, потому что я вам об этом не говорил»/ А раз педагог об этом не говорил - значит не по курсу. Он не мог отрицать, что я написал эту работу, но это всё было не то.

И мне, слава Богу, помогла наша преподавательница Колодяжная Валентина Сергеевна, которая сказала: «Знаете что, придите на кафедру и изложите нам то, что мы не читали. Вам-то хорошо, вы пришли, там, к Аташевой и прочитали у неё. А мы этого не читали. Может, действительно, вы что-то такое прочитали, что имеет смысл». Я пришёл на кафедру, ну, полтора часа расск… пересказывал «Неравнодушную», ещё не изданную, и получил благословение – это уже четвертый курс был – для работы над этим. И я должен сказать, что это была, в общем-то, очень важная акция кафедры. Они могли формально запретить. Но… дело в том, что в каждом человеке, даже уже смирившемся с тем, что он конформист, живёт юноша, который, наверное, хотел настоящего. И всегда надо рассчитывать на то, что этот юноша не умер окончательно, что он там дремлет где-то в глубине. И я видел просто, вот, на лицах наших профессоров, что им самим безумно хотелось бы это прочитать. Слава Богу, потом это было издано в третьем томе, и это вошло в программу, действительно.

Но в тот момент, вот, передо мной сидел наш бывший ректор или наш мастер Николай Алексеевич Лебедев, человек, в общем, такой довольно прямолинейный, РАППовец, до этого был АРКовец, да, кончил Институт красной профессуры, там преподавал. Мы знали шутку Эйзенштейна про него. Он говорил, что Лебедев похож на пыльную вокзальную пальму: вещь красивая, но бесполезная. Это вот типичный эйзенштейновский такой укус. Но он был очень красив: строен, с седыми волосами, действительно похожий на пальму, но вокзальную пальму. При этом Лебедев хотел, как лучше: он придумал слово «киноведение», это он ввёл его в русский язык. Он пытался создать школу киноведения, какая бы она ни была, он был первым. Он взял наш курс уже как киноведческий, а не сценарно-редакторский, как было раньше, где нашей целью было только редактировать, то есть проводить линию партии в сценарном деле, да. И он помнил свою… свою восторженную рецензию о «Потёмкине», свои первые годы работы с Эйзенштейном до того, как они разошлись в 30-е годы – в 20-е годы это было всё-таки на одной стороне баррикады, да. И я видел, как зажёгся в нём глаз, да, вот было понятно, что никуда это не ушло, это…

Потом, когда я уже сдавал ему диплом, он уже боялся – это опять был… Шестьдесят первый год, было всё непонятно, куда повернёт, то так, то так, уже всё… «Оттепель», она шла, я об этом говорил, вот такими зигзагами. И в шестьдесят первом году было не понятно, что будет. А у меня ещё тогда были такие смешные интермедии между главами написаны. Значит, одна интермедия о Бахе, другая… о том, что такое полифония. Другая интермедия о Рублёве, о том, каким образом полифония в живописи может проявиться. Потом Томаса Манна «Доктора Фаустус» и что трагедия, да, сознания полифонического. Как раз во времена эйзенштейновского пишет Томас Манн параллельно с ним, да, роман «Доктор Фаустус». Вот, и во вступлении я как раз писал о диалектике, диалектике в античном смысле слова, о диалоге. Причём ещё другой наш педагог тоже, Михаил Степанович Григорьев, профессор-филолог, начинавший с Брюсовым, символист, прочитавший тему моего диплома, подошёл ко мне и тихо сказал: «Вы такую книжку Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», наверное, не знаете?» Я говорю: «Нет, не знаю» – «Вот он там тоже про полифонию Достоевского пишет. Я вам дам эту книжку, если только… Дайте слово, что вы мне его вернёте, не потеряете». И я в шестьдесят первом году прочитал Бахтина, которого вообще никто не упоминал в это время.

И когда я пришёл об этой диалектике в античном смысле как диалоге противоречия, двух противоречивых точек зрения, мне вдруг профессор Красной профессуры, да, Лебедев говорит: «Ну, ну, зачем вы говорите… Ну, я понимаю, что диалектика - это в исторических процессах, в мироздании, в крупных вещах. Но в камне какая диалектика?» Я говорю: «Но всё-таки фильм – не камень». Он говорит: «Ну, я говорю о размерах, да. Ну, какая диалектика! Не будем такие категории употреблять»… Поверьте, это цитата прямая моего научного руководителя. Что делать в таких случаях? Я говорю: «Вы знаете, я… Вы, наверное, говорите о марксистско-ленинской диалектике, а я говорю о диалектике в античном смысле слова, как её понимали греческие философы, и вот об этом, значит». Он так, глядя на меня: «Это тогда надо оговорить!» И я оговорил. Тем не менее, вот, на последнем этапе он сказал: все интермедии убрать, оставить только главные, значит, первую, вторую, третью главу. Но это я к тому говорю, что… это разрыв между тем, что лежало у нас в архиве, было понято ещё в 30-е, 40-е годы и не было издано, и тем, что нам преподавали, был огромен. И вы можете представить себе ВГИКовца, который вдруг набрёл на это… в прямом смысле слова золотую россыпь, да, на алмазную жилу.

Кроме всего прочего, надо ещё одну вещь учесть, такую странность: началась вторая жизнь Эйзенштейна вообще, в это время. Это случайно получилось, что я совпал, видит Бог, это я не знал о том, что в Брюсселе, где впервые показали тоже вторую серию «Ивана Грозного», критики выбрали «Потёмкина» лучшим из 12-ти фильмов всех времён, да. И все опять заговорили: «Вот, Эйзенштейн, Эйзенштейн!» Это очень помогло утвердить тему «Ивана Грозного» во ВГИКе, смешно сказать, да? Но, действительно, вот это дало новый импульс к переводам и к изданиям. Вся пресса зашумела, это помогло Пере Моисеевне пробить сначала двухтомник, потом четырёхтомник, потом шеститомник, организовалась такая редколлегия вокруг Юткевича.

Юткевич тогда, надо отдать ему должное, был очень тонким и точным политиком, он всё сразу понял. Но он действительно был другом Эйзенштейна, это и его сокурсником по Мейерхольду, и человеком, который в сложные времена, в сорок восьмом году, сделал первый фильм об Эйзенштейне, анонимно, не поставив своё имя, потому что оно тоже было «космополитным», да, космополитичным. Но, тем не менее, они с Перой Моисеевной сделали фильм памяти художника, «Памяти Эйзенштейна» назывался, двадцатиминутный фильм, что в сорок восьмом году было почти непредставимо! И тем не менее, да. И Юткевич вообще был человеком очень интеллигентным, образованным, понимавшим. Когда Пера Моисеевна представила…

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

Вот мы стали… с Лёней Козловым мы были представлены Юткевичу, потом редколлегии. И нас не то, чтобы… нас не ввели в редколлегию, но ввели в издательский коллектив, да, это для того, чтобы мы комментировали. И другие киноведы наши вслед за ними. И дальше прошла ещё одна поразительная вещь вот с этой второй жизнью Эйзенштейна. Лев Владимирович Кулешов, который, был на год младше Эйзенштейна и у нас преподавал, всего на год младше, он отчитал свой курс режиссуры, который полагалось киноведам знать, там, кусочек из своей книги он прочитал нам. Но мы бегали на его курс… Тогда ещё не было таких средостений между факультетами, я дружил с его учениками.

И Лев Владимирович вдруг сказал после эйзенштейновской конференции пятьдесят восьмого года - в январе пятьдесят восьмого года была конференция, до того, как я попал к Пере Моисеевне - почему-то я должен был говорить доклад о «Потёмкине», случайно, ещё не занимаясь им. А он говорит: «Ребята, давайте организуем кино…кружок эйзенштейновский, потому что по курсу у меня нет этого, я не могу вам рассказывать о наших поисках, экспериментах. Но это мы можем делать вечером». То есть стали… появились факультативы, говоря институтским языком.

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

А благодаря Соне я знал сценаристов, да, и не только благодаря Гене Шпаликову (мы учились вместе), благодаря, вот, ребятам с курса Кулешова и Рошаля – вот, Пашке Арсенову, Эмилю Лотяну, там ещё несколько было человек, ещё Мише Богину, мы как-то вошли… я вошёл в контекст других факультетов, режиссёрского и операторского, естественно, потому что я жил на этаже операторов и их… Я говорил, об этом рассказывал как раз. Вы знаете, мне повезло в этом плане, потому что ребята искали какую-то точку опоры, им надо было от чего-то оттолкнуться. И никто не хотел имитировать 20-е годы, но все поняли что это повествовательный псевдопсихологический кинематограф наших тогдашних «богов» типа Герасимова, да, который претендовал на то, что он через актёра, через психологию открывает что-то, он, по меньшей мере, недостаточен. А тут ещё били молодых. А это… как можно выразить солидарность? Вот, я попросился, например, к Алову и Наумову на практику. Нам полагалось сидеть на студии на так называемом «самотёке» и отбраковывать, писать ответы людям, которые присылали вне заказа сценарии. А я сказал, что мне очень хочется посмотреть, как кино снимается. Я попросился в ассистенты режиссёров именно к Алову и Наумову, которых «били» из-за «Павла Корчагина».

**Е.Г.:** Вы немножко рассказывали.

**Н.К.**: Я немножко рассказывал, да. Я почему про это сейчас вспоминаю, потому что это не противостояло занятиями историей. И как-то Эйзенштейн мгновенно влился вот в эту линию. Поэтому когда я закончил ВГИК, защитил этот диплом по Эйзенштейну. Сначала предполагалось, что я останусь во ВГИКе в аспирантуре, потом получилось так, что… для меня не было места в аспирантуре. И на меня прислали заявку из Госфильмофонда. И вдруг мне говорят… Я говорил об этом как-нибудь, нет? Мне вдруг говорят: «Нет, вы поедите в Казань на хронику редактором». А у меня… Во-первых, в это время мы готовили второй том Эйзенштейна, и на мне уже был там, «Монтаж», я должен был подготовить рукописи и комментарии. Вообще, я себе не представлял, что я буду делать на хронике, у меня вот здесь была жизнь.

И я дошёл до замминистра культуры, по-моему, его фамилия была Кузнецов, который, глядя на заявку из Госфильмофонда и предписание отправиться в Казань, сказал: «А что это вы хотите, что вам Эйзенштейн-то?» Я говорю: «Да я теоретик, мне…» – «Ха, теории нас будут учить! Да ты сначала горя хлебни, а потом теории нас учи!» Прямо. Знаете, это уже был такой последний удар, потому что до этого мне удалось избавиться, что называется, от этого назначения просто чудом. Я приехал в Казань, как мне велено было, предъявил и сказал, что, честно говоря, меня ждут в Госфильмофонде. Я вам очень нужен? Они сказали: «Нет, если вы не знаете татарского языка. Нам нужен человек, который знает татарский язык. Вы сможете его выучить, татарский язык?» Я сказал: «Не уверен». – «И у нас нет жилплощади для вас. Значит, вам придётся из зарплаты снимать комнату». Они были счастливы, что я от них ушёл, распределённый, потому что у них были свои какие-то кандидаты из университета, филологи. Я приехал, сказал: «От меня отказалась Казань, у них нет того-то, нет того-то. И я не знаю языка». – «Хорошо, тогда в Молдавию».

Я прилетел в Молдавию, мама была счастлива, что я в Молдавию. Я пришёл к Мурсе, тогдашнему директору студии и сказал: «Леонид Григорьевич, вот, у меня есть приглашение в Госфильмофонд. Напишите мне, пожалуйста, отказ». После четвертого курса я был у них на практике, и они, вообще-то, хотели меня, зная, что я… во-первых, есть где жить, не надо жилплощади, и во-вторых, им нужен был кто-нибудь из молодых редакторов, чтобы брать на себя вот эти самые технические обязанности. А я ему говорю: «Но вот меня Госфильмофонд ждёт. И вот меня Эйзенштейн…» И так далее. Он так глянул на меня и сказал: «Ну, если вам лучше…» Потом спросил: «Что мама говорит и папа?» Я говорю: «Они, конечно, хотели бы, чтобы я был здесь». – «И я хочу!» Я говорю: «Поймите, вот, меня так». – «Хорошо, если тебе лучше, я подпишу отказ. А как мне, чем отмотивировать?» Я говорю: «Я не знаю молдавского языка. Меня татары отправили обратно. Вот, незнание модавского». Он так на меня глянул, сказал: «Молдавский хорошо бы выучить. Ты здесь родился?» Я говорю: «Да» – «Ну, ладно». Подписал отказ. И вот с этим-то я и пришёл к этому: «Я выполнил, два указания, теперь у меня здесь».- «Ладно, что-нибудь другое вам подберу» И было ясно, что он не хочет, чтобы я в Госфильмофонд шёл просто из принципа.

Выхожу, наверное, на мне лица не было… Вот бывают такие судьбоносные встречи – прямо на улице я сталкиваюсь лицом к лицу с Ренитой Григорьевой, которая было дочкой… Я, по-моему, рассказывал об этом путешествии в Сибирь, да, с ней? Я рассказывал, как мы с Васей Шукшиным ездили в Сибирь? Ну, вот, Ренита Григорьева была там со своим фильмом «Венский лес», и мы помогали когда делать этот фильм. Вот, и она говорит: «Что с тобой случилось?» И я ей так вот простодушно рассказываю, что произошло и что… «Ну-ка, поехали немедленно!» Она шла к кому-то там в Минкульте, а это было ещё на улице Жданова, вот, нынешней Варварке. И тут же меня везёт к матери, которая председательствовала… Общество… Как называется? С…С… ССОД был… Тогда ещё был ВОКС, потом ССОД. Союз советских обществ дружбы с зарубежными странами. Вот её мама, которая поначалу Женский комитет, потом этот… И говорит: «Сейчас перескажи матери». Я говорю: «Нина Васильевна, вот такая-то история…» Но я… мне и в голову не могло прийти пойти её просить, чтобы она вмешалась. Но Рениту почему-то взбаламутила вот эта фраза, а я сказал ей, что «горя хлебните». И она знала про ссылку в Сибирь, Ренита это знала. И Ренита всё это выпаливает матери. Тогда ещё, в шестьдесят первом году, это было естественно, да. И Нина Васильевна, так, глядя на меня, берёт трубку… Вот, в первый раз я увидел, как это делается, да. Я должен вам сказать, она спасла, в общем, меня. Она позвонила в Министерство культуры, сказала: «Соедините меня с Кузнецовым…», не помню как его фамилия. Она по справочнику, значит, нашла телефон секретарши и, вот, буквально, были такие слова: «Ты кому горя желаешь? Ты понимаешь, что человек, вообще, своё детство в Сибири провёл ни за что ни про что, а ты такие вещи говоришь! Я теперь понимаю, да! Ты ведь, наверное, захочешь куда-нибудь поехать?» Она была ключевой фигурой этих культурных обменов.

На следующий день я получил распределение в Госфильмофонд. Вот, знаете, это очень смешно. Я не рассказывал эту историю, я только сейчас так сообразил, что я оказался «позвоночником», да. Я поступил во ВГИК без всяких звонков, безо всего, но, оказывается, в Госфильмофонд-то я попал по звонку, да. Не встреться я с Ренитой, загремел бы я ещё куда-нибудь. Они не хотели явно меня… Ну, это Грошев, с которым у нас были такие отношения. С самого начала он прекрасно понимал, что я с ним никогда не буду на одной позиции. Но, так или иначе, вот эта странное, может быть, мистическое совпадение – наша встреча с Ренитой и вот звонок Нины Васильевны, они сыграли роль, что я оказался в Госфильмофонде, где в это время была, наверное, самая интересная молодёжь нашей… нашего поколения, потому что туда пришёл Витя Дёмин.

Те, кто пришли в 40-е годы в это время как раз все группой ушли … кто в какой журнал, в институт научный. И пришло новое поколение, пришло поколение, вот, как раз моих сверстников. И Витя Дёмин, который был, наверное, самым талантливым критиком среди всех нас: так, как он писал, никто из нас писать не умел. Он загорелся идеей создать Госфильмофондовскую, или Белостолбовскую школу киноведения**.** Ну, он это мыслил в виде серии книг, которые мы должны были там на вольном воздухе и вдали от суеты написать. Не так много книг вышло, да, хотя он сам написал парочку и Мирон Черненко, который стал его близким другом, написал, там, ещё парочка людей. Валя Михалкович написал, … Дмитриев Владимир. То есть это всё вышло, да, как книжки, но он стал главным редактором «Советского экрана», был научным редактором издательства «Искусство» и помог издать столько хороших книг, да. И первая книжка о Феллини, которого он обожал, и всё сделал для того, чтобы Феллини реабилитировали.

И самое удивительное, что эта белостолбовская школа начала многое из того, что потом как-то развилось, например, кинотекстологию, вот, восстановление старых фильмов. Вот, мне дали восстановить фильм Эйзенштейна, я тогда занялся как раз «Потёмкиным», потом «Генеральной линией», потом «Октябрём». Там уже сидела Вера Дмитриевна Ханжонкова. И вот снова прошло такое смыкание времён. Бабушка Ханжонкова, которая была вдовой того самого Ханжонкова, гораздо более молодой, чем он, поэтому… Она фактически была работницей, помогавшей ему и его жене, покойной уже к тому времени, когда она пришла, когда… когда она вышла, что называется, на поверхность. Она была сначала монтажницей в фирме Пат*е*, и каким-то образом её заметили, и она стала помогать Ханжонковым. Я не знаю, по-моему, она была с ними в эмиграции тоже. Потом умерла жена Ханжонкова, и она стала супругой и заботилась о старом Ханжонкове, как могла, сохраняла его память потом. И она, вот, была… Она не принадлежала к высокому обществу, она была такой поповной, по-моему. Но она была совершенно удивительным осколком раннего русского кинематографа со всеми наивностями и со всеми… со всем очарованием этого раннего периода, такое детство кино. И Бабушка Ханжонкова стала нашим, что называется, оберегом. Вот здесь вы видите фотографию с ней: Витя Дёмин и Бабушка Хонжонкова, вот, на каком-то сборище.

Мы собирались постоянно, каждый вечер мы гуляли от нашего общежития до «бетонки», дороги, и обратно и обсуждали то, что мы сегодня видели. Значит, мы смогли пробить тогда, что отечественные… сотрудники отечественного отдела смотрели, имели право смотреть зарубежные – до этого было запрещено. Или, например, что мы добились «Иллюзиона». Удивительным образом, но нам удалось пробить… Ещё Витя Дёмин… он всё время разыгрывал всех, он человек был с необыкновенным чувством юмора. Я, получив распределение, из-за того, что я проездил два месяца, получил право на отпуск, и я в конце августа уехал в Кишинёв на отдых. Приезжаю в середине сентября шестьдесят первого года в «Иллюзион» и выясняю, что меня избрали комсоргом. Как! Во-первых, в моё отсутствие: «Как вы могли, вообще!» - «Ну, вот, Витя Дёмин сказал, что ты общественник». Какой общественник! Но, тем не менее, вот, они сделали вот такую штуку – заочно меня избрали, чего никогда не было. Что было делать?

Значит, мы добились клубного помещения для всех… Главное, когда мы застали Госфильмофонд во вражде научных отделов и рабочего коллектива, была такая классовая неприязнь друг к другу, и поставили задачу: подружить молодёжь двух «крыльев» Госфильмофонда. И это удалось, что удивительно. Мы стали выпускать газету, газету, которая называлась «Госфильмофонд», «Голос Госфильмофонда», я уже не помню, как она называлась, но, в общем, это была стенная газета, где мы делали интервью с нашими рабочими опытного производства. И постановлением комсомольской организации добились того, что наш директор поехал в Моссовет и добился кинотеатра, который стал «Иллюзионом», да.

Потом, когда я понял, что я не могу ездить на все эти райкомовские совещания и прочее, я попросил: «Ради Бога! Переизберите меня!» Нашли там хорошего парня в опытном производстве, и он стал комсоргом. Но за этот год мы успели довольно многое пробить. И вот эта, с одной стороны, текстологическая работа в Госфильмофонде, когда, вот, кинотекстология как наука ещё не существовала, а только были первые шаги в мире, не только у нас. Восстановление немых фильмов ещё было такой утопией. А, с другой стороны, вечерами я мотался в Москву, и приходил к Пере Моисеевне, уезжал последней электричкой. Потом, когда уже дали эту квартиру…

**Е.Г.:** Когда её дали?

**Н.К.**: В шестьдесят втором году. Это вот отдельная история, как чудом пять Лауреатов Ленинской премии написали, там… Слушайте, я разболтался…

**Е.Г.:** Хорошо, хорошо.

**Н.К.**: Сколько там?

**Е.Г.:** Я батарейку проверяю.

**Н.К.**: Вот. Там лилась вода один раз так страшно вообще, что мы думали, что всё, всё затопит. Это ребята наши, там Валентин Квас и Эдик Тимлин обсняли все эти страшные трещины, приложили к заявлению пяти Лауреатов Ленинской премии. Были, по-моему, Уланова, Рихтер, Штраух, Юткевич, ещё Шостакович, по-моему, - написали в Моссовет, что вдова Эйзенштейна живёт в чудовищных условиях. И ей дали вот эту квартиру, в шестьдесят втором году она переехала с Гоголевского бульвара. Тот дом снесли немедленно просто, потому что пришла комиссия, пришла в ужас от того, что живут в аварийном доме. А эту тоже не хотели давать, потому что одному человеку полагалась одна комната. И когда она сказала: «У меня библиотека Эйзенштейновская», она : «А вы сдайте её - и замечательно!» Но Пера сказала нет, она никуда сдавать не будет, и желательно было бы остаться в районе, она жила на Гоголевском где-то, где все её друзья, и, в общем, дали вот эту.

Вот, мы приезжали, я приезжал из Госфильмофонда, ребята, которые работали уже на студиях - и Миша Богин, и Паша Арсенов, они добивались своих первых постановок, как могли, приезжали иногда днём, иногда вечером. И мы готовили уже шеститомник, к этому времени уже «пробили» шеститомник. И я могу назвать эти годы, наверное, самыми счастливыми, потому что… ощущение единства времён, оно не теоретическое и не только историческое.

Говорят психологи, что очень многие дети сейчас вырастают невротиками и неуправляемыми просто потому, что нет дедушек и бабушек, или живут только у дедушек и бабушек, и нет родителей. Что вообще в семье в доме, должно быть по меньшей мере три поколения: бабушки, родители и дети. Тогда проще психологически старикам, проще детям и проще… Кроме бытовых – идет чисто психологически, - должна быть эта связь времён. А если идти, значит, … то имя хотя бы прадедушки и прабабушки – это уже очень многое значит. И мне безумно жалко, что у нас, вот, генеалогия эта столь долгие годы была вообще в загоне, потому что человек должен знать свой род в самом точном смысле слова, должен знать свою причастность к определённой линии, что было до него, что должно быть после него, и должен передать эстафету, это… Без этого не бывает государства. Это действительно ячейка общества и государства. И когда Пушкин там говорит про любовь к отеческим гробам, я очень хорошо понимаю, что это такое - два *дивных* чувства, действительно.

И вот то, что Пера Моисеевна для нас создала фактически - вот это связь времён, она завязала «оттепель» на этот, двадцатые годы. И показала, что можно пройти сквозь все испытания. Вот эти тридцатые – сороковые, которые так иногда звучали в рассказах, нам казались страшным. Притом, что вот при моём сибирском опыте, не очень страшном, в общем-то: не было опасности для жизни, да, была психологическая травма, не более. А тут были люди, которые прошли через лагеря, у которых погибли мужья, да, и… Для нас это было не просто поучительно, это был такой как бы… про себя, мы не говорили громких слов, но, но было понятно, что мы обязаны доделать то, что они не успели.

Пера Моисеевна умерла в шестьдесят пятом году, совершенно неожиданно для нас всех, потому что ей было шестьдесят пять всего, она в девятисотом году родилась. У неё оказалась язва аорты. Её лечили от диабета, не очень внимательно смотря на то, что происходит с сосудами. И вот язва аорты мгновенно её выбила. И вот тогда возник вопрос, что с этим будет. Значит, мы, естественно, всё, до последней бумажки, последнего рисунка отдали в РГАЛИ, понимая, что здесь нет… Мы не знали, что будет с квартирой самой, потому что уже приехал очередник, как только она умерла. Мы не успели ещё похоронить Перу Моисеевну, уже позвонили, что, вот, вам… освобождайте квартиру через полгода, когда кончится срок подачи этих самых заявлений от других наследников. А она всё завещала государству для создания Музея Эйзенштейна. Эйзенштейн…Для государства в это время Эйзенштейн не был никакой классик, хотя все… Повторяю, официально, идеологически: Эйзенштейн – Пудовкин – Довженко, вот так. Но чтобы сделать Музей Эйзенштейна…

Она ещё в сорок восьмом году написала… Я говорил, по-моему, об этом, нет? Что она написала, ещё когда это было на Потылихе, стоял ещё дом, никто не подозревал, что его снесут. Она написала тогда письмо Ворошилову, что она готова всё, что она унаследовала, передать государству, если там будет организован Музей-квартира Эйзенштейна. И… Ворошилов был председателем Верховного Совета, да, и только ему полагалось писать. И она получила ответ, что Эйзенштейн не та фигура, которой делают музеи. Вот тогда она перевезла всё с Потылихи, вынуждена была, потому что квартира трехкомнатная, даже четырехкомнатная фактически, там еще была комната домработницы. Значит, естественно, что её отобрали для главного бухгалтера «Мосфильма», и она всё перевезла в этот жуткий дом на Гоголевском бульваре, где жили её родители, раздав и выбросив всё, что было её, ради того, чтобы поместить эйзенштейновское максимально. А потом надо было втискивать сюда.

Ну, естественно, что мы всё это передали… Сразу после её смерти РГАЛИ приехало и всё это забрало, потом это запечатали на полгода. И за это время удалось добиться, чтобы Моссовет это передал Союзу кинематографистов для сохранения наследия Эйзенштейна. Удалось это сделать, потому что у Союза был так называемый лимит. Были лимиты. Что это значит? Что Союз вносил в кассу Моссовета деньги для тех кинематографистов, которым надо было улучшить жилищные условия или тех, кто приезжал из провинции, сделал карьеру здесь, там, снял партийно-важный фильм. Его переводили, там, из города Алма-Ата в город Москву. И вот, благодаря этому… Там было 400 квадратных метров лимита в запасе у Союза, и вот эти 28, там, 38 квадратных метров, которые было в этом… помещении, вычли из того лимита и передали Союзу для создания, как тогда называли, научно-мемориальный кабинет, потому что здесь Эйзеннштейн не жил, нельзя было назвать Музей-квартира.

А поскольку я в это время, во-первых, ещё был холост, у меня не было жилплощади, и, соответственно, значит, там, в Столбах у меня была комната. И я был единственный как бы, кто мог перейти на работу в этот научно-мемориальный кабинет, потому что Лёня Козлов работал в институте, у него было всё устроено и так далее. И Юткевич предложил мою кандидатуру в хранители. Тогда даже не было заведующего, я был всё на свете, да: научный сотрудник, и хранитель, и уборщица, и машинистка, и текстолог – в общем, все, все функции в одном лице. Вот, и меня перевели. И я бегал сначала полгода вот с этими бумагами в Моссовет, чтобы оформить квартиру, а потом начал работать, вот, как научный кабинет. Мы должны были закончить шеститомник, который застрял в середине как раз – 3 тома вышло в шестьдесят четвертом году, и в шестьдесят… Мы работали с Пери Моисеевной вдвоём над четвертым томом - «Режиссурой», неизданной. И из-за всех этих перипетий она застряла и вышла только в шестьдесят девятом году… В шестьдесят девятом или шестьдесят восьмом? В шестьдесят восьмом году.

Значит, я начал продолжать работу над «Режиссурой», и сюда потянулись люди. Вот это второе… вторая жизнь Эйзенштейна сказалась в том, что по мере выхода томов, аудитория Эйзенштейна расширялась не только в киношном кругу, но появились филологи, психологи, социологи, эстетики, которые стали читать и обнаруживать там, что *им* это важно, да. То есть это стало институцией научной и консультативной, и, если хотите, люди, которые читали книги здесь, и выписывали себе. И здесь стал такой как бы центр изучения не только Эйзенштейна, но вообще истории и теории кино, параллельный ВГИКу и Институту киноискусства, который организовался. И там, не знаю, с Мариэттой Чудаковой мы провели здесь сессию памяти Тынянова, с Комой Ивановым по поводу Андрея Белого и ещё кого-то…по-моему, структурализм, да, структурализм, Эйзенштейн как родоначальник структурализма в кино. Ну, то есть, здесь были самые… Стали появляться иностранцы тоже, естественно. Больше того, стали появляться выставки Эйзенштейна. Страны стали запрашивать рисунки. И парадокс в том, что… А меня, когда я был в Госфильмофонде, не выпускали даже в Болгарию и в… - которая вообще была самой лёгкой страной, - и в ГДР, меня и в Польшу приглашали. А тут я закончил «Бежин луг», мы начинали ещё при жизни Перы Моисеевны в Госфильмофонде, а закончили в шестьдесят седьмом году. Он был показан на фестивале, был заофициален. Когда мы по срезочкам как бы восстановили и реабилитировали фильм… уничтоженный.

И вы знаете, что поразительно? Видимо, вот тот же механизм такого романтизма юношеского работал и в Константине Михайловиче Симонове, когда он, не зная меня – он меня вообще не видел – ему понравилась история воскрешения фильма. Вот бывает такое, да вот, чисто юношески. И он дал за меня честное слово выездной комиссии ЦК – меня пригласили на фестиваль в Оберхаузен. «Ну, как можно, когда он не проверен на соцстранах, а его сразу в капстрану выпускать!» А Симонов дал слово, Юткевич поддержал как бы мой выезд. И тут ещё смешная вещь помогла. Помогло то, что Совэкспортфильм не выполнил план по валюте. Вот есть план, по которому нужно вот столько-то валюты привезти, а в шестьдесят восьмом году что-то не очень шло это… в шестьдесят седьмом, не очень шло, а всё потому, что фильмы, которые были бы вполне, были запрещены: значит, «Рублёв» лежал на полке, «Застава Ильича» была запрещена к экспорту… Все эти фильмы были блокированы, и Совэкспортфильм не мог на чём-то, вот… А тут Эйзенштейн, который тут же запросили разные страны. А участие в фестивале немедленно повышает цену на фильм. И вот три фактора совпали.

Меня пригласили в Госкино, сказали, что как вы относитесь к тому, чтобы съездить в ФРГ на фестиваль. Я вытаращиваю глаза. Это ещё шестьдесят шестой год, конец. И говорю, что…. Нет, шестьдесят седьмой, извините, шестьдесят седьмой… Нет, шестьдесят седьмой именно, конец шестьдесят седьмого года. Фильм был показан на фестивале Московском, на закрытом просмотре. Но это куча народу посмотрела, конечно, откуда и пошли все эти самые заявки. Я говорю: «А я в Болгарии ещё не был». – «Знаем, - так вот. Говорит. - Вы знаете что - ничего, вы напишите нам, пожалуйста, текст вашего доклада, где вы говорите о замысле Эйзенштейна, судьбу, пожалуй, трогать не надо, вы нам про замысел Эйзенштейна напишите, пожалуйста. Вот этот текст, вот, вы прочитаете там перед фильмом». Я написал про замысел этого фильма. Они там внесли какие-то исправления, я действительно старался не трогать историю запрещения, там это, но мой друг Ульрих Грегор, который был здесь на фестивале и который, собственно, и сыграл главную роль в моём приглашении, он сказал: «Это я возьму на себя. Вот всё, что касается судьбы – это рассказываю я, а ты говоришь о замысле». И мы в результате… Я приехал в Оберхаузен в команде Симонова Константина Михайловича, и показали «Бежин луг». И это был ещё один после второй серии «Ивана Грозного», да, ещё один такой вышедший «новый» Эйзенштейн, так сказать.

И стали переводить его труды, потому что вышли первые три тома, и мемуары Эйзенштейна были немедленно переведены на итальянский, на немецкий, на испанский, по-моему, язык. То есть завертелось вот это вот… маховик, да, второй жизни Эйзенштейна, пошли выставки. Я уже побывал в ФГР, меня немедленно ГДР пригласила – как можно, если… А после ГДР и ФРГ – в двух Германиях побывал, вроде там ничего антисоветского не сказал, значит, и не диссидентствовал, говорил свои занудные киноведческие вещи, и меня стали выпускать за границу с выставками Эйзенштейна, которые отнимали кучу времени, конечно, да. Нужно было для каждой страны новые какие-то концепции придумывать какие-то, и так повернуть, и так повернуть.

Но при всё при том это… Вдруг передо мной распахнулся мир, который был фактически заперт для большинства моих сверстников. И надо сказать, я чувствовал себя очень… не очень комфортно, потому что такого рода привилегии делают тебя невольно виноватым, что они не могут ехать, да? Тем более, что появились подозрения, а не погоны ли у меня на майке, да? Кто его знает, почему еврей, беспартийный, и его выпускают. Когда ты говоришь: «Простите, меня Эйзенштейн возит, я при нём слуга». И фактически я был единственный сотрудник здесь материально ответственный, поэтому, когда везли вещи, книги и прочее, я ещё от РГАЛИ получил эту самую доверенность на реко… на экспонирование рисунков, я был ответственным за каждый! Речи ездили наши… произносить наши «боги», да, Еренев там ездил, там, Рерих и так далее. Они доктора, партийные, они произносили речи, давали интервью. Я отвечал за монтаж выставки, за сохранность каждого экспоната, за возвращение в Москву. Меня посылали на монтаж. Как только, значит, кончалась неделя монтажа – обратно в Москву. Там идёт месяц, два выставка. Потом я лечу на три дня… *(Отвлекаясь от темы)* Что там такое?... Надоело ему, бедному…

*(Конец записи)*