

## Приложение

Мирон ЧЕРНЕНКО:

# «ПУСТЬ ОНИ СТАНУТ ВЗРОСЛЫМИ В НОВОЙ ЕВРОПЕ, МЫ СТАНЕМ ВЗРОСЛЫМИ В НОВОЙ РОССИИ...»

Последнее интервью

*Беседу ведет Андрей ШЕМЯКИН*

Этот разговор состоялся 29 января 2004 года на фестивале архивного кино «Белые столбы-2004». Цель его была сугубо утилитарна—прокомментировать несколько тем и методологических позиций, обозначившихся, с одной стороны, по ходу состоявшейся дискуссии, на которой Мирон Маркович председательствовал, а с другой, в связи с просмотренным мною документальным материалом, подобранным сотрудницей Госфильмофонда Натальей Яковлевой для очередной нашей программы «Документальная камера», посвященным этой дискуссии. Я знал, что это интервью, как и два других, взятых чуть раньше у И.И.Рубановой и А.С.Трошина, менее всего является обычным синхронном, связывающим между собой фрагменты фильмов и мои включения. Оно должно было стать ведущим компонентом довольно хитрой драматургии, где важна даже не столько информация, сколько интонация сопричастности вполне конкретной теме, за которой для наших собеседников стояла целая жизнь.

Этот параллельный монтаж—«разговоров вообще» и «разговоров о предмете»—и должен был лечь в основу моего сценария данной передачи, писавшегося по ходу фестивальных просмотров и бесед в кулуарах, в режиме, как говорят антропологи, «включенного наблюдения».

Великолепно задуманная и хорошо подготовленная дискуссия по сути проваливалась, и хотелось показать то, что выявилось, благодаря фестивальным бдениям: прогрессирующее отчуждение нашего сообщества от вчерашнего опыта самоидентификации, явившееся на смену самообольщениям подсоветской жизни в состоянии «всемирной отзывчивости»—в том числе и по-имперски бесцеремонных реакций на то, о чем не просят.

Судьба распорядилась по-другому. Смерть Мирона сделала этот «самобичевательный» сюжет суетным. И в итоге, как часто бывает на телевидении, в программу вошли только маленькие фрагменты комментариев, в основном по конкретным поводам, внешне почти не связанным между собой (логика повествования еще только выстраивалась)—отсюда разброс в впросах и их, как правило, описательный характер.

После того, как Мирона Черненко не стало, этот текст, оставаясь, подчеркиваю еще раз, вполне утилитарным по исходной цели, читается как целостное высказывание, лишенное, однако, какой бы то ни было ситуативной ограниченности. Оно бы так и читалось безотносительно к цели: интервью плавно перешло в монолог. Очень скоро о камере забыли все (включая ведущего), кроме режиссера и оператора,—заслушались.

Судите сами, можно ли было предвидеть, что наш диалог оборвется навсегда. Но до сих пор чувство утраты смешивается с чувством непредставимости того, что Мирона больше нет.

А дежурный синхрон стал свидетельством по-своему неповторимым. Последней съемкой очень близкого человека. Благодарю моих коллег, которые помогли ему остаться.

А.Ш.

*А.Шемякин.* Мирон Маркович! Только что закончилась дискуссия о кинематографе Восточной Европы в контексте нашей современности. Как бы Вы оценили ее итоги—и как ведущий, и как исследователь?

*М. Черненко.* Вы знаете, мне кажется, что мы как всегда слишком торопимся. Нам хочется всё сразу и всё немедленно. Исторически прошло еще ничтожно мало времени. Мы еще не успели разойтись. И ритм, в котором мы расходимся, у нас с ними разный. И не только потому, что нас больше, а их меньше, и не только потому, что они хотят больше, вероятно, чем мы, а просто дело в разной степени укорененности в европейской цивилизации. Без этих слов обойтись сейчас уже невозможно. Дело в том, что за последние несколько лет я бывал, и бываю я довольно часто, в Польше, бываю в Югославии, бываю... где еще? Вероятно, больше нигде. На фестивалях международных тоже... Где бы я ни встречался с бывшими братьями по социалистическому лагерю, они произносят одну и ту же фразу, с одним и тем же придыханием: «Мы идем в Европу».

Иногда мне бывает просто стыдно слышать это от людей, которых я уважал и любил всю свою жизнь. Я всегда пытался у них спросить: «А откуда Вы идете в Европу? Вас в Европе не было?». Это, в крайнем случае, мы могли бы сказать, что находимся где-то посередине. Правда, в последние пару лет это стало как-то утихать. Значительная часть всех этих комплексов, фобий—всё, что накопилось у них, по-разному в разных странах в разные годы и в разные столетия, это стало, я бы тоже сказал, как-то уходить.

В последние три года я езжу в Краков на мероприятия, это вообще любимый город моей жизни, и они меня любят, судя по всему, раз зовут, я читаю лекции в Ягеллоновском университете. Поначалу, когда вывешивали объявления, что будет выступать кинокритик из России, ко мне приходили главным образом дочки моих бывших приятельниц, я бы так сказал. Последние же два года у меня были полные сборы, аудитории битком, [приходили] студенты с других факультетов, и вовсе не потому, что я читаю лучше, что выступал лучше, чем до этого, а они как бы привыкли к тому, что из России к ним приезжают, ну извините за самодовольство, интеллигентные люди. И, в общем, всё нормально: задавали вопросы, участвовали в диало-

ге, даже не зная, о чем идет речь. Самое удивительное, что это была группа теологического факультета, группа молодых иезуитов. Должен Вам сказать, что в России это слово всегда было враждебным, ругательным, страшным. Однако более интеллигентных молодых людей, симпатичных мне лично, я в Польше давно не встречал.

Так вот, мне кажется, что это их бегство в Европу—даже не от России, а от себя самих, от своего собственного азиатского духа, который был не нашей виной, а их собственной, но воспринятый, может быть, с этой стороны,—оно уже заканчивается. И я думаю, что если они действительно все вместе войдут в Европу, то станут частью глубочайшей европейской провинции, и Дмитриев был абсолютно прав, потому что в Европе, с точки зрения кинематографа, они не нужны никому. У Европы есть всё свое, и тоже не очень высокого класса. Взять, например, немецкое кино, которое я каждый год зачем-то смотрю, вызывая омерзение у своих коллег (я хожу на Кинопанораму немецкого кино). Это дикое занудство. Это абсолютно профессионально сделанное и никому не нужное кино. Т.е. оно нужно, может быть, им. У меня есть там друзья, главным образом югославы и поляки, которые натурализовались, поэтому я к ним хожу. Но, в общем, это никому не интересно.

Когда они войдут в эту Европу, они выяснят одно из двух: либо у них не будет какого-нибудь кино, как у бельгийцев, или еще хуже, у каких-нибудь голландцев, или они обратятся к себе самим и будут что-то искать. А нам в этом плане им предложить нечего. Потому что кроме кинематографической пошлости (наш спортсмен любит их спортсменку, или наш партизан спит с их партизанкой), нам им предложить нечего. Но это необязательно снимать в кино. Это можно разыгрывать и на сцене. Поэтому мне кажется, давайте подождем немножко. Пусть они станут взрослыми в новой Европе, мы станем взрослыми в новой России. У нас получится.

*А.Шемякин.* Как смотрели чешское кино, какое оно производило впечатление тогда и (после всех представительных перестроечных ретроспектив) производит сейчас? И—то же самое—относительно Югославии. Вообще—есть перепад в восприятии? Именно в Вашем?

*М. Черненко.* Что касается чешского кино. Оно мне неизвестно, его просто негде было смотреть. Его просто невидно. Но вот поскольку я дружил с неким Мартином Сливкой, который, к сожалению, умер в прошлом году, и мы с ним встречались на самых непонятных и неожиданных фестивалях. Опять же всё носило характер не межгосударственный, а межличностный. Нашим общим другом был Директор Словацкого центра в Варшаве, он звал нас к себе, и я смотрел почти все фильмы. Это было отдельное кино. Оно было отдельно от словацкого кино, и оно было отдельно от загубленного на корню в 68-69 годах чешского кино. Было оно потрясающим. Мне когда-то в жизни безумно повезло, я оказался в Карловых Варах на документальном фестивале во время «Пражской весны», и должен сказать, что, глядя тогда эти картины, мы (а нас было много—у Советского Союза были деньги) оглядывались, поскольку смотреть на такой прямой агрессивный взгляд на

социалистическую действительность [было страшно], никакие поляки во время «черной серии», никакие югославы, которых я тоже смотрел, были несравнимы. Другое дело, если сейчас попытаться их вспомнить, то там особой художественностью не пахло. Там пахло скорее оголтелостью. Очень хотелось рвать на себе тельняшки, не знаю, как будет по-чешски тельняшка, но хотелось. Я упомянул Краков, где меня любят, они меня зовут и на Краковский фестиваль. Я туда, на этот фестиваль, ездил в своей жизни—не при Министерстве иностранных дел будет сказано—наверное, раз тридцать за все свои годы. Меня просто больше никуда не пускали. А в последние годы я стал как бы «взрослый», «классик», они меня стали звать в жюри. И вот я вынужден смотреть огромное количество документальных фильмов. Хочу сказать, что за исключением только двух-трех человек, за исключением, может, Марцелло Лозиньского, его сыночка Павла, особого кинематографа документального там нет. Он тоже остался в прошлом. Это был инструмент политической борьбы, который выполнил свою функцию. Они добились своего. Далее начинается уже такое макраме, начинаются, как бы это лучше сказать, такие кружева документальные, которые они клеят, и прочее. Причем это относится и к молодым, и к старым. Уже почти все классики вымерли, которые делали это кино в 50-80-е годы, но, в общем, я не вижу ничего, потому что, я еще раз скажу, это кино было исключительно ориентировано на стрельбу в противника. Другое—в Югославии. Я не знаю, я не могу судить, боюсь судить, но то, что я видел, те немногие фильмы, что я видел, это скорее... Остановите камеру, я не буду ничего плохого [говорить]...

*(Съемочная группа хохочет.)*

*А.Шемякин.* А вот конкретно—про Пуришу Джорджевича? В Госфильмофонде есть его фильм «Мать, сын, внук, внучка»...

*М.Черненко.* А что вам сказать про Пуришу Джорджевича? Пуриша Джорджевич—это действительно один из немногих славянских поэтов экрана. Пуриша Джорджевич—это очень странная политическая фигура в европейском кино. Дело в том, что если попытаться как-то его позиционировать в этом кинематографе, приходят на ум самые разные ассоциации. Конечно, он той же крови, что Довженко. Конечно, он из той же крови, ничего с предыдущей не имеющей, с Брехтом. Конечно, он весь из поэтической трагедии сербской народной поэзии, сербского фольклора. Это всё как-то вместе соединилось, и поэтому он феномен, если можно так сказать. Конечно, то, что он делал в начале 60-х годов, все его документальные картины, потом то, что он делал фактически до конца 60-х годов, его лучшие игровые картины,—это вершина не только югославского кинематографа, это в определенном смысле вершина поэтического кино.

Другое дело, что всё это потом угасает, поэтический талант угасает довольно рано и быстрее других. Но дело в том... Вы напомнили мне картину «Бабка, сын, внук, внучка». *(Это не оговорка. Действительно, в кадре у П.Джорджевича именно старая женщина,—Мирон Маркович, сходу вспомнил этот фильм, который он, надо полагать, очень давно не пере-*

*смотривал. Вроде бы частность, но характерная.—А.Ш.)* Дело в том, что, по-моему, глубокое заблуждение считать, что Джорджевич снимал документальное кино. Это никакое не документальное кино. Это нечто документальное, сделанное опять же по законам поэтической драмы. И вот это главное.

Очень любопытная штука. Джорджевич никогда не оставлял ни одного своего замысла неосуществленным. Если у него не получалось документальное кино, он все это брал и переносил, снимал это в фильме игровом. Спустя еще какие-то там два десятилетия он печатал это как поэтическую прозу. Он все время лепит один и тот же портрет этой самой погибшей молодости своего поколения. В самых разных вариантах—трагическом, комическом, сентиментальном. И все это вместе как бы складывается в одну единственную историю. Скажем, такая лучшая из его документальных картин, которая называлась «Девушка с обложки». Это был элементарный сюжет: на улице Белграда висела фотография—плакат какой-то девушки в партизанской пилотке, в шинели, со звездами и т.д., неизвестная партизанка. Джорджевич сделал о ней документальную картину, у которой не было ничего документального, кроме этого портрета.

Потом прошло некоторое время, он снял о ней игровую картину, одна из лучших картин, которая так же называлась: «Девушка», с Миленой Драйвич в главной роли, которая в чем-то напоминала ему ту самую девушку с фотографии. Понимаете, это такая совершенно специфическая кинематографическая линия, и она не могла быть продолжительной. Он довольно быстро закончился—не как режиссер, а просто исчерпал этот свой монолог. Потом он делал большое количество таких псевдо-чеховских экранизаций, т.е. то были чеховские рассказы, но Чехов—это была не его проза, это не его литература, не его трагедия. Это было иногда забавно, иногда тоскливо. Но, в общем... Сейчас он живет в деревне и пишет романы.

*А.Шемякин.* Как Вы считаете, почему Анджей Вайда, сняв практически всего одну (хотя и замечательную) документальную ленту, больше к неигровому кино, если я не ошибаюсь, не возвращался? И чем стал, таким образом, для него этот фильм? Случайностью, какой-то тоже оборвавшейся линией, только в своем роде?

*М. Черненко.* Вы имеете в виду картину «Иду к солнцу»... Да? Понимаете, на это довольно трудно ответить, потому что, с одной стороны, это вроде бы еще невозможность уйти от себя, несостоявшегося художника, потому что он еще чувствует себя более или менее свободно в общении с мертвым материалом. С натюрмортным материалом, я бы так сказал. И это как бы одно объяснение. Другое—это все равно отражает в определенном смысле, а в общем и тематически, трагическую линию, поскольку речь идет об окаменевшей смерти, об окаменевшем геноциде, если можно так красиво сказать (мне не нравится, но пусть будет). И оно занимает место в его творчестве. Любопытно, что до этого, вернее, когда он пришел в киношколу, у него были замыслы чисто живописные. Были—наверное, к счастью, не состоявшиеся (надеюсь, Рубанова меня простит)—игровые фильмы про

польских художников-баталистов. Те фильмы, которые сделали о них другие—смотреть не хочется. И, наконец, третье—это было еще просто упражнение для пальцев. Это была студенческая [работа]. Хотя он уже был вполне взрослым молодым человеком, все-таки была незаконченная школа, Академия художеств в Кракове. Это всё как бы укладывается. Это укладывается, ну, если не в творчество в целом, то, во всяком случае, в логику развития этого творчества. Это безусловно.

*А.Шемякин.* Мирон Маркович, а чем объясняется, например, несомненный факт, что случай Вайды вообще оказывается типичным для послевоенного польского кино? Ведь едва ли не все мэтры игрового кино той эпохи (Мунк, например) чуть ли не начинают с документалистики, а потом вдруг ее окончательно бросают? Им тоже, как и нашим, не очень-то давали работать, что называется, обеими руками? Или они сами, попробовав, уже больше не хотели снимать документальное кино, как мешавшее трансформировать реальность по законам романтического стиля?

*М.Черненко.* (На подначку не поддаётся.) Вы знаете, я мог бы привести Вам совершенно другие примеры. Есть не менее великий, хотя менее известный, режиссер Хас, который не имел ничего общего с документом. И так далее, и так далее, и так далее. И тот же самый Вайда, для которого встреча с документом, как показало будущее, почти случайна. Он ведь сделал еще одну картину «Пейзажи в интерьере». Документальную, поразительную картину. Но дело в том, что у них этой проблемы не было. Я бы сказал, что речь идет о меньшей бюрократизации производства. Если не получалась игровая картина по любым причинам, он (*имеется в виду в данном случае любой польский режиссер, а не только Анджей Вайда—А.Ш.*) с легкостью переходил в кино документальное. И точно так же возвращался обратно. И мог десять лет не снимать фильмы документальные, и мог десять лет не снимать фильмы игровые.

Точно так же это было в Венгрии, точно так же это было в еще большей степени в Югославии. Вообще не было никакой границы между этими областями кинематографа.

И не только тогда, когда не было возможности что-то снимать, а когда появлялась потребность пощупать эту реальность с этой стороны и посмотреть, что и как с ней можно делать.

Это поразительно. Ну, тот же самый Куц, которого я люблю всю жизнь, никогда не снимал документальных фильмов, хотя вот эта самая документальная реальность в его первых картинах была абсолютна очевидна. Но он не нуждался в поддержке документального кино. Не нуждался в поддержке документальной эстетики. Я бы так сказал: там просто было проще. У нас это было не возможно, потому что если ты уже существуешь в советском кино, то выйти за рамки установленного штатного расписания, причем я это буквально говорю, было не возможно.

Когда-то мы с Виктором Деминим написали сценарий для Марка Захарова. Он еще был каким-то вторым режиссером в Театре Сатиры. И когда мы принесли этот сценарий, который очень нравился начальству, это пер-

вый и последний мой сценарий, который нравился начальству, министр Романов сказал: «Такого кинорежиссера я не знаю». На что Демин ему сказал: «Ну, Вы знаете, театрального режиссера?» Он сказал: «Театральный режиссер должен закончить ВГИК». И всё. На этом дело закончилось. А в Польше, в Чехословакии, в Югославии, всюду актер, режиссер переходил из театра в кино и обратно, потом на телевидение. У них не было вот этих жестких профессиональных ограничений. Это был ответ на вопрос специально Наталье Примаковой. (*Режиссер нашей программы, проводившая съемку—А.Ш.*). Я попрошу это отметить.

Так закончился этот наш разговор, оказавшийся последним. Сюда, естественно, не вошли шутки в паузах, реплики в сторону, реакция слушателей и т.д.—я позволил себе лишь слегка обозначить атмосферу, которая благодаря Миرونу (как звали его между собой почти все, его знавшие) мгновенно установилась «на площадке». Он еще какое-то время побыл с нами, развивая свои ответы, даря занимательные подробности, удивляясь, что кому-то, исключая фанатов и нераскаянных российских интеллигентов, проблематика дискуссии еще может быть интересна. Но воспоминания его, судя по всему, «завели».

Микрофон был, однако, выключен.

Мирон сказал на прощанье: «Давайте придумаем программу про югославское документальное кино. Там еще много чего есть».