

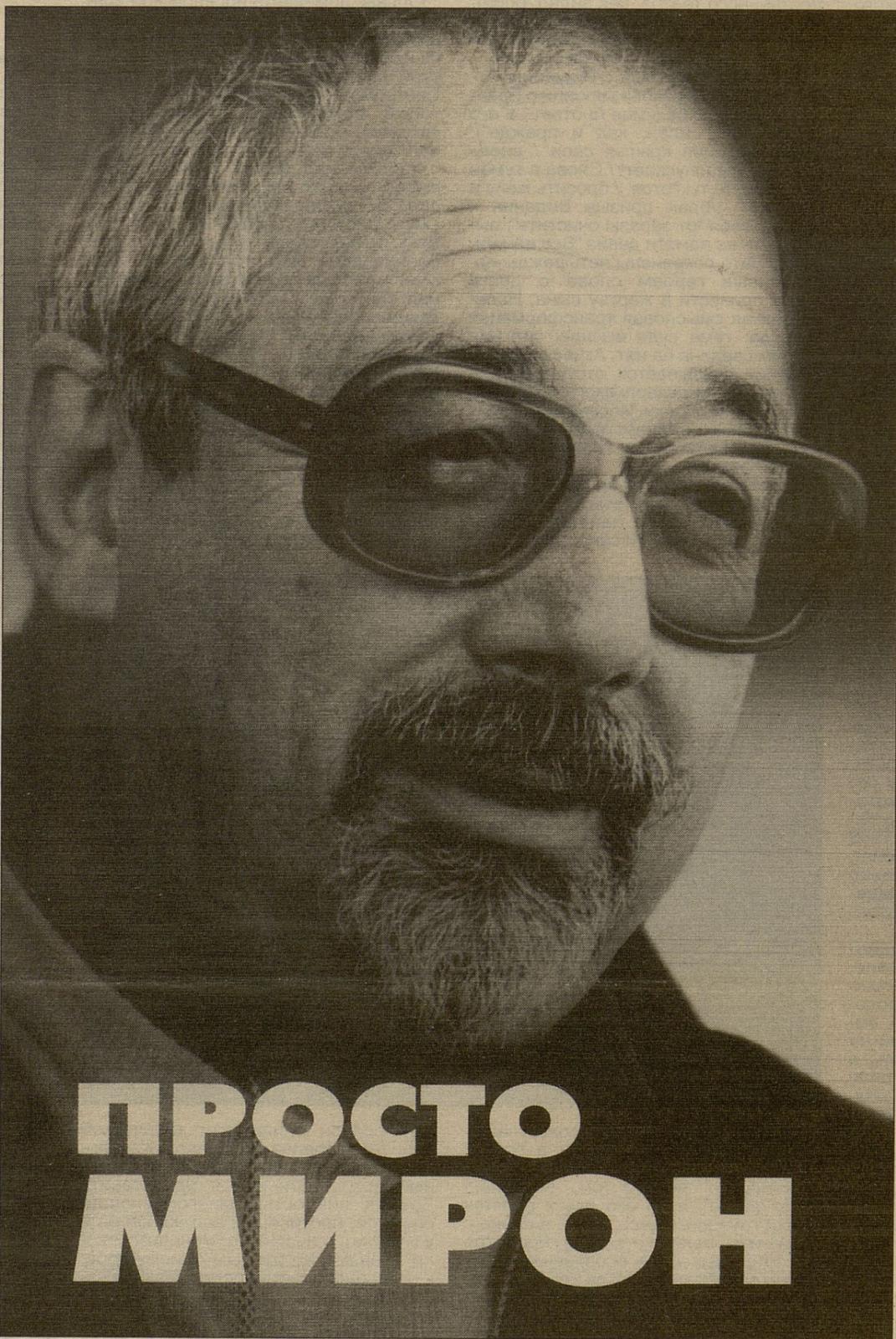
1125-8812 08
(126)
(198)

244



Черненко Мирон
(Кинчев)

“Когда уходит человек, сначала возникает желание куда-то бежать и что-то делать, потом приходит боль, а за ней стремление “увековечить память”, поиски высокопарных слов и попытки строить монументы. Вам бы это не понравилось. Вы бы усмехнулись и выдали одну из Ваших знаменитых острот. Память невозможно “увековечить”, на то она и память, что она либо есть, либо ее нет. Проходят месяцы, вот уже и годы, а прошедшее время не становится Вашим временем, Вы – в настоящем: ну уехал на очередной фестиваль, симпозиум, конференцию и вот-вот вернется. Наверное, наше подсознание придумало это себе в утешение – подсознание вообще увертливая штука, но ведь придумало же... Вот и эта книга – свидетельство того, что Вы – рядом. Это не сборник воспоминаний и не помпезный фолиант. Это – Ваша книга. Это – попытка воспроизвести этапы Вашей жизни и работы – правильнее было бы написать творчества, но творчество – слово не из Вашего лексикона, а мы старались, чтобы книга хотя бы немного была похожей на ту, которую составили бы Вы сами. И названия в ней позаимствованы из Ваших статей, и вспоминают о Вас друзья, коллеги и те, о ком писали Вы, – теперь их очередь”. Так написали в предисловии к этой книге, “неформальному собранию избранных сочинений” киноведа Мирона Черненко, его коллеги, составители “собрания” Галина Компаниченко и Ольга Рейзен. Книга эта – возвращение к нам Мирона Марковича, хотя те, кто его знал, кому посчастливилось, именно посчастливилось, быть рядом с ним, с ним и не расставались. Его уход не оборвал связей, и даже времени, обстоятельствам, жизненным сюжетам это не под силу.



ПРОСТО МИРОН

КЛАУС КИНСКИЙ, ИЛИ СУП ИЗ КАРАКАТИЦ

...Так и не понял, что он во мне увидел. Впрочем, этого я так и не узнал никогда: больше мы не встречались, а вскоре он умер у себя в Штатах, равно как и мой приятель-черногорец, который подвел его ко мне на каком-то приеме в Сан-Себастьяне и представил по-французски.

— Это Клаус Кинский, а это Мирон Черненко, он понимает по-немецки, — а мне добавил по-сербски: — хер его знает, зачем ты ему нужен... все спрашивал: а кто этот человек из России, но ты не бойся, он вообще-то не педераст. Хотя все может быть... — а потом, поскольку говорить больше было не о чем, добавил, опять по-французски: — а еще Мирон говорит по-польски.

— О, — сказал Кинский, — я тоже понимаю по-польски, меня учил мой друг Даниэль... — и произнес именно те четыре слова, которые можно услышать от иностранца, постигающего на практике изысканный польский язык — на букву “х”, на букву “п”, на

букву “д” и на букву “к”, с которой он уже не расставался до конца нашего знакомства. При этом фамилию Ольбрыхский он произносил с некоторым напряжением, и звучала она довольно странно, хотя и вполне узнаваемо — Ольбрыхцы. (Забегая вперед, скажу, что в фильмографии Кинского я не нашел ни одной ленты, в которой он мог бы сниматься с Ольбрыхским, но предпочел ему поверить еще и потому, что в моих встречах, не имевших продолжения, имя Даниэля всплывало не раз при самых странных обстоятельствах и, полагаю, не раз всплывет и в дальнейшем.)

Тем более что говорить мне почти не приходилось. Поскольку говорил он. Без умолку. Словно преодолевая какой-то обет молчания. Данный до нашей встречи и наконец сорванный... О кино, о том, какие фильмы я видел, и не только о герцогских, о которых говорили все и которые как бы затмили собой все то, что он делал в предыдущие годы, его биографию.

Только теперь я понимаю, что он чувствовал здесь себя

не совсем уютно: из своих апартаментов изредка выпархивали такие звезды, как Чарлтон Хестон и Анжелика Хьюстон, Роберт де Ниро и Энтони Перкинс (а этот и вообще прилетел в Сан-Себастьян, чтобы получить премию за жизнь в искусстве), Малькольм Макдауэлл и Ален Бейтс, Гленн Клоуз, Клаудиа Кардинале, Джейн Сеймур. И где-то в глубине души он все же понимал, что шлейф, который тянется за ним из прошлого, виден всем и что — главное — популярность его иного сорта. Не лучше. Не хуже, но иная. Хотя, скажем честно, выглядел он куда экзотичнее всех этих небожителей: белые волосы, ниспадающие к плечам, по-прежнему пронзительные глаза, распахнутый до пупа ворот белой рубахи... ну просто не поставив рядом с бледным Энтони Перкинсом (который, кстати сказать, тоже был в ту пору уже смертельно болен и вскорости скончался, где-то в тех же местах, что и Кинский).

А еще его интересовало, какие его фильмы шли в России, и я с чистой совестью

мог сказать: никакие.

А еще — оказалось, что я в детстве читал романы Эдгара Уоллеса: их в немереных количествах привозили в сорочковом году из только что оккупированной Риги, где они издавались на русском языке.

А вот Карла Мая я не читал, поскольку его почти никто не читал в Советском Союзе — у нас были свои Фенимор Купер и Майн Рид, а других нам не давали.

...Это был год девяносто первый, сентябрь, Сан-Себастьян, Запад по всей его красе. Дома, в России, не было ровным счетом ничего, и мои друзья из самых разных стран отправляли нам посылки, в которых все действительно жизненно необходимое было перемешано с тем, без чего им у себя, в нормальном мире, жизнь казалась невозможной, а нам вроде бы и без надобности.

Началось это и продолжалось сутки, почти без перерывов, и состояло из десятков знакомств, не имевших продолжения, ибо новые знакомцы меня просто не запомнили. Впрочем, я тоже за-

поминал не их, а уже знакомые их лица с экрана: Глен из фильма Иштвана Сабо, который меня тоже не запомнил, Энтони Перкинс, с которым мы промолчали два или три виски в баре, поскольку я в ту пору по-английски умел только молчать, а Перкинс, несмотря на упорные легенды о его русском, даже староверском происхождении, по-русски не знал ни слова или знать не хотел...

А еще это знакомство состояло из супов, поскольку Клаусу кто-то сказал, что главное в Испании — это супы, которые надлежат есть в конце обеда. “Тем более, что тебе нужно много есть, — говорил Кинский, — у тебя дома ничего не будет... — не обращая внимания на мое вполне упитанное тело и щеки, нависшие над воротником рубахи, — вот это суп из осьминога, я его ем каждый день, и видишь, как я растолстел...”

При этом, несмотря на легенды о его склонности к алкоголю, пил он удивительно мало, как бы отхлебывая, не опуская глаз, и смотрел на меня каким-то кукушечьим взглядом, словно изучая для какого-то своего аквариума или, лучше сказать, террариума, бестиариума, так что мне стала приходиться в голову безумная мысль: а не собирается ли он сыграть какого-нибудь меня, нет, не Мирона Черненко, критика из Москвы, но просто какого-нибудь советского человека, такого, каким он представляет его себе... Однако, поскольку к мании величия я не склонен, мысль эта угасла, едва появившись, а к концу суток я начал подозревать Кинского в садизме, тем более что есть не хотелось и потому что наш общий друг, бельгийский продюсер Руди Барнет, только-только приглашенный директорствовать на сан-себастьянском фестивале, решил переплюнуть Канн по всем параметрам и потому платил гостям какие-то чудовищные по испанским ценам суточные, правда в талонах, которые нельзя было превратить в наличные, а можно было только съесть. И пачки этих талонов по сорок тогдашних долларов в день просто жгли мои карманы, как пепел Клааса, и я так и называл их потом — пепел Клааса, что было, конечно, несправедливо. (Надо сказать, что это было очень смешно, как мы расплачивались этими талонами, каждый норвая первым выбросить их на стол и в конечном счете выбрасывая чуть ли не двойные порции, это было, я сказал бы, какое-то гусарство за чужой счет.)

Он провел в Сан-Себастьяне еще день или два. Какой-то погасший. Усталый. Растерявший весь свой витринный вампиризм-мистицизм. Прощаясь, он сказал: “Я хочу пригласить тебя к себе, у меня есть собственный дом, в Калифорнии. Там тепло... Мы будем есть суп из осьминогов, я узнал, как его готовить, в Калифорнии осьминоги не хуже. Мы будем разговаривать. И ты напишешь про меня книжку. По-русски...”

Я вежливо поблагодарил, я понимал, что все это — чистая любезность и ни в какую Калифорнию я не поеду, и книжку писать не буду. Хотя, вернувшись домой, я обложился справочниками и обнаружил, что снялся Кинский чуть ли не в двухстах картинах...

ФИНАЛ: это было в девяносто первом. В сентябре. Спу-

Жран и сына



стя два месяца Клаус Кинский умер. У себя дома. В Калифорнии.
1997

КИНЕМАТОГРАФ БЕЖЕНЦЕВ — КИНЕМАТОГРАФ БЕЖЕНЦАМ

Сначала несколько цифр, появившихся недавно в средствах массовой информации. 10 ноября в Нью-Йорке верховный комиссар ООН по делам беженцев г-жа Садако Огата сообщила, что сегодня каждый сто тридцатый житель нашей планеты является беженцем. По ее словам, за последние двадцать лет число беженцев увеличилось в десять раз и в настоящее время в мире насчитывается около двадцати миллионов беженцев, покинувших свои страны из-за преследований и гражданских войн. Еще двадцать четыре миллиона в результате внутренних конфликтов стали вынужденными мигрантами и находятся пока в пределах своих государств. В среднем каждый день превращаются в беженцев десять тысяч человек. В России количество беженцев ныне колеблется между двумя или тремя миллионами, предполагается рост до пяти-шести миллионов — точные цифры неизвестны в связи с кризисом власти и финансов в нашей стране.

Все это — продукты «этнических чисток», а попросту говоря, геноцида: Багдад и Могадишо, Сараево и Пномпень, Тбилиси и Степанакерт, Душанбе и Кабул... Города и страны можно называть без конца: Бурунди и Курдистан, к примеру... Ибо на планете идет то, что Ханс Магнус Энденбергер назвал недавно «мировой гражданской войной», заметив, что впервые этот исторический катаклизм происходит на наших глазах, не в каком-то «варварском мире», но и у нас дома, что все мы являемся свидетелями и зрителями этого нового великого переселения народов.

Это кажется мне главным — то, что мы являемся зрителями, и в этом, мне кажется, заключается смысл нашей встречи. Ибо то, что нам показывают время от времени на экранах наших телевизоров (на экранах кинотеатров все реже и реже, ибо на игровой фильм со столь «невыйгрышным» в кавычках сюжетом денег не даст никто, а фильм документальный давно перестал быть товаром для дистрибьюторов), производит впечатление странное, чрезвычайно абстрактное и нравственно равнодушное, не вызывающее никаких ассоциаций с реальностью. Ибо трагедия отдельных людей и целых народов сводится здесь к нехитрому набору знаков, не находящихся отклика в душе зрителя: какие-то горящие дома, какие-то бегущие люди, какие-то умирающие от голода дети, в чьи лица мы не успеваем заглянуть. Больше того, не успеваем понять, откуда они и куда, кто они, почему, зачем? Хорошо, если помогает отличить одно от другого цвет кожи, покрой платья, фонетика языка... Действительно, попробуйте отличить глазом европейца на экране таджикского беженца от армянского, кувейтского от курдского — все это сливается в однородную этническую массу, которая отчуждает зрителя от событий, от персонажа исторической трагедии, которая — не ровен час — завтра перекинется и на нашу благополучную землю и превратит нас всех в таких же беженцев.

И потому — подчеркну это еще раз — в этом смысл нашего симпозиума — как кинематографу, кинематографистам перестать быть свидетелем, как стать соучастником, говоря по-русски, пострадавшим. Ибо кинематограф как искусство есть искусство беженцев, и сегодня пришло время вернуть долг от имени тех, кто его создавал, тем, кто стал его многомиллионным бессловесным субъектом.

Но для этого проблему «кино и беженцы» следовало бы рассмотреть в несравненно более широком аспекте — не только и не столько о понятии беженца в буквальном плане, сколько о том, что кинематограф по сути своей, по биографии, по эволюции есть искусство беженства как культурной парадигмы, как культурно-антропологической ситуации. Я позволю себе кратко пройти по этой биографии, тем более что приближающееся столетие Десятой Музы крайне способствует нетривиальным подходам к ее комплексному исследованию.

Я мог бы начать с тех местечковых оборванцев, которые бежали в начале века из России, Австро-Венгерской империи, Германии, спасаясь от погромов, унижений и нищеты за океаном, хватаясь там за все, что не привлекало васпов, раскупая первые никель-одеоны, создавая в конечном счете великую голливудскую киноимперию, зачастую вообще не понимая, что это такое — кинематограф. Эту тенденцию можно рассмотреть без труда на всем протяжении истории кино, но я позволю себе обозначить только пунктиром наиболее существенные этапы, тенденции и события. Напомню, что тот же американский кинематограф подпитывался позднее четырьмя волнами беженцев из Европы: после победы революции в России, после прихода нацистов к власти, после оккупации Венгрии и Чехословакии, после антисемитской кампании в Польше, а также диссидентов семидесятых — восьмидесятых годов, наконец, экономических гастарбайтеров эпохи перестройки и гражданских войн на территории бывшего Советского Союза и сопредельных государств.

Я позволю себе назвать только несколько имен, хотя их могли бы быть сотни: Грета Гарбо, Джозеф фон Штернберг, Марлен Дитрих, Жан Габен, Бертольд Брехт, Александр Корда и его братья, Билли Уайльдер, Анатолий Литвак, Рене Клер, Юзеф Лейтес... Достаточно открыть любой кинословарь, чтобы убедиться в том, насколько существенны для национальных кинематографий были эти миграции человеческих войн. И не только для Голливуда: замечу, что многие из кинобеженцев останавливались по пути не в одной кинематографической столице мира — европейцы и азиаты бежали сначала в Германию, потом во Францию, потом в Англию и только затем в Америку, оставляя на всех промежуточных станциях своего крестного пути следы своего таланта и своих национальных культур.

Вероятно, это лучше всего видно на примере кинематографистов России — просто я знаю эту ситуацию лучше и полнее, — которые в 1918 — 1920 годах покинули советскую республику почти в полном составе, целыми фирмами, компаниями, студиями —

достаточно назвать крупнейшую из них, Иосифа Ермольева. Именно они, пока еще существовал немой кинематограф, составляли типологически чистое российское кино во Франции, отмеченное в энциклопедии десятками фильмов, сотнями имен и только потом распространившееся по всему свету, уже в индивидуальном порядке — кто в Германию, кто в Америку, кто в Палестину, кто в Югославию, кто в Чехословакию. Замечу в скобках, что происходил, хотя и в меньших масштабах, и процесс обратный — бегство из Европы в СССР. Напомню немецких кинематографистов двадцатых — тридцатых годов: Пискатор, Рона, Вангенхайм, Гешонек, Раппапорт. Из других стран — Бела Балаш из Венгрии, Мирмухсинбей из Турции, Де Марки из Италии... Бежали поляки после тридцать девятого года — Форд, Боссак, Форберты, Перский, десятки других. И каждый из них, чем бы ни мотивировалось его бегство, приносил с собой и в себе отсвет той национальной культуры, которая была его хлебом насущным.

Надо сказать, что процесс этот не только не замедляется в последние годы и десятилетия, но ускоряется, умножается в объемах, охватывает все новые кинематографические общности, скажу больше, становится одной из важнейших компонент кинематографа как профессии, как мировоззрения, как деятельности. Нескольких примеров: недавно я был на кинофестивале в Польше, где из одиннадцати членов жюри шестеро — это люди, живущие не в тех странах, где родились: Линдсей Андерсон родился в Индии, живет в Великобритании. Агнешка Холланд родилась в Польше, живет в США. Бранко Лустиг родился в Югославии, живет в США. Стасис Эдрювичус родился в Литве, живет в Польше. Амос Поэ родился в Израиле, живет в США. Маргарет Менеоз родилась в Венгрии, живет во Франции... Я не говорю о себе: родился на Украине, живу в России. Впрочем, это пример из положительных.

Приведу примеры более печальные. Первый — это почти полное бегство босанских кинематографистов в США, Германию, Францию. Второй — фактическая эмиграция моих хорватских друзей: Лордана Зафрановича, Райко Грлича и других.

Второй — уже довольно давний, но чрезвычайно показательный: вынужденная эмиграция целого поколения польских кинематографистов и их учителей, затянувшаяся почти на полтора десятилетия — от событий шестьдесят восьмого года до военного положения восемьдесят первого. Ситуация, с одной стороны, драматическая для большинства из них, вынужденных покинуть родину и отправиться неведомо куда. И все же — сколько дали польские кинематографисты мировому кино: Полянский, Сколимовский, Боровчик, Леница, Холланд, уехавшие на постоянное жительство. Другие уезжали надолго, чтобы вернуться, но — Ежи Теплиц основал профессиональную киношколу в Австралии и практически породил австралийское кино как эстетический, социально-психологический и производственный организм. То же самое, хотя и в меньшем объеме, можно сказать о Ежи Боссаке, воз-

родившем кино Дании. Я не говорю уже о более молодых, эмигрировавших после декабря восемьдесят первого года в Бельгию (Януш Киевский), Великобританию (Мачевский), Австралию (Дома-радзкий), Австрию (Щехура и Кондратюк), США (Фальк). То же самое случилось с кинематографистами тогдашней Чехословакии после советской оккупации шестьдесят восьмого года. Имена Формана, Иешуа, Барабаша, Пассера и многих других говорят сами за себя.

Третий пример. Такой межгосударственный феномен, как кино турецких эмигрантов, бывших гастарбайтеров и политических беженцев в германоязычных главным образом странах: Австрии, Германии, Швейцарии (достаточно перелистать ежегодные обзоры кинематографий этих стран, чтобы убедиться — это не просто индивидуальные предприятия каждого из них в отдельности, это уже просто странствующая кинематография, оказывающая, позволю себе это заметить, отчетливое влияние на материковый турецкий кинематограф). То же самое можно было бы сказать об угасшем в последнее время кинематографе политических беженцев из Ирана. Едва не возникла в Москве бегствующая грузинская кинематография во время правления режима экс-президента Гамсахурдии. Наконец, свежий пример из бывшего Советского Союза, касающийся кинематографистов Таджикистана: недавний председатель Конфедерации Союзов кинематографистов СНГ Довлат Худоназаров был вынужден бежать из Душанбе сначала в Москву, а затем куда-то в Европу, попросту спасая свою жизнь. Эмигрировал в Россию другой ведущий режиссер, Валерий Ахадов, а совсем недавно мы провозжали в США молодого режиссера, приговоренного к смерти у себя на родине только потому, что его соплеменники — исмаилиты...

Эту фильмографию человеческих судеб можно продолжать почти без конца. И тем не менее мне хотелось бы высказать некое соображение, в определенном смысле вытекающее из всего, сказанного выше. И я сказал бы, что теоретически, если рассматривать проблему «кино и беженцы» с точки зрения самого кинематографа как искусства, как общепланетарного эстетического и социально-психологического, а также, и не в последнюю очередь, производственного феномена, то миграция индивидуальностей, включающая сюда и беженство, есть процесс положительный, есть процесс положительный, я сказал бы даже, сущностный, определяющий саморазвитие Десятой Музы, ее жизнеспособность, ее способность к трансформации, совершенствованию. Другое дело, если рассматривать эту проблему с точки зрения этой самой индивидуальности, самой личности. И здесь, разумеется, это всегда трагедия. И наше дело подумать о том, как облегчить этим людям, нашим коллегам, нашим друзьям их адаптацию к новой жизни, к новым обстоятельствам. Ибо все они, хотя и в разной степени, нуждаются в помощи, в поддержке, и даже не столько финансовой, не производственной. Я полагаю, что речь должна идти о помощи интеллектуальной, правовой, даже нравственной.

Признаюсь честно, я не знаю, как это сделать, как

это должно выглядеть практически. Я знаю только, что эта помощь кинематографистам обернется помощью миллионам бессловесных беженцев, помощью, которая может заключаться хотя бы в том, что о них узнают в мире и расскажут другим, пока еще благополучным, о трагедиях, от которых не застрахован сегодня никто.

1992

...Уж не помню точно, сколько километров было от бабушкиного огорода до Польши — думаю, не более тридцати, но для нас, восьмилетних, приехавших на лето в Шелетовку и застрявших здесь почти до конца сентября, Польша была совсем рядом. Она была в соседском доме Недзвецких, она была польской речью на улицах, где жили другие, незнакомые поляки, она была в самой атмосфере этого одноэтажного городка, еще сохранившего все «черты оседлости», весь облик классического еврейского местечка на самом пороге его окончательного исчезновения с лица земли.

Впрочем, до этого исчезновения оставалось еще полтора года, ибо был только конец лета, август тридцать девятого, последний месяц перед первым классом в харьковской школе, куда идти совсем не хотелось, и я был счастлив, когда по неизвестной мне, да и взрослым тоже, причине вдруг были отменены все поезда на восток Украины, откуда тем не менее шли и шли товарные поезда с наглухо задраенными вагонами, куда-то на ближний Запад, к Славуте и дальше, к Могиланам, уже на той, еще польской, стороне.

Впрочем, все стало ясно семнадцатого сентября, когда объявили, что никакой Польши на свете нет, что Красная Армия (это она была в товарных вагонах) пришла на помощь нашим братьям западным украинцам, белорусам, евреям и даже полякам и теперь все мы будем жить в одной счастливой семье счастливых советских народов. А товарные поезда пошли в обратном направлении с десятками тысяч польских пленных, так что могло даже показаться, будто это не мы пришли в Польшу, а Польша пришла к нам.

А потом мы вернулись домой, и я все-таки пошел в школу, где мне, восьмилетнему очевидцу начала Второй мировой войны, поручили сделать доклад о том, что я видел собственными глазами.

С тех пор прошло шестьдесят лет. Еще несколько месяцев, и мы будем вспоминать начало Второй мировой. Но вряд ли в России (Белоруссии, Украине) кто-либо позволит себе вспомнить одну из самых постыдных дат советской истории — удар в спину польской армии, первой принявшей на себя удар вермахта.

(из статьи «Мечты о счастье и равенстве: Памятник из целлулоида»)

«Просто Мирон». Москва. «Материк». 2006. Составители Г.Компаниченко, О.Рейзен.