

Александр Минчин двадцать интервью

Александр Минчин

Василий АКСЕНОВ

Жаклин БИССЕТ

Иосиф БРОДСКИЙ

Курт ВОННЕГУТ

Олег ЕФРЕМОВ

Ежи КОЗИНСКИ

Юрий ЛЮБИМОВ

Наталья МАКАРОВА

Владимир МАКСИМОВ

Никита МИХАЛКОВ

Лев НАВРОЗОВ

Эрнст НЕИЗВЕСТНЫЙ

Уильям СТАЙРОН

Олег ТАБАКОВ

Виктория ФЕДОРОВА

Слава ЦУКЕРМАН

Михаил ШЕМЯКИН

Максим ШОСТАКОВИЧ

Михаил ШУФУТИНСКИЙ

ИНТЕРВЬЮ

Александр Минчин

20

интервью



Издательство «Изографус»

ЭКМО-ПРЕСС

Москва

2001

УДК 882
ББК 76.01
М 57

Художник Александр Анно

Минчин А.
М 57 Двадцать интервью. — М.: Изографус, ЭКСМО-Пресс,
2001. — 352 с., илл.

ISBN 5-04-008738-1

Писатель и драматург Александр Минчин, проживающий в США, в разные годы интервьюировал интереснейших людей нашего времени, российских и зарубежных деятелей культуры. Девятнадцать интервью с такими мастерами, как Олег Ефремов, Курт Воннегут, Иосиф Бродский, Василий Аксенов, Жаклин Биссет и другие, составили эту книгу, впервые опубликованную в нашей стране. Двадцатое интервью — с самим собой.

УДК 882
ББК 76.01

© Александр Минчин, авторы, 2001
Copyright © 2001 by Alexander Minchin & Autors
© Александр Анно, оформление, 2001
© Издательство «Изографус», 2001

ISBN 5-04-008738-1

Содержание

Василий Аксенов	6
Жаклин Биссет	20
Иосиф Бродский	32
Курт Воннегут	45
Олег Ефремов	55
Ежи Козински	84
Юрий Любимов	95
Наталья Макарова	120
Владимир Максимов	133
Никита Михалков	139
Лев Наврозов	163
Эрнст Неизвестный	187
Уильям Стайрон	205
Олег Табаков	216
Виктория Федорова	248
Слава Цукерман	272
Михаил Шемякин	287
Максим Шостакович	315
Михаил Шуфутинский	321
Александр Минчин	345

*Памяти великого актера и режиссера
Олега Николаевича Ефремова*

Интервью с писателем Василием Аксеновым

МИНЧИН: Как все это началось? Случайно? Ведь вы были врачом?

АКСЕНОВ: Случайным был как раз медицинский путь. До 8-го класса я учился в Казани, потом — 9-10 классы — доучивался в Магадане. Мама вышла из лагеря в 1947-м году и оставалась ссыльной в этом городе. Как раз в Магадане я и начал стишки писать. Воображал себя поэтом. Но поступил на медицинский факультет. Мама и отчим уговорили: «В лагерях врачам легче». Очевидно, вам ясно, какое у мальчика подразумевалось будущее. В 1953-м меня выгнали из Казанского университета как сына «врагов народа». Телега по инерции катилась даже после смерти «Старика Онуфрия», как мы тогда называли Сталина. Позднее меня восстановили и я уехал в Ленинград и в этом городе, представляющем из себя колыбель революции, доучился до диплома. Первая публикация моя состоялась в 52-м году в газете «Комсомолец Татари», выиграл конкурс студентов на лучшее стихотворение. Прозу начал писать в конце института. Первая серьезная публикация была под эгидой Катаева — в «Юности» в 1959 «Асфальтовая дорога» и «Полторы врачебных единицы», мои первые опубликованные рассказы.

МИНЧИН: Как же сложилось дальше?

АКСЕНОВ: По распределению я начал работать в порту Ленинграда карантинным врачом. Принимал и отправлял торговые суда. Знаете песенку?

«Большие корабли из океана...»

Там было интересно, совершенно новый опыт, люди из разных стран. Потом меня, однако, заслали в глушь, в больницу водников на Онежское озеро. Поселок назывался Вознесение, там я и начал писать первый роман. Как всякий начинающий писатель, писал о собственном опыте, но так как мои первые шаги происходили на фоне «оттепели», колоссальных перемен в жизни советского обще-

ства, XX съезда, событий в Венгрии и т.д., я старался это хоть как-то отразить в своем романе. Я был четко намерен опубликовать «Коллег», поэтому с самого начала бронировал свою повесть, твердо зная, что звание советского писателя предусматривает определенный изгиб души. Так что компромиссы начались с первых шагов. Поэтому рядом с образом бунтаря Максимова, отвергающего сталинизм, оказался и образ этакого идеалистического дурачка Зеленина. На Онежском озере я закончил «Коллег». В 1959-м году переехал в Москву, женился. Писатель Владимир Померанцев, которому я первому показал роман, отнес его в «Юность». Тогда там прозой заведовала чудеснейшая молодая женщина, ее звали Мэри. В июне 1960-го, когда появилась повесть, журнал праздновал свой пятилетний юбилей в ресторане «Будапешт», и туда принесли еще «горячую» статью Рассадина из «Литературной газеты». Статья была о «Коллегах» и называлась «Шестидесятники». Ну и пошло: Малый театр сделал пьесу, которую потом играли шестьдесят театров по всей стране, издательство «Советский писатель» выпустило повесть отдельной книгой, был поставлен фильм, в котором играло замечательное трио: Ливанов, Лановой, Онуфриев. Такого поворота я, признаться, не ожидал.

МИНЧИН: Как изменилась ваша жизнь, когда вы стали известным?

АКСЕНОВ: Жизнь стала суетной: выступления, встречи, звонки. Я не всегда понимал, что происходит. Времени ни на что не хватало.

МИНЧИН: И все-таки вы писали? Уже пошли повести, цикл о молодых. «Звездный билет», июнь — июль 61-го, «Апельсины из Марокко», январь 63-го.

АКСЕНОВ: Да, я увлечен был тогда своим молодым героем, мне казалось, что он своим существованием меняет советскую жизнь.

МИНЧИН: Как они проходили, эти повести?

АКСЕНОВ: «Звездный билет» и «Апельсины из Марокко» подверглись жестокой критике. Говорилось, что они написаны «об извращенном типе молодежи», что, хотя «у нас есть и такая молодежь, но не она определяет подлинную жизнь советского общества». Не проходило дня, чтобы не появлялось какой-нибудь омерзительной статьи по поводу «Билета». Похоже, что они стали меня подозревать... Лично неоднократно бомбил секретарь ЦК КПСС Ильичев, комсомольский вождь (бывший, ныне — спортивный) Сережа Павлов уподобился римскому сенатору Катону, который, помните, все талдычил про Карфаген, — так и Павлов каждый день давил по «Звездному билету». Потом и самого Хрущева к этому делу пристегнули. Четвертая моя книга о молодежи, роман «Пора,

мой друг, пора» завершил эту серию. Я почувствовал, как говорится, «тема исчерпана»...

МИНЧИН: И начался...

АКСЕНОВ: Я тогда очень увлекся жанром рассказа. Собственно говоря, еще в 1962 году на фоне «молодежной темы» я написал несколько рассказов и с волнением почувствовал, что нащупывается новый путь. Дальше — больше.

МИНЧИН: По вашим рассказам поставлен один из наиболее популярных фильмов «Путешествие», состоящий из трех новелл: «Папа, сложи», «Завтраки 43-го года», «На полпути к Луне». Мой любимый фильм.

АКСЕНОВ: Кроме того, что он ваш любимый, он замечателен еще тем, что в нем дебютировали три молодых режиссера и все три — женщины: Инна Селезнева, Инна Туманян и Джемма Фирсова. Согласитесь, довольно редкий триумф феминизма.

МИНЧИН: Как вы считаете, какие рассказы вам наиболее удались?

АКСЕНОВ: «На полпути к Луне», «Победа», «Дикой», «Маленький Кит, лакировщик действительности». Из последних «Гибель Помпеи».

МИНЧИН: А «Местный хулиган Абрамашвили»?

АКСЕНОВ: Нормально.

МИНЧИН: Вскоре, видимо, появилась «новая тема»?

АКСЕНОВ: Я бы назвал свою новую тему конца шестидесятых темой «тотальной сатиры». Первой в этом ряду стоит «Стальная птица» (написана в 1965-ом году, напечатана в 1978 году в США). Я тогда в шестидесятые увлекся театром. Сцена казалась мне подходящим местом для «тотальной сатиры». Первая пьеса «Всегда в продаже» была поставлена в театре «Современник» Олегом Ефремовым. С такими чудесными актерами, как Табаков, Лаврова, Гурченко, Казаков, Евстигнеев. Остальная моя драматургия была не так удачлива.

МИНЧИН: 60-е годы — зенит популярности: кино, пьесы, журналы, рассказы, книги. Что для вас стало пиком этого времени?

АКСЕНОВ: «Затоваренная бочкотара». Люблю ее до сих пор нежною любовью.

МИНЧИН: Как ее опубликовали?

АКСЕНОВ: Это загадка. Думаю, что в редакции ее не поняли. Толчком к повести явилось путешествие с отцом в его родное село на Рязанщине, в глубинку России. Там я нашел этот символ. Это не просто бочкотара, от нее пахнет метафизикой. Она что-то вроде неопознанных летающих объектов. Это как бы сублимация народной любви. Народ, лишенный духовной жизни, тем не менее ее подспудно жаждет и ищет предмет своей любви. В абсурдных

обстоятельствах предмет может оказаться тоже абсурдным, например, «затоваренной бочкотарой». Люди одушевляют ее.

МИНЧИН: Как встретила печать «Бочкотару»?

АКСЕНОВ: Разгромными статьями в «Литературной газете», «Комсомольской правде». Помню даже, как во время чехословацких событий какой-то военкор в какой-то газете писал о солдатах: «Какая у нас замечательная молодежь, и это несмотря на зловредные сочинения разных писак с их «затоваренными бочкотарами». Позднее я отразил это в «Ожоге», где ребята на танках в Чехословакии сидят и читают «Бочкотару».

МИНЧИН: «Жаль, что вас не было с нами» — одна из наиболее читаемых книг в советской литературе, продающаяся у торговцев по 10-15 рублей за книгу. (Теперь, наверно, дороже).

АКСЕНОВ: Это последний сборник, который мне удалось собрать и выпустить. Потом в течение долгих лет в издательствах был запрет на мои сборники, несмотря на то, что в периодике кое-что появлялось.

МИНЧИН: Серия «Пламенные революционеры», ваш роман «Любовь к электричеству». Говорят, писатели шли в эту серию в основном из-за денег?

АКСЕНОВ: Да, там жадные до денег люди собрались: Войнович, Трифонов, Гладилин, Окуджава, Ефимов, Аксенов. Конечно, все, не исключая меня, хотели заработать. Хотя бы для того, чтобы следующий год не батрачить, а писать «для души». Впрочем, я был даже увлечен по мере проникновения в материал. Время 1-й русской революции и сам образ Красина показались мне противоречивыми и интересными. Если внимательно читать, можно увидеть образ одержимого, как бы больного лихорадкой человека. В принципе, это кровавая история о том, как мужчины посылали умирать юношей.

МИНЧИН: В «Новом мире» были опубликованы ваши «Поиски жанра» и «Круглые сутки нон-стоп». О вашем сотрудничестве в последние годы с «Новым миром». Как он изменился, на ваш взгляд? После ухода Твардовского...

АКСЕНОВ: Изменился кардинально, полностью утратил общественную позицию. Так же изменился и его оппонент — «Октябрь». Если первый выражал когда-то «либеральные» настроения, а второй — «консервативные», то сейчас оба приравнены к общему знаменателю. Ни один советский журнал сейчас не отличается от другого. Но все-таки «Новый мир» иногда старается «держат марку», видимо, с молчаливого согласия аппарата. Публикация «Поисков жанра» имеет некоторую подоплеку. К концу 77-го года повесть после жестокой редакции наконец была набрана. Я был в Париже, когда вдруг мне сообщили, что ее выбро-

силы из номера и вообще из плана журнала. Тогда я дал телеграмму в журнал и потребовал, чтобы восстановили, и в интервью для «Голоса Америки» сказал об этом случае и о том, что мне надоели постоянные запреты и торможения, которые сопровождают меня всю мою литературную жизнь. И после этого вещь пошла в номер. Так что Париж — очень удобное место для разговора с «Новым миром».

МИНЧИН: Люди иногда спрашивают, зачем Аксенов пишет пьесы?

АКСЕНОВ: Я писал их с 64-го по 68-й, прошу прощения, не так уж много, всего четыре. Они как раз выражали идею «тотальной сатиры»: «Всегда в продаже», «Твой убийца» (должен был ставить А. Эфрос, но...), «Четыре темперамента» (должен был ставить О. Ефремов, но...) и «Аристофаниада с лягушками» (должен был ставить В. Плучек, но...). Чрезвычайно горжусь своей несостоявшейся драматургией. Что касается новой пьесы «Цапля»...

МИНЧИН: Одну секунду, это уже следующий этап, так сказать, ваш западный литературный период: «Стальная птица» в «Глаголе», «Золотая наша железка» в «Ардисе», пьеса «Цапля» в «Континенте», то есть публикация произведений, которые так и не появились в Союзе. Почему вы решились?

АКСЕНОВ: Почему я решил все это печатать на Западе? Накапливалось все больше и больше литературы под поверхностью. Меня, признаться, раздражали слухи, что я кончился как писатель. Был, дескать, писателем «молодежной темы» и выдохся. В то время как это были годы самой интенсивной работы. Я понял вдруг, что аппарат хочет из меня сделать литературного ремесленника. И в самом деле, поденной работы в кино и в издательствах было хоть отбавляй, свои же вещи я уже отчаялся напечатать. Тогда я принял решение публиковаться на Западе. Пусть будут маленькие тиражи, в тысячу раз меньше читателей, но тем не менее книги осуществляются, не сгниют. Рукописи, может, не горят, но гниют отлично. Так я пришел к этой идее — **ВЫХОДИТЬ НА ПОВЕРХНОСТЬ** — и первым шагом была публикация в «Ардисе».

МИНЧИН: Как это отразилось на вашей жизни?

АКСЕНОВ: Поначалу начальство сделало вид, что не заметило этих публикаций. К тому же это были почти легальные книги, ведь я предлагал их повсюду. «Стальная птица» и «Золотая наша железка» кочевали по всем редакциям, вплоть до «Байкала» и «Огней Сибири», часто были близки к публикации, но какая-то рука в последний момент их останавливала. Начальство — после их появления — дало понять, что согласно смотреть сквозь пальцы, если в дальнейшем я остановлюсь и не будет «Ожога». Однако я уже

принял решение, в общем-то довольно мучительное для русского прозаика — печататься за границей. Другого пути уже не было.

МИНЧИН: Следующей, по-моему, была «Цапля»? Какое, скажите, у вас сложилось впечатление от «Континента»? Как у автора и как у читателя.

АКСЕНОВ: В «Цапле» у меня много словесной игры, и я, честно говоря, сидя в Москве, боялся, что опечаток будет тьма. Связаться я не мог, прочитать гранки тоже, но вдруг был приятно поражен высокой культурой набора — думаю, заслуга в этом Наташи Горбаневской. В России каждый номер «Континента» — нарасхват, и для меня всегда это было захватывающее чтение. Журнал склоняется к политическому звучанию, общественному. Хотя и литературные публикации, многие из них, заслуживают внимания. Максимум сделал то, о чем трудно было и мечтать.

МИНЧИН: О нашумевшем, знаменитом, историческом «Метрополе»! «Метрополь» — что это значит?

АКСЕНОВ: Название «Метрополь» имеет 3 смысла. Прежде всего — это столица, мать городов, стало быть, Москва как наш непреходящий духовный центр. Во-вторых, «Метрополь» — это гостиница, крыша над головой для бездомной литературы. И третье — иронический смысл, связанный с метрополитеном. В русской литературе уже много десятилетий идет своего рода колониальная война. Писатели пытаются отстоять автономию литературы, ну, скажем, хотя бы отделить литературу от государства, как церковь. «Метрополь» тоже был выражением этой борьбы. За двадцать лет своей работы я наблюдал развитие второго пласта литературы, и в нем мне виделись гораздо большие достижения, чем на поверхности. Я был свидетелем многих драматических судеб весьма талантливых литераторов.

МИНЧИН: Например?

АКСЕНОВ: Генрих Сапгир, который не напечатал ни одного своего серьезного стихотворения «на поверхности». Евгений Рейн — очень большого дарования поэт, который к сорока пяти годам сумел напечатать 2 стихотворения в альманахе «Молодой Ленинград». Фридрих Горенштейн за двадцать лет опубликовал один рассказ в журнале, а у него на солидное собрание сочинений наберется произведений. И так далее. Передо мной вставала малообнадеживающая судьба следующего за нами молодого поколения. У них нет перспектив вынырнуть «на поверхность», потому что они не хотят следовать за толпой эпигонов «деревенской литературы», я бы ее назвал — «квасной литературой». Так мы решили осуществить попытку прорыва. Это был не бунт, а прорыв с такой конструктивной целью: не разрушение здания, а попытка открыть окна, чтобы поменьше воняло сортиром.

МИНЧИН: Об авторах?

АКСЕНОВ: Сначала мы думали, что не наберем авторов, а потом пришлось даже проводить селекцию. Появились новые имена: Тростников — философ, П. Кожевников — молодой прозаик, Ю. Кублановский — поэт, прежде в России не публиковавшийся. Первая большая публикация текстов покойного В. Высоцкого также имела место именно в «Метрополе».

МИНЧИН: Значит, сначала было «Что делать», а потом в традициях русской демократии «Кто виноват»?

АКСЕНОВ: Метко замечено. Травля «Метрополя» носила странный характер, все было шито белыми нитками. Трудно допустить, что они не знали о подготовке альманаха: вся Москва трепалась целый год, никто ничего не скрывал, а начальство молчало. Вой начался, когда мы назначили «вернисаж», завтрак с шампанским в кафе «Ритм», решили пригласить прессу: «Нью-Йорк Таймс», «Вашингтон Пост», «Ле Монд», «Литературную газету», «Советскую культуру»... Завтрак не состоялся, кафе закрыли на «санитарный день». Начались вызовы авторов вместе и по отдельности, потом состоялся первый секретариат, на который пригласили составителей, и второй, на который нас даже не пригласили, в своей собственной гоп-компании отвели душу. Однако, наше дело было уже сделано: мы изготовили ровно 12 экземпляров нашего красивого альманаха, так как есть какая-то инструкция: что свыше 12 — это уже как бы нелегальное, противозаконное печатание и распространение литературы. Этот тираж — 12 экземпляров — мы и считали первым изданием. Один экземпляр, разумеется, вы знаете, — береженого Бог бережет — отправили на всякий случай на Запад. Еще один собирались представить в Госкомитет по издательским делам, добиваться официальной государственной публикации. Тут и началась свистопляска.

МИНЧИН: Какова судьба участников Альманаха?

АКСЕНОВ: Судьба участников разная. Начальство старалось проявлять в этом деле гибкость, непривычную для себя. Меня вот вытолкали на Запад. Уехал Горенштейн, не видя для себя никаких перспектив. Исключили из Союза Писателей молодых талантливых прозаиков — Попова и Ерофеева. В знак протеста против этого пошлого акта из членов этой мрачной организации вышли Липкин и Лиснянская. Белла Ахмадулина находится в изолированном положении, отрезанная от своих читателей. С другими стараются заигрывать, на что-то закрывают глаза, намекают на возможные подачки. Словом, типичная колониальная политика «разделяй и властвуй». Нелепая, конечно, политика в век такого широкого антиколониального движения.

МИНЧИН: О взорвавшемся «Ожог»?

АКСЕНОВ: Да никого я вовсе и не думал взрывать. Я не взрывник — наоборот, пытаюсь разминировать поле. «Ожог» я задумал давно, очень давно, может быть в середине 60-х. Толчком послужил смешной эпизод: не то в ВТО, не то в Доме Кино я обратил внимание, когда одевался, на гардеробщика, похожего на министра. И мне кто-то сказал, что он действительно был важная птица при Сталине. Тут, разумеется, и зошенковский банщик вспомнился, и Жданов, и вообще вся эта бражка, которая из нас всю нашу жизнь старалась высосать. Но это был только толчок. Книга, к счастью, получилась не о них, а о жизни, слава Богу.

МИНЧИН: В русской литературе было, кажется, три врача: Чехов, Вересаев и Булгаков, Аксенов — врач четвертый. В «Ожог» как ни в каком другом вашем произведении много сравнений, символов, метафор, связанных с анатомией и физиологией человеческого тела, — с медициной. Это дань профессии?

АКСЕНОВ: Вам так показалось? Странно, я даже не заметил этого. Может быть, и в самом деле дань профессии, как вы выразились.

МИНЧИН: Сейчас широко дискутируется употребление крепких выражений в современной прозе. Как вы относитесь к мату на страницах художественного произведения?

АКСЕНОВ: Я думаю, что мат может обогатить произведение, может и разрушить. Это зависит от чувства меры и от разных других причин, еще не выясненных теорий прозы.

МИНЧИН: Как вы думаете, будет ли когда-нибудь «Ожог» напечатан в России?

АКСЕНОВ: А почему бы и нет? Я — оптимист. В Америке постановлением суда когда-то был запрещен Генри Миллер. Его книги, я слышал, из Канады контрабандой возили. Ханжей раньше и здесь было навалом...

МИНЧИН: Пожалуй, в «Ожог» вы первый раз приходите к Богу, явно и откровенно. Вы верите в Бога?

АКСЕНОВ: Я очень давно верю в Бога. Человек я, к сожалению, не очень церковный, но по мироощущению своему полностью религиозен. Не могу себе представить мир в его материалистической модели — без Бога, в машинной модели.

МИНЧИН: Вижу у вас Библию на столе. Разрешили вывезти из Советского Союза?

АКСЕНОВ: Если уж я ее ввез когда-то в СССР... с вывозом проблем было меньше. Впрочем, вспоминается смешной момент. Во время «шмона» в Шереметьево один таможенник подцепил нашу Библию. Он знал, что Библии запрещены к провозу.

зу, но как-то, видимо, перепутал направления. Майя (жена) ему объяснила, что мы не ввозим, а вывозим, что им это только на пользу.

МИНЧИН: Что стало с вашими книгами в Союзе?

АКСЕНОВ: Мои книги были изъяты из всех библиотек еще за год до моего отъезда.

МИНЧИН: Все-таки один коронный вопрос, а то как бы и не «интервью» получается. Что вы думаете по поводу затворничества Александра Исаевича Солженицына?

АКСЕНОВ: Ничего по этому поводу не думаю. Затворничество — это дело личное. Его новых книг жду, как всегда, с интересом. Очень высоко ценю Солженицына как писателя-историка.

МИНЧИН: Когда-то вас бичевали вместе с Андреем Вознесенским. Что он делает и делает ли что-нибудь?

АКСЕНОВ: Вознесенский — человек очень талантливый, это, я думаю, ни у кого не вызывает сомнения. Он все время находится в творческом состоянии: либо продуцирует стихи, либо готовится к этому процессу. Ему нелегко, так как он старается выразить себя в условиях почти полной немоты. Но есть тут и нечто парадоксальное. Я иногда думаю, если бы немота кончилась и возникло бы много звука, то Вознесенскому, может быть, стало труднее. Он, по сути дела, тренированный «астронавт» и настолько выработал искусство работать в безвоздушной среде, что если бы вакуум вдруг заполнился, то... Понимаете?

МИНЧИН: О вашем друге — Белле Ахмадулиной?

АКСЕНОВ: Белла — это очень серьезное явление русской культуры. Белла — своего рода «Незнакомка», и была такой для целого поколения. Очень гармоничная личность, сливающаяся со своими стихами. Она живет внутри них. Сейчас она находится, я считаю, в очень важном для себя промежутке жизни и творчества. Возможно, ей нужно преодолеть свой романтический имидж, что она, кажется, и делает. Это тяжело, может быть, не только для нее, но для всех нас, ее друзей. В принципе, мы не хотим, чтобы она уходила из своего привычного и любимого нами образа к другому. Но это, очевидно, необходимо для нее как для поэта. И для нас всех — вокруг. А мы живем вокруг нее, — какие бы расстояния нас не разделяли.

МИНЧИН: Каких писателей-современников вы больше всего любите читать?

АКСЕНОВ: Битова, Владимова, Бахтина, Искандера, Трифонова... Из молодых мне интересно читать Попова, Виктора Ерофеева, Соколова... Поставьте, пожалуйста, и там и сям многоточия.

МИНЧИН: Пять ваших любимых романов?

АКСЕНОВ: «Фиеста», «Петербург», «Мастер и Маргарита»,

«Ловля форелей в Америке» Ричарда Бротигана (не переведен), «Бильярд в половине десятого».

МИНЧИН: И в заключение, по традиции: какие у вас...

АКСЕНОВ: Планы. После «Ожога» выходит мой следующий роман «Остров Крым». Начал писать новый большой роман, о фотографах. Затем будет роман о моем поколении, о нашей юности в пятидесятых годах. Есть много попутных идей, но времени не хватает. Пока вот буду романы писать. Пока есть замыслы, их осуществлять надо, иначе эти замыслы «затариваются, затюриваются, цветут желтым цветком и с места скатываются...», как в газетах пишут.

Декабрь 1980.

Перед Рождеством в Мичигане.

P.S. Мы расстались перед Рождеством в Анн-Арборе, закончив наше основное интервью. С тех пор прошло семь лет; наверно, это совпадение, но — опять приближается Рождество. Теперь вы на постоянном месте жительства, опять в столице, в Вашингтоне. И если основное интервью было посвящено вашему русскому периоду творчества, то в «постскриптуме» мне хочется остановиться на последних семи годах, то есть сугубо американском периоде вашей жизни.

МИНЧИН: Когда мы встретились, вы были «новоприбывший» в Америке, теперь вы — «старожил». В чем изменилось ваше отношение к жизни, мышление, философия, — как?

АКСЕНОВ: Философия, по-моему, никак не изменилась, мышление — тоже. Отношение к жизни... хочешь этого или не хочешь, я стал, в принципе, западным человеком, я стал отчасти членом американского общества, но не полностью, разумеется. Главным образом я чувствую, что я очень основательно оторвался от советской жизни, это не значит, что я оторвался от русской культуры, может, я даже стал к ней ближе (будучи вдали...), так как все эти годы мне приходится читать курс лекций в университете, и я глубже вникаю в классику, я стал как-то яснее и, кажется, более серьезно воспринимать прошлое моей Родины. Но вот от сегодняшнего дня оставленной Родины я отхожу как-то все дальше и дальше, я все больше себя ощущаю членом американского общества. Именно в моем качестве эмигранта. Может быть, это общество уникально тем, что эмигрант в нем не чувствует себя «белой вороной». Это ощущение «дома», я думаю, гораздо труднее возникло бы в какой-нибудь более гомогенной, чем Америка, структуре: предположим, в Японии или Канаде.

МИНЧИН: Ваше отношение к эмиграции, эмигрантам? В чем вы очаровались и разочаровались, покинув «родные пенаты»?

АКСЕНОВ: Я ощущаю себя русским эмигрантом в американском обществе. Эмигрантом — членом американского общества; мне кажется, что этот статус выглядит в Америке естественно, во всяком случае, у меня он не вызывает никакого «комплекса неполноценности». Примеры из классики показывают довольно красноречиво, что для писателя, оторванного от своей родной почвы, погоня за аутентичностью, за прежней аутентичностью очень редко бывает успешной. И я думаю, что за ней не следует гнаться, следует, очевидно, пытаться выработать в себе новую аутентичность — аутентичность эмигранта. С этой точки зрения я смотрю и на нашу историческую эмиграцию, на все ее поколения, и теперь они стали для меня не каким-то абстрактным понятием, а как бы — родством. И я начинаю понимать то великолепное мужество, которое демонстрировали русские писатели в эмиграции на протяжении многих десятилетий.

МИНЧИН: После великолепного «Ожога» вышли ваши следующие книги: «Остров Крым», «Скажи изюм», как отнеслась читающая публика к «американскому» Аксенову? Чувствуете ли вы разницу между собой «прошлым» и настоящим?

АКСЕНОВ: «Ожог» и «Остров Крым» были написаны еще в России. Здесь за семь лет эмиграции я написал три большие книги: это роман «Бумажный пейзаж», роман «Скажи изюм» и книгу эссеистики, которая недавно вышла, «В поисках грустного беби». Кроме этого, несметное количество эссе для радиопрограмм «Голоса Америки», «Свободы». Я собираюсь даже сделать какую-то выборку из этих программ для того, чтобы организовать их в книгу под несколько ироническим, самоироническим названием «Радиодневник писателя», по аналогии с «Дневником писателя» Федора Михайловича Достоевского. Также нередко я участвую в американских изданиях, пишу кое-какие эссе, рецензии на книги, — вообще, я бы сказал, что довольно большая идет выдача. Конечно, могло бы быть и больше, если бы не моя университетская, преподавательская работа, но иногда, бросая взгляд назад, вспоминаю, что и в России очень многое отвлекало от прямой писательской работы.

Моя читающая публика несколько разделилась, она стала частично американской, которая читает мои произведения в переводе, разумеется, с некоторым опозданием; например, в этом сезоне вышел по-английски сборник моих рассказов и пьес «Право на остров» — это вещи, написанные, по крайней мере, семь-восемь лет назад. Но так или иначе, читатель, который у меня уже намечается и в Америке, он, я надеюсь, относится к моим вещам

с интересом, мне так кажется. Во всяком случае, я это вижу по определенной реакции американской читающей публики и по отзывам прессы.

МИНЧИН: Оглядываясь назад: какое место занял в истории современной литературы альманах «Метрополь», рожденный в таких муках, и чем занимаются ныне его участники?

АКСЕНОВ: Я думаю, что он занял весьма достойное место в истории современной русской литературы и ее борьбе против тоталитарного давления. Несмотря на то, что даже сейчас, в период «гласности», «Метрополь» никогда не упоминается даже самыми смелыми и либеральными советскими критиками. Эта тенденция очень отчетливо прослеживается в столь дерзких дискуссиях на страницах советских журналов и еженедельников, когда уже, кажется, разрешено упоминать почти все, кроме литературы эмиграции и каких-то событий, связанных с живущими сейчас на Западе современными русскими писателями.

МИНЧИН: «В поисках грустного беби» — ваша последняя книга — трогательный пример мемуарно-публицистического жанра, были ли «предтечи» у этой книги?

АКСЕНОВ: Да, это моя вторая книга об Америке, первая книга вышла еще в Советском Союзе в 1976 году, она называлась «Круглые сутки нон-стоп». И еще, разумеется, был «предтеча» у моей книги — сама песенка «Грустный беби» из кинофильма «Судьба солдата в Америке».

МИНЧИН: Что вы думаете по поводу происходящего в России? Верите ли вы в ЭТО?

АКСЕНОВ: То, что происходит сейчас в России, это, конечно, чудо. Если попытаться вспомнить совсем недавние «брежневские» времена и первые «послебрежневские» годы, можно точно сказать, что никто не рассчитывал на столь быстрые и такие весьма основательные изменения в обществе, в правящей партии, в прессе коммунистической. Все это выглядело тогда просто как мертвое тело, неспособное ни на какие движения, и казалось, что партия в принципе уже никогда не сможет выдвинуть живого инициативного человека из своего состава. То, что произошло, это, разумеется, проявления каких-то еще малоизученных процессов, малопроявившихся процессов внутри страны. Тут присутствует масса всего: и много спекуляции и попытка гальванизировать этот «труп», попытка начать какую-то новую жизнь, и демагогия, и искреннее желание спасти народ, спасти культуру и страну. Конечно, не могут произойти решительные изменения и резкие перемены внутри в принципе неподвижного и неизменившегося общества в течение одной ночи, возникает масса путаницы, какая-то глухая борьба, какие-то непонятные телодвижения.

И наряду с искренними попытками оживить что-то, внести какую-то новую творческую струю в этот поток, присутствует масса фальши, масса дурного вкуса, и это даже становится еще более видным, чем в прежние, так называемые «застойные» времена, потому что стали больше говорить. Говорить стали больше, но манера речи еще не выработана, не выработана также и нравственная основа этой речи.

Верю ли я в это? Верить в это совершенно невозможно, здесь нет никакого постулата веры, я пока еще не увидел ничего священного. Другое дело, что можно надеяться, и я, разумеется, вместе со всеми надеюсь, что что-нибудь толковое получится.

МИНЧИН: Почему столько шума и прессы вокруг «Письма десяти»?

АКСЕНОВ: Я думаю, что и шум вокруг «Письма десяти» возник, потому что не выработана еще манера речи и нравственная основа «гласности». С другой стороны, множество сил «темных», прикидывающихся только сторонниками перемен, множество таких субъектов, которые в принципе остались на тех же своих местах, особенно в культуре, — пытались демагогически раздуть это письмо и начать свистопляску идеологическую вокруг него, чтобы показать как бы «лицо врага» и «как мы смело боремся» с этим врагом. Когда меня спрашивают об этом и задают вопрос «почему ты подписал письмо десяти?», я обычно отвечаю: а как же я мог его не подписать, если бы я его не подписал, тогда бы оно было «письмом девяти», а не «письмом десяти».

МИНЧИН: Ходят слухи, что вы или собираетесь, или уже уехали в Советский Союз. Вернулись бы вы, пояись такая возможность?

АКСЕНОВ: Слухам верить не надо. Нет, я не собираюсь уехать в Советский Союз. Я, честно говоря, после здешних лет, а может, главным образом, после того, что произошло со мной в течение нескольких лет перед эмиграцией, перед высылкой из Советского Союза, я как-то уже совершенно не представляю себя работающим писателем в том обществе.

МИНЧИН: Что вы думаете о прибавлении в русской литературе нобелевских лауреатов?

АКСЕНОВ: Вопрос как-то странно поставлен. Однако принцип его ясен, и я думаю — должен сказать, может, я вас этим огорчу, но я думаю, что Бродский — это совсем не то, что я имею в виду, когда говорю поэт или поэзия.

Впрочем, он, хоть и несуразно, нескладно, но вполне скроен для нобелевского фрака. Ничем не хуже его предшественника, поэта из Нигерии Вола Соинки и ничем не лучше его главного соперника Чингиза Айтматова.

МИНЧИН: И, конечно: над чем вы работаете сейчас? Какие планы на ближайшую «пятилетку»?

АКСЕНОВ: Я сейчас, в промежутках между рассеиванием «разумного», «доброего», «вечного» в мерилэндских университетах, работаю попеременно над двумя проектами, один — это мой первый, сугубо американский роман, действие которого происходит целиком в Америке, а именно, в Вашингтоне. Второй — понемножку я начинаю писать семейную хронику, уходящую в двадцатые годы, хронику семьи московских интеллигентов.

МИНЧИН: Вопрос, который бы вы хотели задать самому себе и ответить?

АКСЕНОВ: Вопрос таков: который час, спрашиваю я себя, и отвечаю: 10 часов 10 минут. Всего доброго.

*21 декабря 1987 г.
Перед Рождеством, из Нью-Йорка в Вашингтон*

Интервью с Жаклин Биссет

МИНЧИН: Какие ваши любимые фильмы, которые вы считаете лучшими?

БИСSET: Лучшие мои роли я, наверное, сыграла на телевидении: «Анна Каренина», «Запретное». Из кинофильмов: «Богатые и знаменитые», «Под вулканом», «Кузнечик».

МИНЧИН: Вы упомянули, что иногда чувствуете себя неуверенно, и тогда перебираете свои фильмы, чтобы посмотреть их и понять, чего вы достигли. Вы часто ощущаете такое?

БИСSET: Периодически. Неуверенность — составная часть чувств человека в его жизни. Не только как актрисы в бизнесе кино, а как существа во Вселенной. Но когда есть работа, а я сильна всегда в работе — тогда я чувствую себя уверенной. Я концентрируюсь и заставляю себя достигать результатов, которых я обязана достичь. Каждый фильм — это новый рубеж, который я обязана преодолеть. В каждом фильме, в котором я снимаюсь, у меня есть свои страхи. Кто может быть уверен в себе в современном мире?

МИНЧИН: Никто.

БИСSET: Сегодняшний бизнес кино вне контроля. У меня есть свои принципы и уверенность, как у человека, который научился *выживать*, это правда...

МИНЧИН: В шестидесятых, семидесятых, восьмидесятых, девяностых. Немногие актрисы могут этим похвастаться. К примеру, Фэй Данауэй...

БИСSET: Почему, она работает. По-моему, больше, чем я.

МИНЧИН: Но на экране большом ее не видно. Вы часто ходите в кино?

БИСSET: Я люблю ходить в кинотеатр, это магия кино, я опять чувствую себя шести-семилетней девочкой.

МИНЧИН: Но фильмы стали далеко не те, что были. Вы не задумывались, что бы делал Голливуд без компьютеров и пистолетов в кино? Теперь нам не показывают развитие сюжета или персонажей — просто нажимают на кнопку компьютера, и мы получаем полную информацию о герое. А потом — в пистолеты!..

БИССЕТ: К сожалению, вы правы. Секса безумно много на экране. В наши годы мы помыслить о таком на экране не могли. Но есть и трогательные ленты — фильмы, которые развлекают и отвлекают. Тогда вы покупаете жареную кукурузу и идете в зал.

МИНЧИН: Вы едите эту пахнущую кукурузу?

БИССЕТ: Я ем! Да! Не всегда из своего собственного пакета, а из пакета приятеля или приятельницы. Это американский опыт, время отдыха, давайте быть детьми! Когда я жила в Англии, у нас не было телевизора. Я стала ходить в кино, когда мне исполнилось шестнадцать. Фильмы, которые я смотрела, были настоящими фильмами, они были о чем-то. Я эмоционально изменилась под их воздействием, многому научилась. Конечно, в шестнадцать легче учиться всему.

МИНЧИН: Как губка.

БИССЕТ: Да, абсолютно точно, впитываешь все, как губка. Я не знаю, есть ли сегодня фильмы, эквивалентные тем тогдашним, — кажется, нет. Но я надеюсь и ищу, у меня ненасытная любознательность.

МИНЧИН: Что вам запомнилось из вашего детства?

БИССЕТ: Смешанное. Я была трудным ребенком. Мама вела дом, папа был доктором. Я была докторской дочерью! А вы?

МИНЧИН: Я — докторский сын. И мама, и папа. Отец был известный врач.

БИССЕТ: У меня по отцовской линии все врачи. Папа был шотландских кровей, мама — французских.

МИНЧИН: У вас два языка родных?

БИССЕТ: Нет, французский я выучила в двадцать семь лет. Для съемок.

МИНЧИН: А в прессе...

БИССЕТ: Ей не всегда можно верить... Не так ли? Я училась в английской школе. С шестнадцати до девятнадцати — во французском лицее.

МИНЧИН: Вы были королевой красоты в школе?

БИССЕТ: Нет. Я просто пыталась заработать немного денег как модель.

МИНЧИН: Как вы стали моделью?

БИССЕТ: Я нашла агента, который согласился послать меня на пробы с фотографами. Я встретила со многими фотографами, некоторые из них были великие. Они пытались снимать меня, но я не была худой. Я была естественной от природы и не выглядела модной для шестидесятых. Я была нормальной, в теле. Проблема с весом была кошмарной.

МИНЧИН: Вы серьезно?!

БИССЕТ: Я нравилась фотографах как женщина, но не как

модель. Они считали меня очаровательной, многие из них пытались мне помочь, но моделью я не была.

МИНЧИН: Не знаю, не знаю. Я был поражен изяществом, красотой и фигурой некой актрисы в фильме «Великолепный»...

БИСSET: О, это было позже, гораздо позже. До этого я была в теле. В шестьдесят пятом—шестьдесят шестом я поменяла свой имидж совершенно, начала заниматься спортом и села на диету.

МИНЧИН: Фильм «Великолепный» я смотрел, наверное, раз пятнадцать, мне было пятнадцать лет.

БИСSET: Правда?! Не может быть!

МИНЧИН: Честное слово. Вы были очаровательны, изящны, стройны, соблазнительны. Вы играли сразу две роли — студентку в джинсовом костюме...

БИСSET: Да, тогда это только-только входило в моду.

МИНЧИН: Во всем городе, может, только у пары супермодников были синие джинсы. Но весь город влюбился в вас сразу и бесповоротно. Вы были идеал красоты и женственности.

БИСSET: Спасибо.

МИНЧИН: Если бы меня попросили назвать трех самых красивых, самых прекрасных женщин XX века, то это были бы Грейс Келли, Жаклин Биссет и, наверное, Ава Гарднер.

БИСSET: Она мне тоже очень нравилась.

МИНЧИН: И когда вы мне говорите о нынешних актрисах на экране, то, извините, это детский сад по сравнению с тем, что было.

БИСSET: Джессика Ланж обладает красотой и талантом. Не классическая красота, но естественная, интересная.

МИНЧИН: Тогда бы я уже сказал о еще двух английских красавицах-актрисах: Лесли-Анн Даун...

БИСSET: Она до сих пор очаровательна.

МИНЧИН: И Келли Леброк в фильме «Женщина в красном»; мне кажется, что в чем-то она подражает вам. И в манерах, и в стиле.

БИСSET: Есть что-то похожее, но не так много. Она даже вышла замуж за моего бывшего кавалера. Есть интересные французские актрисы. Вам нравится Катрин Денев?

МИНЧИН: Очень, — очаровательное обаяние.

БИСSET: Она мне тоже очень нравится. Как насчет Роми Шнайдер?

МИНЧИН: Классная актриса и совершенная красота. Я не говорю о внешности, когда говорю о красоте. Я говорю о целом явлении — о персоне. Если бы меня спросили о Жаклин Биссет — кто она — актриса, красавица, женщина? — я бы ответил — все. Сочетание всего. Как вы стали актрисой? И кем вы хотели стать?

БИССЕТ: Я была очень наивной и неопытной, когда начинала, и всему училась на съемочной площадке. И в институте под названием жизнь. А у меня было великое желание стать частью этого магического мира, олицетворением которого тогда для меня была актриса Жанна Моро. Итальянские режиссеры Висконти, Феллини, Пазолини. В основном итальянское кино доминировало в моей голове, черно-белые фильмы.

МИНЧИН: В каком фильме вы впервые почувствовали, что стали актрисой?

БИССЕТ: Скорее всего, в «Кузнечике». У меня была хорошая роль и достаточно экранного времени, чтобы с ней что-то сделать. Было много спрятанных эмоций, которые наконец вышли наружу, и я сумела их показать. В те времена я понятия не имела, как выразить свои эмоции, как извлечь их изнутри. Сегодня это проблема всех молодых актеров, и от того, удастся это им или нет, зависит их профессиональная карьера. Вообще-то я хотела стать танцовщицей. Но когда посмотрела французских фильмов, сказала себе: я хочу это попробовать. Английские фильмы не были для меня настолько загадочны, как французские. Я занималась балетом, была грациозна, но техника была слабой. Я была очень музыкальна, обожала Чайковского, Мусоргского, Римско-Корсакова, — именно эта тройка повлияла на мое музыкальное образование и вкус.

МИНЧИН: Какой фильм был вашим «большим прорывом» на экране?

БИССЕТ: «Детектив» с Фрэнком Синатрой. Не из-за самого фильма, а он имел большую рекламу и прессу.

МИНЧИН: Какие чувства вы испытывали, снимаясь с самым популярным певцом в мире?

БИССЕТ: Я была потрясена! Он был любимейшим певцом моего отца. Папа вечером всегда слушал его музыку. Синатра всегда ассоциировался у меня со счастьем отца. Он был самым знаменитым человеком, которого я встретила в своей жизни, и я была поражена, насколько прост и прямолинеен он был. Меня также удивило, что знаменитый человек совершенно не имел частной жизни и личного покоя. Я подумала, что это, наверное, невыносимо, когда ты публичная персона и тебя все хотят. Слишком много славы, слишком много поклонников. У него была репутация нелегкого человека, и я понимаю почему: все чего-то хотели от него, все хотели с ним соприкоснуться, говорить, взаимодействовать. Ко мне он был очень добр — я была молода — и выступал в роли защитника. И сразу появились сплетни... Хотя он называл меня «малыш» и ограждал на съемочной площадке от всех посягательств и нажимов, которые так там распространены.

МИНЧИН: Фильм «Аэропорт» был популярен во всем мире по многим причинам. Как проходили съемки?

БИСSET: Я получила большое удовольствие. В фильме были две звезды — Берт Ланкастер и Дин Мартин, игравшие главные роли. Когда снимались сцены Ланкастера, стояла абсолютная тишина, все ходили на цыпочках. Когда снимался Мартин, он сводил всех девушек с ума и флиртовал со всеми сразу. Всегда очаровывающий, смеющийся, он доставлял всем море радости. Мы снимали фильм в павильоне «Юниверсал-студио», режиссер относился к нам, как к детям, читал лекции, что нельзя пить во время ланча, т. к. в самолете будет жарко от ламп и все заснут. И все, конечно, бежали в столовую студии и делали прямо противоположное. Как актриса я мало еще понимала в профессии, но наслаждалась тем вниманием и высоким профессионализмом, которым была окружена от гримеров до костюмерного цеха.

МИНЧИН: Фильм «Американская дочь» сделал вас всемирно известной? Какие ощущения от работы с Трюффо?

БИСSET: Это добавило мне престижа. Фильм получил «Оскара» за лучший иностранный фильм — в Америке следили за фильмами Трюффо. Многие актрисы завидовали, что он приехал за мной в Лос-Анджелес и пригласил на съемки в свой фильм. Для меня это ничего не значило, но изменило многое во мне, внутри. Я была счастлива, что мой любимый режиссер возник из другого мира и выбрал именно меня. Позже я спросила его, почему он выбрал меня. Он сказал, что видел меня в двух разных фильмах, и все. Но я никак не могла связать то, что я делала в тех фильмах, с ролью ушедшей американской звезды в его фильме.

МИНЧИН: Поэтому он и был уникальным режиссером со своим видением.

БИСSET: Видимо, поэтому.

МИНЧИН: «Убийство в Восточном экспрессе» — работа со всеми звездами мирового кино?

БИСSET: Это было интересно. Они все были легендами. Ланчи проходили весьма забавно. Мы все сидели и разговаривали, и какие это были люди и истории: Ванесса Редгрейв, Шон Коннери, Ингрид Бергман, Альберт Финни. Это были общеобразовательные ланчи для меня: я училась — жизни. Я была поражена и очарована Ванессой, считаю ее одной из величайших актрис мира, равно как и Ингрид Бергман, которая в то время была уже больна... Когда эти живые легенды снимались в своих сценах (или делали дубли), я была поражена их высочайшим актерским профессионализмом и тем, что они совершенно точно знали, что делать на съемочной площадке.

МИНЧИН: «Великолепный» — мой любимый фильм, где вы

блистали в каждой сцене, и я влюбился в вас и в вашу двойную роль. Которая из двух ролей была вам ближе?

БИССЕТ: Роль студентки. Жан-Поль Бельмондо обладал и обладает поражающим талантом. Он очень свободен, с невероятной координацией, и суперестествен. Он мне нравился, но общих тем для разговоров практически не было. Он обожал бокс и много говорил о нем, я ничего не знала о боксе. Я совершенствовала свой французский во время съемок. Там были три его ближайших друга, которые кочевали с ним по всем съемочным площадкам. И он всегда находился в нише, окруженный и защищенный этими друзьями. Лаура Антонелли, итальянская актриса, посещала его. У них был роман, она его безумно ревновала. У меня не было никакого интереса к Бельмондо кроме как к актеру. Но она вела себя ужасно: сидела перед камерой в темных очках, курила и следила за каждым нашим движением. Это было очень странно. Я думала, она не осознавала, насколько более трудной она сделала мою работу как актрисы. Я была всегда счастлива, когда ее не было на площадке, потому что он сразу менялся и «оттаивал». Я даже попросила продюсера закрыть съемочную площадку для посторонних, т. к. я должна была высокопрофессионально делать свою актерскую работу. А наблюдательница мешала мне, моему партнеру и нашим сценам: ты готовишься всю свою жизнь к какой-то важной сцене, чтобы сыграть ее на самой вершине, а тут стоит чужой фильму объект — курит, ест сандвичи и двигается. Отвлекает, мешает твоей концентрации и воплощению сцен по роли. И ты понимаешь, что теряешь сцену — эмоционально, душевно, совершенно теряя концентрацию, необходимую каждую секунду на съемочной площадке.

Мне нравились обе роли: и скромной студентки, и такой современной Мата Хари. Перевоплощение прямо противоположное всегда интересно для актрисы. Я с большим энтузиазмом отнеслась к обеим ролям, но мне не хватало актерской близости и помощи Бельмондо, когда мы снимали сцены любви и я выступала в роли наивной студентки. Фильм снимался в Мексике и в Париже. Я люблю комедии, но, к сожалению, мало в них снималась.

МИНЧИН: Простите, если это нескромный вопрос, — вы были когда-нибудь замужем?

БИССЕТ: Нет, никогда. Но я не хотела бы в интервью обсуждать мою личную жизнь. Она касается только меня, но не публики.

МИНЧИН: Свобода, свобода выбора — наверное, самое прекрасное, что можно иметь в жизни?

БИССЕТ: Свобода — да, но не иллюзия свободы.

МИНЧИН: Все равно, мы зависим от денег, правительств стран, где мы живем.

Я хотел спросить вас о ваших любимых английских актерах, поскольку вы родом из Англии.

БИССЕТ: Безусловно, Лоуренс Оливье, Майкл Кейн, Энтони Хопкинс.

МИНЧИН: Нужно отдать должное английским актерам, по мастерству они приближаются к русским актерам и русской театральной школе до восьмидесятого года.

БИССЕТ: А после восьмидесятого?

МИНЧИН: Как мне кажется, все покатило вниз. Как и вся цивилизация. Правда, я жил в Нью-Йорке и наблюдал издали; но когда приехал в девяностом и посмотрел, был в легком нокауте. Ваши сильные стороны и ваши слабости?

БИССЕТ: Я очень решительная. Иногда эта черта доводит и меня до изнеможения.

МИНЧИН: Это очаровательное признание.

БИССЕТ: Иногда ем слишком много. Касательно решительности: часто я не могу остановить себя. Не знаю, как с собой справиться. Цепляюсь долго за что-то, что нужно было бы выбросить и забыть.

МИНЧИН: Это европейская черта, американцы иные.

БИССЕТ: Вы так думаете? Я собираю по жизни все и тащу за собой. Это невероятный вес, и это моя слабость. Надо уметь расставаться с прошлым и ненужным... По-моему, от страха, от испуга не иметь достаточно любви, дружбы, внимания. Я никогда не бросаю людей, я пытаюсь сказать, что моя дружба навсегда с теми, с кем я дружу. Я не пытаюсь никого контролировать, но себя держу под строгим контролем. В то же время я очень спонтанна, эмоционально спонтанна. У меня есть свое этическое отношение к работе, это и слабость и сила одновременно. Я всегда исполнительна, если я даю согласие на какую-то работу — это сто процентов.

МИНЧИН: Вы нравитесь себе, когда смотрите в зеркало?

БИССЕТ: Да, я нравлюсь себе, это нормально. Мое воспитание часто не позволяет сказать «нет» — это слабость, мне надо научиться говорить «нет». А я не могу, если дала слово или даже больна.

МИНЧИН: Может быть, это несерьезный вопрос, но я брошу его к вашим ногам: если бы в прошлом принц Чарльз предложил вам руку и сердце и возможность стать будущей принцессой Англии...

БИССЕТ: Это глупый вопрос. Я бы отказалась! Ладно, так и быть, отвечу: если быть честной, то он не настолько бьет мимо цели. Во время съемок «Восточного экспресса» пресс-секретарь сообщил, что завтра съемочную площадку посетит принц Чарльз. И поскольку у меня свободный от съемок день, то они хотели

бы, чтобы я присутствовала во время его визита. Я отказалась. Назавтра мне сообщили, что он хотел бы увидеть меня и познакомиться.

МИНЧИН: Наверное, он был влюблен в вас?

БИССЕТ: Я отказалась от встречи опять.

МИНЧИН: Вы так никогда и не встретились с ним?

БИССЕТ: Гораздо позже я встретила с королевой Елизаветой, Чарльзом, его сестрой Маргарет и с Дианой.

МИНЧИН: Фильм «Глубина» сделал вас «домашним» именем по всей Америке, вас знали все. Изменилась ли ваша жизнь тогда?

БИССЕТ: Жизнь моя не изменилась. Только люди больше не смотрели мне в глаза. Они смотрели на мою грудь.

МИНЧИН: Мокрая майка на влажной груди?

БИССЕТ: Впечатление, что вся страна и вся пресса только и говорили об этом. Меня это раздражало, так как роль была хорошей, она мне нравилась. И мне нравились режиссер и мой партнер Ник Нолт. Было много забавного. Пять месяцев радости и удовольствия.

МИНЧИН: Ник был влюблен в вас?

БИССЕТ: Нет, нет!

МИНЧИН: Что же такое происходило, вы — одна из самых красивых женщин в мире, и все ваши партнеры-мужчины в вас не влюблялись?! Что же тогда было не так с мужчинами?

БИССЕТ: (*смеется*). Было по-всякому. Но дружба и работа с ним были чудесными. Он шутил и разыгрывал меня постоянно. Я также поняла кое-что о себе. Я была очень плохим пловцом, но мне пришлось найти в себе смелость для подводных съемок и три месяца находиться под водой. Я даже на наземную жизнь стала смотреть как-то по-другому. Это были уроки жизни, и я была удивлена, что нашла смелость через этот страх пройти. И я стала слишком уверенной в себе, говоря себе: черт побери! В жизни ничто не испугает меня больше, чем вода. Фильм снимался на Багамских островах, после него мне пришлось стричь волосы — соленая вода совершенно испортила их. После съемок я была приглашена на карнавал в Рио-де-Жанейро, вокруг меня были красивые киноактрисы, а я была с короткой стрижкой, курчавая — это был ужас, я выглядела кошмарно, все были с длинными прекрасными распущенными волосами, а я была самой страшной...

МИНЧИН: Искусство требует жертв?

БИССЕТ: И еще каких!

МИНЧИН: Английский фильм «Секреты», выпущенный гораздо позже в прокат из-за скандальности темы, — трудно было играть эту роль?

БИСSET: Не роль, а любовные сцены. Да, очень. 1969-й год. Тогда мораль была высока.

МИНЧИН: В Штатах картину выпустили в прокат только в 1978-м году.

БИСSET: Правда? Вы действительно внимательно следили за моей карьерой! Сам фильм мне доставил удовольствие, мне нравилась история. Я должна была оживлять чужие фантазии и быть женщиной, которой не было. Сниматься голой в любовных сценах я ни за что не соглашалась, что они только со мной ни делали, я отказывалась и говорила «нет». Они пытались напоить меня в течение дня, чтобы я обессилела и сдалась к вечеру. Меня уговаривали в завтрак, в ланч и в обед: «Давай, Джекки, это необходимо, иначе мы не можем снять сцену и закончить фильм!» Они старались мне понравиться, но все были взведены до предела. В павильоне 40° жары, т. к. все было закрыто и забрано шторами. Я сидела и думала, как я попала в такую ситуацию, как?!? Но я не могу сниматься голой совершенно, не могу! К полуночи мы начали снимать, я была укрыта в кровати одеялом, во время сцены одеяло соскользнуло на пол, а они продолжали снимать без остановки. Я доиграла сцену, а потом профессионализм взял верх, я вошла в роль и толкала, толкала себя в нее — это тот опыт, на котором ты взрослеешь и становишься абсолютным профессионалом. Я сыграла, как они все хотели... О, как я ненавидела себя потом!..

МИНЧИН: Шерон Стоун сыграла великолепную сцену, закладывая ногу на ногу во время ее допроса в «Основном инстинкте». Это пошло сильно на пользу ее роли.

БИСSET: О да, я видела эту сцену. Но Шерон относится легко и спокойно к своему телу. К тому же шестидесятые и девяностые несравнимы ни по морали, ни по зрительскому восприятию. Небо и земля! Потом, когда я смотрела премьеру своего фильма, я сказала: это хорошая эротическая любовная сцена. Классно сделанная, вы не считаете так? Но скольких мук стоило пройти через подобное испытание! На глазах у посторонних на съемочной площадке, а потом на глазах у миллионов.

МИНЧИН: Я бы хотел увидеть его сейчас. Я смотрел этот фильм в кинотеатре моих близких друзей, которые владели шестнадцатью кинотеатрами. Но сегодня, к сожалению, этот фильм нигде не показывают.

БИСSET: А кассет своих я никогда не собирала. Они даже показали этот фильм в порнокинотеатре в Париже. Мой агент тогда был в шоке: в каком фильме ты снималась?! Я сказала: в очень хорошем, только в нем есть одна большая эротическая сцена...

МИНЧИН: Что нужно сделать, чтобы заслужить вашу дружбу,

которую, когда заслужишь, как вы сами сказали, то получаешь самого настоящего друга на всю жизнь?

БИССЕТ: Это непонятно мне самой. Это необъяснимо, кого мы выбираем в жизни и почему.

МИНЧИН: Сегодня вечная дружба — это редкое понятие, практически несуществующее. Какими качествами должен обладать мужчина, чтобы понравиться вам, чтобы вы могли влюбиться?

БИССЕТ: Никакими. Просто быть мужчиной. Это все происходит неожиданно и спонтанно.

МИНЧИН: Какие чувства вы испытывали, играя великую роль великолепной женщины в экранизации вечного романа Льва Толстого «Анна Каренина»?

БИССЕТ: Наслаждение. С начала и до конца. Я бы отдала многое, чтобы эту героиню сыграть в других видах искусства — например, на сцене. Я настолько горжусь тем, как я сыграла в некоторых сценах, что мне даже неудобно за свою нескромность. Я перечитывала роман страницу за страницей, выпивая каплю за каплей жизнь этой необыкновенной женщины — Карениной. Какая потрясающая и потрясающая жизнь. Это был фильм для телевидения, мы снимали в 1984-ом году в Будапеште. Был правильный сценарий, классные персонажи, и это все было наслаждением. Любая актриса мечтала бы сыграть Анну Каренину. Режиссер не раз был приятно удивлен не раз моей готовностью, знанием роли и пониманием героини. «Я не представлял, что вы настолько хорошая актриса!» Это случалось со мной фильм за фильмом. Большинство режиссеров после окончания съемок говорили мне эту фразу, на что я всегда отвечала: зачем тогда вы пригласили меня! *(смеется)*.

*Август 1998
Беверли Хиллз*

P.S.

МИНЧИН: Посещали ли вы Россию?

БИССЕТ: Да, два года назад я была на кинофестивале. Встречалась с Никитой Михалковым. Я жила в отеле «Метрополь» и совершенно случайно столкнулась с Ричардом Харрисом, который снимался в «Сибирском цирюльнике». Он сразу пригласил меня с собой на съемочную площадку: «Мы снимаем в Кремле!» Я пошла с ними, встретила с Никитой, увидела Кремль. Это было прекрасное зрелище — внутри Кремля. С Никитой я встречалась не первый раз — его брат Андрей Кончаловский приводил его здесь, в Лос-Анджелесе, ко мне в гости.

МИНЧИН: Никита — хороший режиссер.

БИССЕТ: Да. Но мне очень нравится Андрей и как режиссер и как мужчина.

МИНЧИН: По какой-то необъяснимой причине он нравится всем женщинам-актрисам!..

БИССЕТ: Я хотела бы с ним работать и сняться в его картине.

МИНЧИН: Мне как кинорежиссер нравится гораздо больше Никита.

БИССЕТ: Они настолько разные, как день и ночь.

МИНЧИН: Никита еще и очень хороший характерный актер.

БИССЕТ: Я слышала. Меня заинтересовал фильм, который они делали. Несколько ролей было, которые я хотела бы сыграть. И когда я увидела, подумала: «О, Господи, я хотела бы сыграть эту женщину...»

МИНЧИН: Вы предложили Никите?

БИССЕТ: Нет, я постеснялась. К тому же возраст...

МИНЧИН: У него заняло полтора года сделать этот фильм, и бедная Джулия Ормонд — я делал с ней интервью в Нью-Йорке — жаловалась: почему так невероятно долго?

БИССЕТ: Я слышала, что ей было трудно на съемках.

МИНЧИН: Но она стойк.

БИССЕТ: Да, она стойк, она хорошая актриса. Мне было бы интересно с ней поработать. Она могла бы быть моей «дочерью».

МИНЧИН: В ней есть что-то...

БИССЕТ: Английское.

МИНЧИН: Причем английское сценическое. Американцы совершенно слабы на сцене. При всей их силе на экране они абсолютно беспомощны на театральной сцене.

БИССЕТ: О, это неправда!

МИНЧИН: Я видел Аль Пачино в маленьком театре в Гринич Виллидж в «Американском буйволе». Это было не просто плохо, а ужасно, хотя он мой любимый актер. Фэй Данауэй провалилась со своим спектаклем на Бродвее в первую неделю, и его сняли после шести спектаклей. Помимо всего прочего, пьеса была ужасной.

Русские и английские актеры могут и играют на сцене, американские актеры не знают, что делать с собой и как вести себя на «живой» театральной сцене. У них нет в запасе 20-30 дублей. Сцена — это живое действие, происходящее при зрителе.

БИССЕТ: Здесь нет таких актерских школ.

МИНЧИН: Значит, вы подтверждаете мой постулат и мои наблюдения. Я говорю это не в обиду им: в Америке просто нет сценической школы, нет традиции.

БИССЕТ: У меня не было школы, но мне кажется, что я играю достаточно неплохо.

МИНЧИН: Да, но вы родились и росли в стране с великой школой театра.

БИССЕТ: Я никогда не была на сцене. Но всегда хотела сыграть на ней.

МИНЧИН: Я уверен, что это рано или поздно произойдет. Например, в Москве...

БИССЕТ: Хотелось бы в Лос-Анджелесе, на моей территории и на моем родном языке.

МИНЧИН: Все мечты рано или поздно сбываются. И если они сбывались у вас до сих пор, благодаря вашему таланту и решительности, они будут сбываться и в будущем.

БИССЕТ: Спасибо за добрые слова.

Интервью с Иосифом Бродским

(которое никогда не было дано,
а записывалось по мере общения в жизни)

(Отрывки из бесед, — диа-монологов)

*Один из худших чтецов своих стихов,
которых я слышал, это Бродский.*

А.М.

Памятник пуля не берет...

Аноним.

*...Поскольку именно прозябание
составляет основу действительности.*

И.Бродский.

МИНЧИН: Иосиф, где вы родились?

БРОДСКИЙ: В Ленинграде, но это скучно и неинтересно.

МИНЧИН: Кем были ваши родители?

БРОДСКИЙ: Отец — фотограф, мать — кто-то еще; Саша, честно, я ожидал, что это будет оригинальней.

МИНЧИН: Я прочитал ваше «Посвящается Ялте». Иосиф, это просто гениально.

БРОДСКИЙ: Ну, не гениально, но — хорошо.

МИНЧИН: Откуда вы знаете, что это хорошо?

БРОДСКИЙ: Все, что я делаю, — это хорошо, иначе я не делаю.

МИНЧИН: Вы прочитали стихи Беллы, которые я вам давал?
(Последняя подборка в «Новом мире», в конце 70-х).

БРОДСКИЙ: Да. Не понравились совершенно.

МИНЧИН: Почему?

БРОДСКИЙ: Слишком манерная Белла, да? и стихи такие.

МИНЧИН: Жаль, мне очень понравились; думаю, это ее лучшие стихи. А Вознесенский вам нравится?

БРОДСКИЙ: Это вообще не поэзия, это нечто другое.

МИНЧИН: А Евтушенко?

БРОДСКИЙ: Евтух? Талантливый мужик, талантливый.

* «Метель», «Ожидание елки», «Ада», «Он поправляет пистолет»... «Жила в покое окаянном...».

МИНЧИН: Неизвестный Рейн — он вам как? Я слышал, что он был вашим Учителем?

БРОДСКИЙ: Ну, учителем он моим никогда не был. (У гениального Бродского не может быть учителей! — *Прим. авт.*) Но мы с ним довольно близко общались, что-то могло повлиять.

МИНЧИН: Кто же тогда вам нравится из современных поэтов в России?

БРОДСКИЙ: Рейн хорош, но он не опубликован *там*. Так что он сам по себе. Пожалуй, никто. Впрочем, вспомнил, — Александр Кушнер, он живет в Ленинграде, он действительно поэт. (О вкусах не спорят: в 1987-м году я слушал его по приезду в Нью-Йорк и чуть не умер с тоски).

МИНЧИН: А кто-нибудь из прозаиков нравится?

БРОДСКИЙ: На ум сразу кто-то один не приходит.

МИНЧИН: А Битов, «Пушкинский дом» — вы читали?

БРОДСКИЙ: Читал.

МИНЧИН: И как?

БРОДСКИЙ: Никак.

МИНЧИН: Карл все носится с Соколовым, считает, что «Школа для дураков» — лучшая книга, которую «Ардис» за все годы опубликовал.

БРОДСКИЙ: Он давал мне ее на отзыв, до публикации. У нас в Питере *так* мужики в 50-х писали, (в стол), никто и не думал это публиковать.

МИНЧИН: Так кто-нибудь нравится вам в прозе?

БРОДСКИЙ: С вами, прозаиками, вообще нелегко, не так просто разобраться, как с поэтами, да? И хотя я считаю прозу более «презренной» и гораздо ниже, чем поэзию... Да и вообще, разговор о поэзии и прозе давний, если вы заметили, тянется через века... Поэтому, возвращаясь к заданному вопросу: одного кого-то нет.

МИНЧИН: Я только что прочитал «Ожог» Аксенова...

БРОДСКИЙ: Ну и как? (*Впервые мелькнула искра интереса в бесцветных невыразительных глазах*).

МИНЧИН: Очень сильный роман, великолепно написан.

БРОДСКИЙ: Да? Вы так считаете? Я с трудом *продрался* через 1-ю часть. Карл дал для прочтения.

МИНЧИН: А я читал только 2-ю часть (Карл дал для корректирования), обязательно прочтите, хорошо написано.

БРОДСКИЙ: Не думаю, но посмотрим.

МИНЧИН: Кто-нибудь еще, из прозаиков?

БРОДСКИЙ: Я, по-моему, никого не назвал.

МИНЧИН: Ну а великий Солженицын?

БРОДСКИЙ: Эх-х... (*взмах рукой, выражающий «пустое это все»*).

МИНЧИН: Оставим современников, среди которых вы, безусловно, первый в забеге...

БРОДСКИЙ: Я так не считаю, я — в стороне, ни с кем куда не бегу. А что, кто-то бежит?

МИНЧИН: Я образно выразился, это образ такой.

БРОДСКИЙ: Странные у вас образы, Саша.

МИНЧИН: Я с вами себя очень стесненно чувствую и неестественно говорю...

БРОДСКИЙ: Может, не стоить говорить?

МИНЧИН: Тогда возьмем целый XX век: кто, вы считаете, был лучшим?

БРОДСКИЙ: В русской поэзии — Мандельштам, Цветаева ближе мне, а вообще для меня единственная Поэзия, что можно ею назвать, да? — это великая четверка: Мандельштам, Цветаева, Ахматова, Пастернак.

МИНЧИН: А Гумилев, прекрасный поэт?

БРОДСКИЙ: Для меня он не поэт вообще.

МИНЧИН: Вы серьезно?

БРОДСКИЙ: Вполне.

МИНЧИН: Что тогда Есенин, Блок, Бальмонт, Белый, И. Анненский, Мережковский, Кузмин, Волошин?

БРОДСКИЙ: Блок еще ничего. Вы же меня спросили о действительной поэзии, я вам ответил: только эта четверка. Из течений единственное, которое представляло Поэзию, — акмеизм.

МИНЧИН: Я слышал, что вы не пришли по душе Великой Вдове?

БРОДСКИЙ: А, да, я заявился к ней пьяный, старушка этого очень не любила.

МИНЧИН: Ваши стихи, я слышал, тоже... неужели такое может быть, ведь...

БРОДСКИЙ: Это дело вкуса, кому какие стихи нравятся.

МИНЧИН: Но вкус у нее есть?..

БРОДСКИЙ: Я предполагаю, что да.

МИНЧИН: Поэтам все же не *чужда* «презренная» проза, ею пользовались и Цветаева и Мандельштам, как вы к этому относитесь?

БРОДСКИЙ: Спокойно. Остались они все-таки известны как поэты.

МИНЧИН: А «Доктор Живаго» вам нравится?

БРОДСКИЙ: Нет, совершенно, очень слабая, распадающаяся вещь, проза поэта. Стишки там сильные!

МИНЧИН: Но именно за него ему дали Премию.

БРОДСКИЙ: Это еще ни о чем не говорит. Как раз наоборот.

МИНЧИН: Вы думаете, в будущем они дадут вам Нобелевскую премию?

БРОДСКИЙ: Ответьте сами себе на этот вопрос.

МИНЧИН: Они пропустили многих гениальных людей: Набокова, Платонова, Мандельштама, Булгакова, Цветаеву. Слава Богу, хоть Бунина при жизни не пропустили.

БРОДСКИЙ: Согласен.

МИНЧИН: Хотя поэзия у него, да и первый том — крестьянской прозы...

БРОДСКИЙ: Стишки у него слабенькие. С прозой дела были лучше.

МИНЧИН: Кто из прозаиков в XX веке?

БРОДСКИЙ: Платонов — гениальный прозаик.

МИНЧИН: Абсолютно гениальный стиль, думаю, лучший стилист в нашей литературе.

БРОДСКИЙ: У Булгакова есть неплохие вещицы. Бунин мне нравится.

МИНЧИН: А Набоков?

БРОДСКИЙ: И да и нет, это не легкий вопрос. И вообще я устал, хватит на сегодня, а?

(И только тут я замечаю, что его ноги в грязных сапогах лежат на двухтомнике Ахматовой, один том в мягкой обложке, другой — в твердой, брошенные на стол).

Семинар Бродского. Поэзия XX века. Мичиганский университет. Аспирантский факультет.

Идет долгий и нудный разбор стихотворения Ахматовой «Подражание армянскому». В произведении 2 строфы, которые мы разбираем 90 минут построчно. Что она имела, что она хотела, почему не сказала. О поэзии XX века из уст самого Бродского (и его интерпретации ее, поэзии) никто ничего не узнал. Разочарование.

Следующее занятие. Идет долгий и нудный разбор еще одного произведения Ахматовой. Потом Цветаевой — «Попытка ревности».

Наконец в конце семестра на одном из последних занятий аспиранты упростили дать список имен — кого же, он считает, следует читать в XX веке.

БРОДСКИЙ: Меня удивляет, что вас это интересует. Прежде всего следует читать: ...

И он перечисляет имен 20 из английской, американской, французской, ирландской, шотландской поэзии. Потом, разгорячившись, переходит к античности. Вдруг замечает:

БРОДСКИЙ: Саша, а вы почему не пишете — вы читали и *знаете* Вергилия?

МИНЧИН: Да.

БРОДСКИЙ: Это правда?! (*Очень удивлен*).

(Так как Бродский никогда не учился в вузе, он не окончил даже десятилетки, то, естественно, не знал, что в институте на филфаке преподают как Вергилия, так и всю римскую и греческую литературы, по которым на 1-м курсе уже надо сдавать экзамен. Не говоря уже о том, что строфы из Вергилия мы учили по-латыни).

МИНЧИН: Вам рассказать «Буколики» или «Георгики»?

БРОДСКИЙ: Нет, не стоит. (*Остальным*: Саша имеет в виду два наиболее известных произведения поэта Вергилия). Да, кстати, что поэзия как таковая существует задолго до возникновения прозы, я надеюсь, всем известно?..

МИНЧИН: Ваше отношение к эмиграции?

БРОДСКИЙ: Не положительное. Здесь я общаюсь с людьми, с которыми дома даже и разговаривать бы не стал.

МИНЧИН: А американцы?

БРОДСКИЙ: Американцы — ничего, с ними гораздо легче и приятней. Из всех приобретений здесь русских — только Миша Барышников, уникал, невероятно интересный человек, стихов знает не меньше, чем я.

МИНЧИН: Кем вы себя чувствуете здесь; вы довольно хорошо ассимилировались?

БРОДСКИЙ: Изгоем. Да и там я себя чувствовал изгоем. Думаю, что я везде и всегда буду чувствовать себя изгоем.

МИНЧИН: Вы тоскуете по своему сыну, живущему в Ленинграде? Знает ли он, кто его отец?

БРОДСКИЙ: Не думаю, что вас это касается.

МИНЧИН: Можете звать меня на «ты», я ведь еще...

БРОДСКИЙ: Я знаю, что я могу (*произносится подчеркнутое «ч», а не «ш»*), но — не хочу.

МИНЧИН: Где вы научились такому *глубокому* английскому?

БРОДСКИЙ: Я вообще считаю, что два языка — это норма. С рождения. Так и было в России, если помните. До того.

МИНЧИН: Вы действительно принадлежали к кружку Ахматовой?

БРОДСКИЙ: Это не был кружок. Скажем, я был близок к ней в ее окружении.

МИНЧИН: Вам на самом деле нравится ее поэзия?

БРОДСКИЙ: Да, нравится, даже очень.

МИНЧИН: Я совершенно не понимаю (не воспринимаю) ее поэзию.

БРОДСКИЙ: Ничем помочь не могу — читайте букварь, он

легче понимается. На лекциях я пытаюсь *это* разбирать, но вам, кажется, скучно и неинтересно.

МИНЧИН: Не только мне, всем... Мы ожидали совсем другого от...

БРОДСКИЙ: Это меня мало волнует, кто что ожидал.

МИНЧИН: Жаль... Кого из западных поэтов вы цените выше всего?

БРОДСКИЙ: Из американцев мои любимые, а значит, и самые сильные — Роберт Фрост и Эмили Диккинсон. У англичан меня восхищает Оден, также Йетс и Элиот. Надеюсь, слышали о таких?

МИНЧИН: Что вы! «где уж нам уж выйти замуж, мы уж так уж...»

БРОДСКИЙ: Что вы? я не понял?

МИНЧИН: Чисто нервное — детская шутка.

БРОДСКИЙ: Я не знал, что у вас с нервами не в порядке?

МИНЧИН: При всем моем уважении...

БРОДСКИЙ: Ну, ну, дальше...

МИНЧИН: Вы не замечали, что вы умеете давить на нервы... собеседнику?

БРОДСКИЙ: Вы — собеседник?

МИНЧИН: А, да, простите...

БРОДСКИЙ: Ну, добеседуем в следующий раз. Да?

(Хотя во второй половине творчества проза ему удавалась лучше, чем поэзия).

МИНЧИН: Карл мне сказал, что он опубликовал Лимонова под большим нажимом от вас.

БРОДСКИЙ: Не только моим.

МИНЧИН: Вам действительно нравится, что он пишет, его поэзия?

БРОДСКИЙ: Не в том дело. Сам он — эдакий современный Смердяков. Да? Вам не кажется?

МИНЧИН: Зачем же тогда?

БРОДСКИЙ: Алогичность поступков иногда бывает логична.

МИНЧИН: Но к Достоевскому у вас никаких претензий нет?

БРОДСКИЙ: Я не понял вопроса — у меня ни к кому претензий нет, кроме как... впрочем, ладно.

МИНЧИН: Он вам нравится как писатель?

БРОДСКИЙ: Это гораздо более сложный вопрос, чем примитивное «нравится» или «не нравится». Достоевский с его канцеляризмами, с его канцелярским языком. Позднее — да, нравился, но кое-чего он вначале не умел, потом, правда, научился. Например, писать «скандалы» среди его героев.

МИНЧИН: Кстати, зоологический антисемит был. Да и вооб-

ще «расоненавистник» — сосчитали, что он ненавидел 56 национальностей.

БРОДСКИЙ: Но мы его любим «не только за это...» Кстати, совершенно чудовищный лгун был. Наверно, каждый романист должен им чуть-чуть быть. Хотя в тех условиях, в какие писатель поставлен обществом, — удивляюсь еще, что он не крадет и не убивает.

МИНЧИН: Набоков считал и называл его «шаманом», а не писателем — не очень лестно. А как вы относитесь к поэзии Набокова?

БРОДСКИЙ: Плохо. Очень посредственная, второсортная поэзия. Как поэт он не состоялся, зато как прозаик он интересен. Но и проза его — манипулятивна, эдакий холодный Актер, всегда за маской, из-за нее не показывается.

МИНЧИН: На ваше отношение к нему ничего не повлияло?

БРОДСКИЙ: Нет, абсолютно. А что, должно было?

(И снится мне сон.

— Карл, а почему Бродский недолюбливает Набокова?

— О, это замечательная история. Когда-то я привез Владимиру Владимировичу поэму Иосифа «Горбунов и Горчаков» — о Иосифе тогда еще мало кто знал на Западе — и спросил его мнение. Набоков прочитал поэму и она ему очень не понравилась, он сказал, что это вообще не поэзия. Позже я рассказал Иосифу об этом случае (не зная его особенностей и ранимости), с тех пор, естественно, он и невзлюбил Набокова. Этого никто не знает, и он, естественно, никогда не признается в этом никому.

— А то, что вы послали ему Соколова «Школу для дураков» и она Набокову понравилась, он знал?

— Кажется, я ему рассказывал. Впрочем, отзыв Набокова и на обложке книги напечатан.

Какие необыкновенные сны иногда снятся. Как пророчества.)

Дни Культуры в Аллентауне, Пенсильвания.

БРОДСКИЙ: Это ваша девушка?

МИНЧИН: Да.

БРОДСКИЙ: Очень милая девушка.

В самолете, летящем в Детройт, на похороны Издателя.

МИНЧИН: Он был мужественный человек, так долго сражался и не сдавался.

БРОДСКИЙ: И абсолютно спокойно относился к идее смерти, совершенно не боялся.

МИНЧИН: Химиотерапия продлила ему жизнь на три года.

БРОДСКИЙ: Но какие дикие боли доставляла. Как он смог терпеть все...

МИНЧИН: Вы все преподаете?

БРОДСКИЙ: Да, преподаю. Сею...

МИНЧИН: Сколько лет я вас не видел?

БРОДСКИЙ: Давно не виделись, давно. У вас сигаретки не найдется?..

(Он всегда «стрелял» сигаретки у студентов, друзей, врагов, мимолетних знакомых, — у всех, хотя курить было категорически запрещено).

Чем вы занимаетесь, Саша?

МИНЧИН: Живу в Нью-Йорке, женился, только что вернулся из свадебного путешествия.

БРОДСКИЙ: Да?! Поздравляю!

МИНЧИН: Виделся в Париже с Максимовым...

БРОДСКИЙ: Я не знал, что вы его знаете...

МИНЧИН: Говорили о том, что нужно бы интервью с вами для «Континента» сделать. Не о поэзии, а о жизни — слухов много всяких ходит. У вас бы была возможность самому сказать. Ну и потом в России всем будет интересно. Они там вообще ничего не знают.

БРОДСКИЙ: А кто будет делать интервью?

МИНЧИН: Я.

БРОДСКИЙ: У вас есть какой-то опыт?

МИНЧИН: Я сделал для него интервью с Аксеновым, Шостаковичем, Макаровой.

БРОДСКИЙ: Да? И что же случилось? (*Вспыхивает, как короткое замыкание, интерес*).

МИНЧИН: Он опубликовал их в разное время в «Континенте».

БРОДСКИЙ: Вот как, даже так? (*Выражает достаточную степень удивления*).

МИНЧИН: Так что, Иосиф, если вы согласны, то мы можем сделать интервью с вами?

БРОДСКИЙ: Ну, не так быстро. Но я подумаю.

МИНЧИН: Не бойтесь, «стишки» ваши (как вы любите называть) трогать не буду, только о вашей жизни.

БРОДСКИЙ: Я сказал, подумаю.

МИНЧИН: Иосиф, для «кого» вы пишете — наверно, слишком банальный вопрос, но все-таки интересно было бы послушать ответ?

БРОДСКИЙ: Разминка к интервью? На которое я еще не дал согласие. Пишу я для себя и только для себя в проекции.

МИНЧИН: Что же есть такое поэт?

БРОДСКИЙ: Поэт — это образ жизни.

МИНЧИН: Вы пишете великолепные эссе в прозе по-английски, а стихотворения по-русски. Как это объяснить?

БРОДСКИЙ: Когда приходится писать на иностранном языке, это подстегивает. Может, я переоцениваю свое участие в русской литературе (именно участие), но мне это все, в общем, надоело. Прозы я никогда раньше не писал, и если уж приходится ее писать, то, по крайней мере, хоть развлечь себя как-то. А большего развлечения, чем писать на иностранном языке, я не знаю. Хотя почему «чужом» — я, по-моему, говорил, что считаю два языка — нормой. Стишки пробовал писать по-английски, но не влечет. Вы всерьез решили сделать интервью в самолете?

МИНЧИН: Нет, просто знаю, что вы мне много времени не дадите...

БРОДСКИЙ: Ну, Бог ты мой, зачем же так. Хорошо, я вам дам интервью. Если *это* доставит вам удовольствие.

МИНЧИН: Спасибо большое. Мне нужно будет пару недель подготовиться (я хочу, чтобы оно лучшим получилось и, главное, вам понравилось). Когда мы сможем встретиться?

БРОДСКИЙ: Ну, Господи, позвоните мне домой и договоримся. Между моими поездками в Массачусетс.

МИНЧИН: Вы часто ездите?

БРОДСКИЙ: Каждую неделю — я там преподаю.

МИНЧИН: В Мичиганский университет возвращаться не собираетесь?

БРОДСКИЙ: Нет, совершенно. Скучно там зимой, тоска. Вы не находите?

МИНЧИН: Да, согласен. Развлечений мало.

БРОДСКИЙ: А вы что, ушли из университета?

МИНЧИН: Да, сразу после вас.

БРОДСКИЙ: Странно, отчего — вы так рвались туда! Поступить.

МИНЧИН: С вашей помощью и поступил...

БРОДСКИЙ: Ну, не надо преувеличивать. Поступили вы сами, я просто вас рекомендовал. Так что же случилось?

МИНЧИН: Может, не стоит?

БРОДСКИЙ: Давайте-давайте, не тяните, Саша.

МИНЧИН: Был у меня один профессор, который мне за реферат по литературе, итоговую работу по семестру, поставил «С» (тройку). И это в докторантуре.

БРОДСКИЙ: Отчего, тему же вы сами выбирали?

МИНЧИН: Стиль мой не понравился, говорил, что на «стенку от него лезет».

БРОДСКИЙ: Видно, сильные эмоции у него вызывали. И что же?

МИНЧИН: Я попросил его дать мне возможность написать новую работу, а эту оценку в деканат не подавать как окончательную. Так как с тройкой от него, да по литературе, да при том значении, которое придавалось его оценке, я мог уже не писать док-

торскую диссертацию и искать себе другой «кусочек хлеба». Профессор уехал в Нью-Йорк, и мы договорились, что я ему пришлю вторую работу в течение месяца. *До этого* он не будет отсылать финальную ведомость. Когда новая работа была готова, я пришел в деканат, чтобы спросить его адрес. Ученый секретарь спросила, что я посылаю, я ответил: реферат за семестр. Она удивилась, почему так поздно, я сказал. «Он еще три недели назад прислал финальную ведомость в деканат из Нью-Йорка», — сказала она. «У меня тоже проставлена оценка?» «Конечно, у всех его студентов. Сейчас я проверю... у тебя стоит «С». У вас что-то произошло, личное случилось? Потому что он никому таких оценок не ставит». После этого я, естественно, ушел из университета, потом переехал в Нью-Йорк в поисках работы...

БРОДСКИЙ: Кто был этот профессор?

МИНЧИН: Поэт Бродский.

БРОДСКИЙ: Ну да?! (*виноватая ухмылка.*) Я такое сделал? А какие остальные оценки были?

МИНЧИН: Все «А».

БРОДСКИЙ: Но работа по Мандельштаму ваша была ужасная — вернее, не сама работа, а стиль. Одна мысль, правда, там была интересная.

МИНЧИН: Какая?

БРОДСКИЙ: Про Мандельштама: да за вас одного я способен возненавидеть весь народ. (И власть, как порождение его?). Да, как же так получилось? Не должен был...

МИНЧИН: Ничего страшного, Иосиф. Не уйди я из университета и не переберись в Нью-Йорк, не встретил бы свою нынешнюю жену...

БРОДСКИЙ: У вас есть фотография?

МИНЧИН: Да, есть.

БРОДСКИЙ: Красивая, своеобразная девушка.

МИНЧИН: Иосиф, я сейчас вспомнил — а за что на вас обижен Прозаик?

БРОДСКИЙ: А. В., что ли? Он хороший мужик, я его даже люблю по-своему, в Москве еще общались. Разобиделся на меня, в самом деле, по-страшному...

МИНЧИН: Почему?

БРОДСКИЙ: Обещаете, что будет между нами? Я никогда этого никому не рассказывал.

МИНЧИН: Все, что мы говорим, будет между нами.

БРОДСКИЙ: Когда он только приехал сюда, то отдал свой новый роман для публикации по-английски в мое издательство «Фэррар, Страус энд Жироу». Они прислали мне его на отзыв, что и естественно, так как я читаю на языке оригинала...

МИНЧИН: Какой роман?

БРОДСКИЙ: «Поджог» его. Я им ответил, что думал. О произведении как таковом. Роман был полное г...о (естественно, я отозвался мягче), но не мог я им врать, не мог. Они ему прислали ответ, что отказывают в публикации. Для него это, видимо, важно было: первый большой роман по-английски с момента его приезда на Запад. (Хотя мне, например, все равно — публикуют меня или нет, но я редкий *автор*, обычно всех нормальных это волнует). А. В. позвонил в издательство и стал выяснять почему. Там редактором работает одна русская баба (она здесь родилась, но в русской семье), он ее знал через кого-то и спросил, кто дал отрицательный отзыв, кто «зарубил»? Так эта дура взяла и лягнула ему, что рецензию дал Бродский.

Я думал также, что будет лучше для него — возможно, он опубликует что-то более интересное. Через несколько дней он прислал мне письмо, где разнес меня в пух и прах, написал много оскорблений, а в конце назвал Иудой. То бишь предавшим его...

МИНЧИН: Ну да?!

БРОДСКИЙ: Честное слово, у меня и в мыслях такого не было. Первый раз в жизни я сел и написал ему письмо, на 26 страницах, где полностью, подетально разобрал его роман по главам, объясняя, почему я дал отрицательный отзыв, и чем он мне не понравился. Честно написал. А.В. не ответил, прервал со мной совершенно все отношения, длится это уже несколько лет. Хотя я к А.В. по-прежнему сердечно отношусь.

МИНЧИН: Хотел бы я очень прочитать это письмо, разбор. У вас осталась копия?

БРОДСКИЙ: Нет, зачем она мне.

МИНЧИН: А у А.В.?

БРОДСКИЙ: Не знаю, но если и осталась, то он ее не даст. А ведь хороший мужик — никогда не думал, что так разозлится.

МИНЧИН: Ладно, его роман не понравился, а кто нравится из современных прозаиков?

БРОДСКИЙ: Если честно сказать, я сейчас вообще только Довлатова читать могу. Знаете его, да?

МИНЧИН: ?... Вы что, серьезно?

БРОДСКИЙ: А что — простая, незатейливая проза. Я устал от сложностей...

МИНЧИН: А Владимов, Максимов, Аксенов, Войнович, Синявский?

БРОДСКИЙ: Это все... как бы вам сказать... Юз вот еще ничего, Алешковский, мата только много, но в целом нравится. Я его очень рекомендовал в «Фэррар, Страус энд Жиру».

МИНЧИН: Ваша рекомендация там — закон?

БРОДСКИЙ: Не всегда, но они прислушиваются. К сожалению, не во всем.

МИНЧИН: Есть очень сильный прозаик Горенштейн.

БРОДСКИЙ: Вы так считаете? Почитаю.

Последние у могилы мы стоим вдвоем (самолет опоздал). Еще не засыпана, на дне гроб. Я отхожу на несколько шагов в сторону. Иосиф наклоняется. Лицо его по-бабски кривится, он всхлипывает и неумело плачет. Я смотрю на все... Потом он отступает, освобождая место мне. Я наклоняюсь, вижу красивый гроб, у меня течет слеза: прощай, Карл... Мы стоим вместе еще несколько минут над могилой. Тишина, всхлипыванья. Поворачиваемся и идем...

Вечером мы летим обратно.

МИНЧИН: Почему вы согласились дать мне интервью?

БРОДСКИЙ: Вы повзрослели и, по-моему, поуменьли, с вами стало интересней разговаривать.

МИНЧИН: Значит, точно делаем? Чтобы я зря не готовился. Зная ваш переменчивый характер.

БРОДСКИЙ: Точно, готовьтесь.

Я снимаю трубку и набираю номер.

МИНЧИН: Здравствуйте, Иосиф, когда вам удобно встретиться?

БРОДСКИЙ: Для чего?

МИНЧИН: Чтобы сделать интервью — помните, вы обещали.

БРОДСКИЙ: Ну, позвоните мне на следующей неделе, когда я вернусь.

Я снимаю трубку и набираю номер:

МИНЧИН: Здравствуйте, Иосиф, это Саша. Когда мы с вами встретимся?

БРОДСКИЙ: Я опять уезжаю читать лекции, давайте на следующей неделе, позвоните мне к концу. Хорошо? Договорились, пока.

Я снимаю трубку и набираю номер:

МИНЧИН: Иосиф, вы опять уезжаете?

БРОДСКИЙ: Вы угадали; знаете что, позвоните мне через две недели, и мы точно встретимся. Привет.

Я снимаю трубку и набираю номер.

МИНЧИН: Иосиф, добрый день. Вы уже вернулись?

БРОДСКИЙ: Ага, вернулся.

МИНЧИН: Вы говорили, что сможем встретиться...

БРОДСКИЙ: Знаете что, Саша, я подумал-подумал и решил, что, может быть, это не стоит делать.

МИНЧИН: Что *это* не стоит?

БРОДСКИЙ: Что нам, наверно, не следует делать интервью — не сейчас.

МИНЧИН: Почему?

БРОДСКИЙ: Ну, мне просто расхотелось. Да и ни к чему.

МИНЧИН: Есть какая-то определенная причина?

БРОДСКИЙ: Есть, какая разница...

МИНЧИН: Я хочу знать причину!

БРОДСКИЙ: Я разговаривал вчера с Эллендеей (жена Издателя), она сказала, что вы приехали на похороны Карла без приглашения.

МИНЧИН: Я не знал, что для этого нужно приглашение.

БРОДСКИЙ: Это просто ужасно, я не поверил, это выходит за всякие рамки приличия. Она хотела сделать все приватно, только для близких.

МИНЧИН: Откуда я это должен был знать?! Он был очень близким мне человеком, который много для меня сделал. Я приехал воздать ему последний долг, почтить его память. Выразить запоздалую благодарность, меня абсолютно в этот момент, простите, не волновало, кого о н а приглашала, кого нет. Мне и в голову такая дикость не могла прийти: похороны по приглашению. Вы когда-нибудь о таком слышали?

БРОДСКИЙ: Все-таки вы прожили в Америке уже столько лет, могли бы усвоить их привычки.

МИНЧИН: И вот из-за этого вы отказываетесь делать интервью, на которое дали согласие?

БРОДСКИЙ: В общем-то, да.

МИНЧИН: Но я же спрашивал вас: вы не передумаете? Я потратил три недели своей жизни, все бросив, готовясь к этому интервью.

БРОДСКИЙ: За это единственное я чувствую себя перед вами виноватым. Впрочем...

МИНЧИН: Всего вам хорошего, Иосиф.

Я вешаю трубку, не слушая ответа.

1980—1984
Анн Арбор, Нью-Йорк

Интервью с Куртом Воннегутом

МИНЧИН: Были ли вы в России?

ВОННЕГУТ: *(улыбается)*. Вначале с моим другом мы полетели в Хельсинки, где сели на поезд, пересекающий границу. Пересекли ее мы без проблем. Остановились в отеле «Астория», богатом, для иностранцев... Через сорок восемь часов в этом отеле нам дали билеты назад в Хельсинки. Сказали, что нужна комната. Но мы успели посмотреть «Эрмитаж»...

Итак нас выслали в Хельсинки. Это было в 1967 году. Несколько лет спустя я встретился в Нью-Йорке с Евтушенко, на банкете в его честь, куда я был приглашен. Он знал меня как писателя и сказал: «Вы должны приехать в мою страну, обязательно». Я сказал: «Последний раз, когда я попытался это сделать, меня вышвырнули из этой страны». На что он сказал, что выяснит почему. Прошла пара лет, и он приехал опять в Америку читать свои поэмы. И я спросил его, выяснил ли он. Он ответил: «Да, да, это очень забавно. Они подумали, что вы — педераст!»

МИНЧИН: Несколько слов о вашем детстве?

ВОННЕГУТ: Я происхожу из среднезажиточной семьи. Мои далекие предки прибыли все из Германии. Но мои родители родились в Америке. Предки приехали в эту страну в 1839 году. До Гражданской войны и задолго до Статуи Свободы. Для многих американцев Статуя Свободы не значит ничего, потому что их предки прибыли сюда до ее установления.

МИНЧИН: Ваше детство повлияло в какой-то мере на вашу прозу?

ВОННЕГУТ: Наверняка должно было. Но если бы я начал писать о моей семейной жизни в Индианаполисе, посерединке этой страны, то это вряд ли вызвало бы какой-нибудь интерес.

МИНЧИН: Я думаю, напротив, что бы вы ни написали сейчас, все будут читать.

ВОННЕГУТ: Конечно. Но начать с того, что если бы я стал писать о семейной жизни в буржуазной семье в Индианаполисе... *(смеется)*, я бы не счел подобное чтение интересным и сам.

МИНЧИН: Когда впервые вы сказали, что хотите быть писателем?

ВОННЕГУТ: Еще ребенком я великолепно читал, и все воздавали мне комплименты. Происходя из семьи, добывающей свой хлеб насущный в искусстве (отец и дедушка были архитектор и художник), я и все считали, что это нормально, что я пойду в искусство, а не во что-нибудь другое. К тому же я учился в замечательной школе, в которой даже издавалась ежедневная газета. В нее я и писал постоянно. Потом Корнельский университет (в котором преподавал ваш и мой великий соотечественник) — я поступил на факультет биохимии, к которой не имел никакой склонности и дара совершенно.

МИНЧИН: Почему же тогда пошли?

ВОННЕГУТ: Потому что мой отец сказал мне. Я был очень послушный сын.

После войны я попал в Чикагский университет, куда принимали отвоевавших солдат по одному простому экзамену — на основе знания окружающего мира. В этот раз я избрал специальностью антропологию.

МИНЧИН: Ваша первая книга, сколько лет вам было? Вы писали тогда полицейские репортажи для городской газеты?

ВОННЕГУТ: И одновременно учился в университете. «Механическое пианино» была моя первая книга. Сколько времени заняла публикация, читаю вопрос в ваших глазах. Я сдал рукопись в 51-м, а опубликована она была в 52-м году. Так что мне было тридцать лет.

МИНЧИН: Были ли у вас сомнения, что ее опубликуют?

ВОННЕГУТ: До этого я продал в журналы много коротких рассказов, так что я был профессиональный писатель.

МИНЧИН: Ваша первая книга, принесла ли она вам ожидаемое?

ВОННЕГУТ: О, да! Абсолютно!

МИНЧИН: Был ли это самый возвышенный момент в вашей жизни?

ВОННЕГУТ: Как я уже упомянул, я публиковал свои рассказы в течение трех лет, до того как вышла моя книга. Так что я уже пережил восторг быть опубликованным в очень популярных в то время журналах. Они не существуют больше. Это было до ТВ. Это были великолепные большие журналы, очень процветающие, они платили невероятно много за рассказы.

МИНЧИН: Как они назывались?

ВОННЕГУТ: «Сатэрдей Ивнинг Пост», «Коллиерс Журнал». Они платили столько за короткие рассказы, что даже сейчас это казалось бы много.

МИНЧИН: Значит, это была как бы прелюдия? Вы не возражаете публиковаться в «Плейбое»?

ВОННЕГУТ: Нет, не возражаю. Хотя я не так много там публиковал.

МИНЧИН: «Плейбой» стал парадоксом. Все знаменитые писатели дают и публикуют свои произведения в журнале...

ВОННЕГУТ: Это то, как они зарабатывают себе на жизнь...

МИНЧИН: Я не знаю, намеренно или нет, но похоже, что мистер Хеффнер собрал лучшую коллекцию авторов только потому, что он много платит.

ВОННЕГУТ: Он коллекционирует наши имена. И только. Ему начхать, что мы пишем. И, кстати, если сделать антологию того, что под нашими знаменитыми именами было опубликовано в этом журнале, это была бы очень плохая книга! Единственное, что волнует его, — вынести наши имена на обложку.

МИНЧИН: Может, это все-таки принесет пользу, и девочки на блестящих страницах, ошибившись ненароком, скользнут взглядом по опубликованному?

ВОННЕГУТ: Я очень сомневаюсь!

МИНЧИН: «Колыбель для кошки» сделала вас всемирно известным писателем; что изменилось в вашей жизни?

ВОННЕГУТ: Писатели обычно не показываются публично и не мозолят глаза своим читателям. Я начинал до телевидения, хотя «Колыбель для кошки» и стала культовой книгой на протяжении 60-х, перемешанная с Вьетнамской войной и музыкой рок-н-ролла. Но я так и не показался на глаза своим последователям. Мои книги опубликовались, разошлись и переживали какие-то опыты, а не я. В плане бизнеса книга принесла достаточно дохода, чтобы я мог жить безбедно и продолжать писать. Впрочем, я и до этого умудрялся, живя скромно, существовать с семьей на мои литературные заработки.

Что ж изменилось? Я работаю по утрам, до полудня. Во второй половине дня я выхожу гулять и хожу по всему городу, обхожу Манхаттен. Некоторые люди узнают меня. Это приятно, но в этом нет ничего особенного: каждое человеческое существо хочет быть признанным в своем обществе. Так было по крайней мере миллион лет.

МИНЧИН: Как бы вы ответили сегодня на вопрос: «Может ли разумный человек, учитывая опыт прошедших веков, питать хоть малейшую надежду на светлое будущее человечества?» Это обратный перевод с русского.

ВОННЕГУТ: Очень хороший перевод.

МИНЧИН: Ваш персонаж — философ Боконон задает этот вопрос и отвечает на него: «Нет». Предположим, он говорил языком автора...

ВОННЕГУТ: О да. Летопись человечества совершенно ужасна.

И со всеми новыми видами оружия — механическими, химическими, новой техникой, способной к большому разрушению, я не думаю, что у нас есть шанс, судя по прошлому. Я чувствую, что две мировые войны были настолько ужасны и достаточно говорят о нас как о животных, что я не вижу надежды на выздоровление. Я посетил Освенцим и Бжезинку в Польше год назад и поднялся на сторожевую вышку посмотреть вниз, на крематорий... И смог сделать единственное заключение: все мы настолько ужасные животные, что не должны и существовать.

МИНЧИН: Не все из нас стали животными...

ВОННЕГУТ: Все мы имеем этот потенциал, я думаю.

МИНЧИН: И дети тоже?

ВОННЕГУТ: Нет, я так не думаю...

МИНЧИН: Дети невинны, пока не вырастают и не становятся взрослыми...

ВОННЕГУТ: Но зло их привлекает, и они способны... Я считаю, что зло очень легко выпустить на свет Божий, попросту популяризируя его.

МИНЧИН: Пытаетесь ли вы учить в своих последних книгах человечество, что оно должно предотвратить следующую великую трагедию — 3-ю Мировую войну (после которой вряд ли кто останется...)?

ВОННЕГУТ: Я говорю только об усмирении. Абсолютно отсутствует смирение: не обидь слабого, не укради, не насилуй. Не осталось никаких преград.

Было бы невероятно интересно, если бы пилот, который полетел на Нагасаки и сбросил бомбу, прекрасно зная, четыре дня спустя после Хиросимы, чем это грозит, если бы этот пилот — отказался выполнить задание! Я думаю, это был бы колоссальный момент в истории Европы!

МИНЧИН: Но другой бы сделал это.

ВОННЕГУТ: Абсолютно правильно. Но первый бы отказался! Посмотрите на историю Иисуса — неважно, правда это или нет, она невероятно поучающая — один человек, история одного человека. Или, например, Сахаров и Боннэр, их история свершается сегодня. Это экстраординарные люди, отказавшиеся принять участие в приготовлении к войне.

МИНЧИН: Я знаю, что это очень неприятный опыт для вас... но так как он повлиял на ваши по крайней мере две главные работы, то я хочу спросить: как вы попали в плен?

ВОННЕГУТ: Я был солдатом в пехоте. В 1944 году моя дивизия стояла частично в Бельгии, частично в Люксембурге, прямо на границе с Германией. Неожиданно мы были атакованы, абсолютно не ожидая атаки, так как позади нас не было ничего, что стоило

захватывать. Нас было пятнадцать тысяч солдат, защищающих семьдесят пять миль фронта. Это был достаточно длинный фронт для небольшого количества солдат. Немцы собрали все свои последние силы и обрушились на нас с невероятной яростью. Причины этого понять трудно, так как позади нас был сплошной лес. Они прорвались сквозь нас, сметая все на своем пути и убивая. Но так как они не имели резервов для продолжения наступления, то большинство из тех, кто разбил мою дивизию, были сами в течение пяти дней убиты или взяты в плен.

МИНЧИН: Не попади вы в плен, возникла бы книга «Бойня №5»?

ВОННЕГУТ: Нет. Я был бы убит, если бы меня не захватили в плен. У меня была работа, на которой люди не жили слишком долго. Я был разведчик, батальонный разведчик. В американской армии в то время каждая пехотная кампания имела разведчиков. Но батальон, который состоял из трех рот, имел своих собственных шестерых разведчиков. И мы всегда шли в дозоре, увидеть или выведать, что могли. Так что разведчиков, как правило, часто убивали или ранили.

МИНЧИН: Если бы вас не захватили в плен и вы просто были бы в американской армии (хотя и это далеко не просто) существовала ли бы эта книга тогда?

ВОННЕГУТ: Нет. Я должен был увидеть все это, чтобы написать. Иначе, я думаю, это вряд ли меня интересовало. Я бы не знал многого о них. И я бы просто написал, как это быть разведчиком.

МИНЧИН: Сколько от писателя Воннегута присутствует в писателе-фантасте Килгоре Трауте в романе «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер»?

ОТВЕТД Даже не знаю.

МИНЧИН: Но это не полностью вы?

ВОННЕГУТ: О нет! Существует тип классического писателя в этой стране, пишущего научную фантастику. Они, эти писатели, решили быть отдельной семьей, и я знал многих из них. Они любят друг друга, они все время встречаются, они пишут очень длинные письма друг другу. Так что у моего героя был прототип из этих писателей. Он умер два года назад.

МИНЧИН: Какие американские писатели влияли на вас вначале?

ВОННЕГУТ: Я читал невероятно много, так что я был готов оценить почти все. Конечно, Марк Твен, также Менкен, который, вероятно, не известен русскому читателю.

МИНЧИН: Он переведен, но малым тиражом, для избранных.

ВОННЕГУТ: Его английский настолько чарующий, что я не совсем себе представляю его перевод успешным. Но наиболее глубокое влияние на меня, как и на большинство писателей, которых

я знаю: Норман Мэйлер, Уильям Стайрон, — имели русские писатели XIX века. Это очень странно. В Соединенных Штатах мы встречали разнообразнейших эмигрантов, потому что многие приезжали сюда, — кроме русских. Было много шотландцев, много ирландцев, много итальянцев, много греков и много поляков. Но мы не встречали много русских. А те, кто и прибыл на континент, имели тенденцию оседать в Канаде, а не в США. Тем не менее, в Америке всей душой отозвались на литературу царской России, что необъяснимо. Мое представление о наиболее гуманном писателе, человек на которого я больше всего хотел бы походить, — это Чехов. И писатель, который был настолько смешным*, насколько это возможно, — Гоголь.

МИНЧИН: Не удивительно ли, что русские авторы XIX века влияли на американских писателей современных. А американские авторы всегда оказывали влияние на современную русскую литературу, так как считалось, что американское — это лучшее из всего того, что существует сейчас, включая вас, Роберта Пенна Уоррена, Скотта Фицджеральда, Томаса Вулфа и так далее. Вы не осознаете, какое влияние американцы имели и имеете, хотя бы имена — Хемингуэй, Стейнбек, Фолкнер.

ВОННЕГУТ: Да, я был достаточно поражен этим, потому что наши общества настолько далеки исторически, географически и культурно. Так что откуда взяться этой великой симпатии?!

Я думаю, оба наших общества — крестьянские, людские. И в нашей литературе, за исключением Толстого в вашей литературе, мы провозглашали обычных людей, нежели превозносили титулованных, избранных. Если взглянуть внимательно на французскую, английскую, испанскую литературу, — они превозносят и находят великие качества в избранных людях, имеющих предков-аристократов и так далее. Без чего мы обходимся полностью. Я думаю, может, это и есть причина нашей большой симпатии друг к другу. Мы все пишем о «простых людях». Которые, в свою очередь, не так просты. Но происхождение у них обычное.

МИНЧИН: Испытали ли вы влияние Фолкнера, даже Сэлинджера?

ВОННЕГУТ: О, они, безусловно, интересовали меня, и в действительности никогда сам не знаешь, кто повлиял на тебя и кто нет, так как мы не копируем друг друга.

МИНЧИН: Я не говорю: копировать. Я говорю, что в моей жизни было 2-3-5 авторов, перед которыми я преклонялся и которые произвели на меня большое впечатление...

* Слово «смешным» — не совсем точно соответствующий перевод англ. слова «funny».

ВОННЕГУТ: Кто они?

МИНЧИН: В XIX веке русской литературы — это Лермонтов и его «Герой нашего времени». Великий хрустальный язык. Я не знаю никого, кто писал бы лучше в России. К сожалению, вы читаете перевод. Потом Платонов и его потрясающий стиль. Был еще один автор до Революции — Андреев. Я пытаюсь сказать, что никогда бы не думал им подражать — они просто поразили меня. Есть ли такие авторы в вашей жизни?

ВОННЕГУТ: В который раз задают мне этот вопрос, и я отвечаю — Твен. Твен, Мелвилл из американцев, и потом русский роман XIX века. А также тот, кого я всегда забываю и только через две недели вспоминаю; хорошо, что вспомнил сейчас, — Стивенсон, «Остров Сокровищ». И Артур Конан Дойл — они были великие рассказчики.

МИНЧИН: Как насчет Джека Лондона? Он не особо популярен здесь? Зато в России он известнейший писатель и любимый.

ВОННЕГУТ: Нет, абсолютно. И когда я был первый раз в России, люди там сочли забавным, что я так высоко ценю Достоевского (1967 год), как я ценил. А я нашел забавным, что они так высоко ценили Лондона, насколько они ценили.

МИНЧИН: Кто еще из иностранных писателей (исключив русских в этот раз)?

ВОННЕГУТ: Мопассан. Я читал очень много Вольтера, Свифта. Они были мои писатели. И остались ими. Я пишу в их направлении, не очень популярном. Критикам это не нравится, они находят это странным и злым. Большинство критиков чувствуют себя неудобно с сатирой.

МИНЧИН: Не знаю, ответите ли вы на такой вопрос: кого бы вы назвали в числе первых пяти авторов в Америке (современных), кого вы рекомендовали бы читать?

ВОННЕГУТ: Это очень известные люди. Я, естественно, не расставляю их по рангу (а также запишем для протокола: я протестую, но все-таки отвечу). Я считаю, что несомненно стоит читать Апдайка, Стайрона, Хеллера, Джона Ирвинга и Роберта Стоуна (два последних моложе, чем первые три — представители моего поколения). Но я вообще считаю, как и писал до этого, что мы не произвели романа мирового класса, как например, «Улисс», или «Война и мир», или «В поисках утраченного времени». Однако мы создали литературу, достаточно удовлетворяющую литературу.

МИНЧИН: Но учитывая, что эта страна имеет всевозможную свободу, могло быть лучше?

ВОННЕГУТ: Да.

МИНЧИН: Если вы желаете назвать более пяти, то пожалуйста.

ВОННЕГУТ: Лучше, если вы спросите критика, так как у меня нет возможности все читать и за всем следить; я могу незаслуженно пропустить кого-то. Роман в этой стране по той или иной причине не процветает почему-то и приводит массы в восторг.

МИНЧИН: Включили бы вы себя в пять имен, которые стоит читать в Америке?

ВОННЕГУТ: (*После минутного молчания*). У меня несколько выросших детей. Как-то раз на семейной вечеринке я начал танцевать и неожиданно заинтересовался: что они думают обо мне танцующем? Я подошел и спросил их. Они вынесли приговор, что я танцевал *допустимо*. Так что я — допустимый.

МИНЧИН: Не кажется ли вам, что Апдайк становится все скучнее и скучнее, доходя до предела, когда уже неважен стиль, так как все настолько скучно, что ничего абсолютно не движется. И не хочется даже дочитать?

ВОННЕГУТ: Мне нечего сказать.

МИНЧИН: Вы его знаете?

ВОННЕГУТ: Он мой близкий друг.

МИНЧИН: Действительно ли настоящая литература должна быть настолько скучна?

ВОННЕГУТ: Я не хотел бы комментировать моих коллег.

МИНЧИН: Ваше мнение о русской литературе в нескольких словах?

ВОННЕГУТ: Периодически я вижу и читаю современную русскую литературу, но как правило это бывает одна книга одного автора. И не всегда легко запомнить имена... Айтматов, Аксенов. Одна из лучших коротких книг, которую я читал, была «Верный Руслан»...

МИНЧИН: Владимова.

ВОННЕГУТ: Великолепная история! Я читал Максимова, Солженицына. Мне не очень понравился «Август 1914-го». Но один из сильных романов, которые я читал, абсолютный шедевр, был «Один день Ивана Денисовича». А также мне очень нравятся его короткие рассказы. Но если бы я ожидал интервью, как это, то я бы приготовил свой «домашний урок» и знал больше!.. В общем, та часть русской литературы, с которой я знаком, — в ней все хорошо, но, к сожалению, я не читал всего. Могу сказать, что моя любимая книга более раннего периода вашей литературы — «Мастер и Маргарита».

МИНЧИН: Великолепный перевод которой сделала Мирра Гинзбург. Над чем вы работаете сейчас?

ВОННЕГУТ: Я работаю над книгой прозы о единственной школе живописи, существовавшей в Америке, основанной абст-

ракционистским течением, нью-йоркской школой живописи: Джексон Поллак, Марк Родко и другие. Я знал нескольких художников, когда они были живы, и мне интересно, что они чувствовали в момент их творчества, так как рисовали они картины ни о чем. Абсолютно ни о чем! Так как если вы могли угадать на картине цветок, облако, вазу с фруктами, то картина была — провал. Но они были интересными людьми, и мне хочется понять, что они чувствовали в конце жизни, всю свою жизнь используя свой талант, чтобы представить ничто.

Многие из них покончили самоубийством, включая Поллака, скульптора Смита, а также одного из основателей школы — Арчила Горького (который повесился). У меня нет названия для этой книги, так как я пишу, пытаюсь понять жизнь этих людей, причины и мотивы, которые двигали ими.

МИНЧИН: Какие-нибудь заключения уже по поводу вашей жизни как писателя, и — удовлетворены ли вы?

ВОННЕГУТ: Начинаешь с абсолютно примитивного позыва — написать книгу, и это было бы чудо для меня, если бы я написал хоть одну. Получилось так, что я написал несколько и они были неплохо встречены. В школе я был обещающим ребенком, так что я удивлен и поражен, что я оказался более одаренным, чем всем казалось вначале. В моих книгах есть серьезные ошибки, о которых я теперь знаю, но я не буду возвращаться и исправлять их. А в остальном (за исключением состояния сегодняшнего мира), — я удовлетворен.

МИНЧИН: Сделав круг в нашей беседе, вернемся к началу нашего интервью. Посещали вы Советский Союз еще?

ВОННЕГУТ: О да. О первом разе я рассказал в начале круга, пользуясь вашим языком. Второй раз — это было примерно в 1972 году — я приехал увидеться с моим переводчиком — Ритой Райт-Ковалевой. Я провел в Москве тогда неделю. Потом я поехал снова, не помню зачем. Но я виделся с Ритой и Москвой снова. Что я хорошо запомнил: тогда Советский Союз вступил в международную конвенцию по охране авторских прав во всем мире; это был 1977 год. И моя книга была вторая, после Альберто Моравиа, которую советские купили. Там же и сторговали со мной цену — 1500 долларов. Лучше, чем ничего!..

МИНЧИН: Вы будете удивлены, если я скажу, что вы имеете самую большую европейскую аудиторию в России. Это значит, что ваши книги практически читают миллионы читателей.

ВОННЕГУТ:... Меня не волновали деньги. Каждый писатель хочет читателя.

Четвертый раз, кажется, в 1979 году, я был в Ленинграде, а потом в Москве. С моим издателем Сеймуром Лоуренсом, кото-

рый никогда не был в Советском Союзе и очень хотел туда поехать. В эту же поездку мы навестили всех европейских издателей и после Финляндии прибыли в Ленинград. И в этот раз я смотрел потрясающую постановку «Мертвых душ» в театре. По окончании спектакля режиссер и актеры устроили в нашу честь вечеринку.

МИНЧИН: Какую последнюю книгу из ваших перевели на русский язык?

ВОННЕГУТ: Я не совсем уверен, надо подумать. Думаю, «Завтрак для чемпионов».

МИНЧИН: Как насчет английского Райт-Ковалевой?

ВОННЕГУТ: Совершенный. Она языковой гений! Она одинаково свободно владеет французским и немецким, насколько я могу судить.

МИНЧИН: Хотите ли вы что-нибудь сказать русскому читателю?

ВОННЕГУТ: Мне интересно знать, что русские думают о нас. Огорчен, что Солженицына не интересуется Америка и его соседи. Странно, что он находит нас неинтересными. Хотя, может, он прошел через столько и пережил, что этого хватит быть занятым до конца его жизни. Несомненно, что он один из величайших людей на земле.

МИНЧИН: Собираетесь ли вы еще посетить Россию?

ВОННЕГУТ: Не знаю. Я столько путешествовал!...

*Март — апрель 1986.
Нью-Йорк.*

Интервью с Олегом Ефремовым

ЕФРЕМОВ: Я хочу сказать, что, читая какие-то интервью, да и не только интервью — любое написанное, — если я не ощущаю цели или, пользуясь терминологией системы Станиславского, если нет сверхзадачи и если я не иду по сквозному действию, когда читается это интервью, то это неинтересно. Когда нет этой сверхзадачи...

МИНЧИН: Задача одна и простая — литературное книжное интервью об искусстве в вашей жизни и о вашей жизни в искусстве.

ЕФРЕМОВ: Я говорю в данном случае как читатель, и поэтому человек не просто отвечает на вопросы. Если он просто отвечает на вопросы, то и ему скучно, и остальным скучно. Всегда должна быть какая-то цель, осмысление, потому что жизнь человека по фактам его жизни, по его окружению, по его работе, по его развитию настолько многолинейна, многообразна, и надо выбрать что-то одно, потому что собрать все — будет такая махина. Но дело не в этом. Все равно что-то будет упущено. Да это и не нужно, я так думаю.

Мне 1-го октября будет шестьдесят восемь лет. Если брать прошлый век, то мы знаем, что в этом возрасте их обзывали уже стариками. Правда? У кого это? «Вошел старик сорока лет». Такое может быть у Толстого, у Чехова... Значит, шестьдесят восемь лет — это явно серьезно. Своим интервью ты вынуждаешь меня что-то проанализировать и что-то вспомнить.

МИНЧИН: Обернуться на свою жизнь.

ЕФРЕМОВ: Нет. Проанализировать. Вспомнить и понять. Поэтому я думаю, почему я стал актером, почему я стал заниматься искусством.

МИНЧИН: Зачем вы стали актером?

ЕФРЕМОВ: Этот вопрос — уже вбирающий в себя много. Дело в том, что, вроде бы, такого наследия ни в роду Ефремовых, ни в роду Репиных не было. Не было никого занимающегося искусством. Я ведь помню себя довольно рано. Я с арбатских переулков: Гагаринский, Староконюшенный, — Коровинский дом, где сдавались квартиры. Очень красивый дом с великолепным вести-

бюлем. Когда я родился, это была уже коммунальная квартира. О квартире можно рассказать такое...

МИНЧИН: «Воронья слободка»?

ЕФРЕМОВ: Нет. Там ведь были старые большевики, и только один человек непартийный — Николай Ефремов. Это были годы дискуссий, в том числе политических. Они сражались. Отец всех мирил.

МИНЧИН: Так откуда взялся первый импульс, толчок?

ЕФРЕМОВ: Я сейчас вспоминаю свои игры. Любил я выстраивать театральное, красивое, воображенное, — фантазия... У родителей была ширма. Вот эта ширма послужила толчком. Был кукольный театр, где кукол мы с друзьями делали сами. Мне приходилось это озвучивать. Куклы не марионетки, а сюжеты мы придумывали. Это был мой первый театр.

МИНЧИН: Вас водили родители на представления, спектакли?

ЕФРЕМОВ: Потом, когда я уже начал учиться в школе. Еще до войны я ходил в Центральный детский театр. Театр был у Славянского базара, им руководила Рыжова Ольга Ивановна. Я помню с этого времени свое всегдашнее ощущение... Я закрывал глаза перед тем, как откроется занавес, чтобы картина сразу представилась.

МИНЧИН: В школе вы ничего такого не делали?

ЕФРЕМОВ: В школе еще до войны сделали какой-то спектакль. Я руководил, чего-то играл.

МИНЧИН: А потом?

ЕФРЕМОВ: Подожди. Интересно все, что было до школы. Мне кажется, что все образуется в какие-то ранние годы, до школы.

МИНЧИН: Вы были с Булгаковым знакомы? Потом?

ЕФРЕМОВ: Был.

МИНЧИН: Вас привели. Вы мне рассказывали эту историю, да?

ЕФРЕМОВ: Нет. Эта история уже послевоенная. Короче говоря, Булгаков жил в Нащокинском переулке (ул. Фурманова). Сейчас этого дома нет. Это один из первых актерских домов. Все это так было замешано, перепутано. Хотя я тогда не увязывал это и не связывал со своим театральным будущим. Да мне даже не очень интересно было. Это уличные, как говорится, дела. Сережка Булгаков был знаком со мною. Я просто ищу: откуда, откуда вот эти связи, еще не осознанные — я сам хочу понять, постичь. Ну, бежали, играли. Потом забегали попить воды. Знал я, чего и как? Нет, конечно. У Елены Сергеевны было два сына: Женя, который умер после войны, и Сережка Булгаков. Елена Сергеевна потом написала дневники. Она была прототип Маргариты. Вся эта история...

МИНЧИН: Муж у нее был генерал?

ЕФРЕМОВ: Да. Генерал Шиловский. Сережка остался Булгаковым, а Женька был Шиловский. У Елены Сергеевны я бывал.

Она не давала выносить книги, и я там читал — когда ничего еще нельзя было читать. Она была замечательной женщиной.

Я просто говорю, что закладывалось для будущего решения быть артистом.

МИНЧИН: Бессознательного?

ЕФРЕМОВ: Мне теперь хочется спросить, что же было внутри убеждающее, что, может, не зря я стал актером. Сначала была война. Отец уехал еще до войны строить на Север и работал зав. отделом управления лагерей железнодорожного строительства. Был ГУЛАГ. Было ГУЖДС от Воркуты, где нашли уже уголь и прочее. Такой поселок Авесь. Вот там я был в 1941 — 42, а уже в 43-м вернулись в Москву.

МИНЧИН: Как вы попали в школу-студию МХАТ?

ЕФРЕМОВ: В студию я поступал в 1945 г., мне не было еще семнадцати лет. Сейчас, по-моему, и этого здания нет уже, а руководила этой театральной студией Александра Георгиевна Кудашева. Когда-то она была в студии у Михаила Чехова, а потом посвятила свою жизнь молодым. Из этой студии многие стали актерами, и известными. Но дело не в этом — дело в том, почему я на этом застаю...

Ты знаешь, что у каждого мало-мальски уважающего себя актера МХАТа были свои студии, кроме студии Станиславского, а потом, уже после него, у Хмелева была студия — Ермоловский театр.

У Михаила Чехова в то время тоже была студия, и я впервые столкнулся с ней и ее интерпретацией искусства. Пошел я, потому что возраст такой. Там девочки. Нужна какая-то компания, среда. Ну вот, друг-приятель затащил в такую театр-студию при Доме пионеров. Там надо было этюд показать какой-то, еще что-то. Я показал, хотя абсолютно не был заинтересован. Меня приняли. Мне было все равно.

Михаил Чехов был, конечно, очень мечущийся. Ведь он ушел однажды со спектакля, не доиграв вообще, думая, будет ли он актером. Потом он все-таки пришел в антропософию и очень всерьез этим занимался. Штайн и Белый — оттуда. К этому было очень серьезное отношение, чуть ли не с долей мистики. Вот когда это отношение стало возникать: у нас был спектакль, где я играл три роли: «Русские люди», где я играл Розенберга, немца-садиста, Панина — редактора, такого интеллигента, — и еще партизана, но дело не в этом, а в том, что мы действительно объездили все Подмосковье, играя этот спектакль, когда нам было по шестнадцать лет. И вот — полные залы. Мы не могли возить декорации с собой, какие-то там костюмы, еще что-то... Вот такое турне, такой передвижной театр с этой студией.

МИНЧИН: С Чеховым вы встречались? Это была только его студия? Он же уехал в Голливуд?

ЕФРЕМОВ: В Голливуд он вообще уехал гораздо позже, а сначала был в Германии, потом в Прибалтике, потом во Франции какое-то время, в Англии. Он начал создавать свой театр.

МИНЧИН: Так это была студия его имени?

ЕФРЕМОВ: Он был руководитель. В двадцать восьмом или даже позже уехал за границу. Он был руководителем второго МХАТа.

МИНЧИН: Так вы рассказывали, что это была его студия?

ЕФРЕМОВ: Да не его студия, а Кудашева была из студии Михаила Чехова. Еще раньше у него была своя студия. Теперь понятно? Поэтому я и говорю, что ты в театре не бельмеса! *(улыбается)*.

МИНЧИН: Театр начался для меня, простите, с вашего «Современника». Ну, если вы мне не привили ничего к театру... Тут уж вините свою студию-театр.

ЕФРЕМОВ: А это неважно. Ты думаешь, что писатель, даже великий, не может быть занудой?! *(смеется)*.

МИНЧИН: А кто была первая девушка у вас?

ЕФРЕМОВ: Это я тебе не буду рассказывать.

МИНЧИН: До студии МХАТа?

ЕФРЕМОВ: Да. Были, конечно, влюбленности. Но первая любовь была на Севере — одноклассница.

МИНЧИН: Тогда и холода не чувствовали? Ноги отмерзали?

ЕФРЕМОВ: Да, да.

МИНЧИН: Как ее звали?

ЕФРЕМОВ: Валентина. Сердце в пятки уходило, когда только знакомый силуэт вдруг появлялся.

МИНЧИН: Целовались хотя бы? Горячо?

ЕФРЕМОВ: Нет, не горячо... Не расскажу.

МИНЧИН: Возвращаясь к школе-студии МХАТ...

ЕФРЕМОВ: Конкурс был 500 человек на одно место. В комиссии сидел весь МХАТ, первачи. И председателем был Хмелев, который тогда стал художественным руководителем МХАТа после смерти Немировича-Данченко. На первом туре пропустили, на второй приехали ребята первого выпуска, как сейчас помню, Вербицкий Толя, такой красивый, да ты его в кино, наверное, видел. Приехали ко мне домой и сказали: «Тебя приняли».

На конкурсе я прочитал Короленко. Вся комиссия смеется. Нога у меня трясется. Поступал я в самый неблагоприятный момент, костюма у меня никакого не было, но мама перед тем, как посадили мужа ее сестры, забрала его костюм. Он был шире меня, костюм мне велик, но хороший костюм был. Постригся под нулевку, наголо. Так что можешь себе представить, что у меня был за вид. Я думал: если возьмете такого, тогда буду, а нет — так и пошли вы в одно место...

МИНЧИН: Вы статный, красивый тогда были.

ЕФРЕМОВ: Да ну брось ты!

МИНЧИН: Они все-таки тип героя ищут...

ЕФРЕМОВ: Да какой герой. Пока я социальный, может быть, характерный. Ну вот, читаю и смотрю — нога трясется, не могу ее никак унять. Вижу, все смеются. Один Хмелев неподвижно сидит, он вообще был человек такой мрачноватый. А потом, смотрю, и он улыбнулся. Думаю, ничего. Тут голос Вербицкого: «Вы нас так на втором туре порадовали Пушкиным. Почитайте нам». Ну я еще прочитал «Желание славы». Не зря постригся, не зря все это было.

МИНЧИН: А зачем было под нулевку стричься? Если не секрет.

ЕФРЕМОВ: Я же объяснил. Создать наименьшее благоприятствование.

МИНЧИН: То есть уже тогда вы были как бы революционером?

ЕФРЕМОВ: Нет. Никакой не революционер. Курс был двадцать четыре человека, а после первого года осталось девять. Самый маленький курс в студии, который выпускался. Кстати, Скобцева училась со мной, Лешка Аджубей.

МИНЧИН: Она красивая была?

ЕФРЕМОВ: Да, конечно.

МИНЧИН: Вы встречались с ней?

ЕФРЕМОВ: Она ушла. И за ней ушел Аджубей. Он был влюблен. У меня тоже был с ней такой мимолетний... роман.

МИНЧИН: А когда она с Бондарчуком встретилась?

ЕФРЕМОВ: Позже. Она еще у меня по ночам репетировала, когда «Современник» мы делали, потом на «Отелло» с этих репетиций ушла, Дездемону играть. И там они с Бондарчуком и стыкнулись. Это был 1955 год.

МИНЧИН: Она вам нравилась?

ЕФРЕМОВ: Ну, это еще когда мы учились, а потом она у меня на курсе была, когда я был педагогом. Вот смешно...

МИНЧИН: Были общепризнанные красавицы — самая красивая женщина в Москве?

ЕФРЕМОВ: Не знаю... у меня была любовь в Детском театре. Учительница первая моя — она, правда, была старше меня на десять лет.

МИНЧИН: Самое сладкое.

ЕФРЕМОВ: И была первой примадонной Детского театра и героиней — Тонечка Елисеева. Она была женой Консовского, но они как-то так расходились, и у него был кто-то, а вот у нее я был. А до этого была тоже в Детском театре Ритка Куприянова, знаменитая артистка. Она была Димкой-невидимкой — травести. Очень такая прекрасная. С ней был роман, но это было, когда я был женат на Лиле в сорок девятом году. На курсе у меня был Баталов — кстати, в «Современнике» он первым играл Бориса Бороздина.

МИНЧИН: Правда? Вы всех звезд собрали.

ЕФРЕМОВ: Какие звезды? Тогда никто, никакие это были не звезды.

МИНЧИН: У нас это так называется.

ЕФРЕМОВ: Да и у нас, и у вас нельзя было назвать звездами.

МИНЧИН: Но они выросли потом в звезд.

ЕФРЕМОВ: Ну вот — выросли потом. Это уже другое дело.

МИНЧИН: Ваш первый фильм, если все о студии?

ЕФРЕМОВ: Студия — это самое интересное время.

МИНЧИН: А что играли? Выпускной был спектакль?

ЕФРЕМОВ: Был. Какая-то пьеса советская. Там я играл главную роль, и потом играл в «Без вины виноватые» Незнамова. Два спектакля.

МИНЧИН: Ваш первый фильм — «Первый эшелон». Какие ощущения от работы с Калатозовым? И вообще ощущения?

ЕФРЕМОВ: Он меня взял без проб, посмотрев в театре, в Центральном детском, где я уже был ведущий артист в то время. Вообще мне повезло, что я попал в Центральный детский театр.

МИНЧИН: Простите, будет отдельный вопрос о Центральном детском театре.

ЕФРЕМОВ: А чего тогда перебивать? *(улыбается)*.

МИНЧИН: Ну хорошо, простите. Центральный детский театр: после школы-студии вас туда распределили?

ЕФРЕМОВ: В школе-студии все вроде шло прекрасно: во МХАТ, во МХАТ, во МХАТ... И педагоги у нас были разные: и Массальский, и Раевский, и Яншин преподавал...

МИНЧИН: Я знаю, что это был очень популярный театр.

ЕФРЕМОВ: Детский? Понимаешь, так получилось, что к выпуску я рассорился со всеми педагогами.

МИНЧИН: Это как вы умудрились сделать? Талант надо иметь!

ЕФРЕМОВ: Во-первых, меня заняли в юбилейный спектакль, сам Кедров занял — «Зеленая улица». Были заняты все первачи: от Тарасовой, Ливанова и проч., проч. А тогда ведь каждый спектакль, выпускаемый МХАТом, обязательно должен был получать Сталинскую премию. Это юбилейный сорок седьмой год. Понимаешь?

МИНЧИН: МХАТ был имперским театром и Большой театр. Правильно?

ЕФРЕМОВ: Да, да, и Малый... Сталин ходил в театр. «Дни Турбиных» он смотрел чуть ли не десять раз. А потом опять был запрет.

МИНЧИН: Он же пил кровь из Михаила Афанасьевича. Его не давали ставить.

ЕФРЕМОВ: И Станиславского просили звонить «туда», чтобы разрешили. Вот так все время и было. Они играли все равно.

Успех был невероятный. Почему так получилось? Это судьба. Во МХАТ меня не взяли. Это для меня был совершенно страшный удар.

МИНЧИН: А не взяли потому, что вы поругались со всеми педагогами из МХАТа?

ЭФРЕМОВ: Нет, я был занят в этой «Зеленой улице». Значит, ты репетируешь в театре, потом через переход приходишь на занятия. Как смотрят на тебя твои педагоги, которые не заняты в этом юбилейном спектакле? И что, мол, это...

МИНЧИН: А где тогда была школа-студия?

ЭФРЕМОВ: А где сейчас учебный театр. С правой стороны. На втором этаже — студия.

Значит, меня не взяли. Это был такой удар. Я такого в жизни не переживал. Настолько подготовлено было, что, конечно, во МХАТ. Меня выхаживала Лилька. Целый день по Москве ходили, ходили... Значит, Центральный детский театр. Там меня сразу прозвали — у меня были свои представления об искусстве — «мхатовский нахал». Руководителями были Пыжова Ольга Ивановна, потом был Колесаев. Кнебель, которая тоже начинала в студии Михаила Чехова. Эфрос, Васильев — ее ученики, и многие другие. Чем он отличался, этот театр? Очень сильным коллективом. Во-первых, там были знаменитые актрисы, которые перешли из ТЮЗа — Сперантова, Чернышева, из молодежи Заливин Валя, Саша Михайлов, Геннадий Печников, мой друг. Это все сейчас Народные. Первой работой была первая пьеса В.С.Розова, которая пошла на сцене, — «Ее друзья». Это о слепой девочке. Я сыграл там первую роль. До сих пор мое поколение и мои зрители вспоминают меня по этой работе.

Спектакль «Страница жизни» — Костя Полетаев. Все мои наблюдения блатного порядка там пригодились. «В добрый час» ставил Эфрос. Главное, что в театре были такие артисты, как Тарас Соловьев, который в мейерхольдовском спектакле играл Жадова в «Доходном месте». Холодов из Малого, Нейман Матвей Семенович — старшее поколение очень сильных, хороших артистов. Хороший был и репертуар. Одним словом, мне повезло, потому что те, которые пришли во МХАТ из студии, они и сыграли много, но как поколение они себя не так выразили.

МИНЧИН: Вы пробывали там шесть лет?

ЭФРЕМОВ: Семь лет. Меня не взяли во МХАТ, но буквально на следующий день мне позвонил Топорков В.И. и говорит: «Олег, я вас приглашаю быть молодым педагогом на курсе». Первый год я бесплатно работал, а потом уже платили.

МИНЧИН: А какой оклад был в театре?

ЭФРЕМОВ: 69 рублей.

МИНЧИН: А где вы жили? Сколько стоило жилье?

ЕФРЕМОВ: Жил с родителями.

МИНЧИН: А первое свое жилье когда вы сняли? Вы помните?

ЕФРЕМОВ: А потом я жил с Лилей. Попытались снять какую-то квартиру, но что-то не заладилось.

МИНЧИН: Сколько стоила квартира? Я все хочу сопоставить с 69 рублями.

ЕФРЕМОВ: Я не знаю, потом я жил на Лаврушинском с Ириной. Потом возвращался сюда, а собственную квартиру я получил в шестидесятых годах. «Аэропортовские» дома — там была двухкомнатная квартира.

МИНЧИН: Я попробую вас оторвать от той старой гвардии, которая, я понимаю, мила и близка вашему сердцу. Задам один общий вопрос, может быть, большой, но попробуем на эту тему поговорить. Что такое театр? Из чего состоит и почему он не отмирает? Как вам кажется? Как, например, когда-то в Древнем Риме было действо в Колизее с этими масками, и т. д. Они ведь отмерли и умерли, а вот театр все-таки на сегодняшний день живет — не знаю, как прогрессирует, но он не умирает.

ЕФРЕМОВ: Прогресс может быть, очевидно, в постижении материи, а в искусстве вряд ли возможен такой прогресс. Просто искусство находит язык, каждый раз опираясь на то знание, которое накоплено. Как возник театр? Из этой потребности возникли игры Диониса.

МИНЧИН: Зрелища?

ЕФРЕМОВ: Нет, потребности копировать жизнь человека. Играть.

МИНЧИН: Они же тогда пели, прикладывая маски к лицу?

ЕФРЕМОВ: Да, но это уже потом. Как это возникло у человека? Возникло, когда самый древний, первобытный делал какие-то рисунки наскальные. Вот эта потребность. То же самое в ритуалах всевозможных. Это тоже уже театр. Мистерии средних веков. Или уже античный театр, когда появился драматург. Когда сначала был один актер и хор. Все это неважно — какой язык, какие формы это имело, но театр будет без конца, потому что это дело публичное и заложено это в человеке, как определенная потребность. Потребность не то, что кушать, что любить или не любить, а это необходимость. Понимаешь? Осмыслять эмоционально себя и жизнь ты сам можешь, но с помощью этого института — театра.

МИНЧИН: Вы считаете, что сегодня, когда остается 4 года до окончания века и тысячелетия, театр в Москве настолько же популярен, как во времена его расцвета: шестидесятые и начало семидесятых?

ЕФРЕМОВ: Думаю, что сейчас нет.

МИНЧИН: Значит, спад произошел? Интерес остыл? Подугас?

ЕФРЕМОВ: Да нет. Самое потрясающее, что нет.

МИНЧИН: Но не живет, простите, вся Москва, как жила когда-то, премьерой в «Современнике».

ЕФРЕМОВ: Сейчас Москва может соревноваться по количеству студий, театров и театральных работников с Нью-Йорком.

МИНЧИН: Но публика стала реже посещать, и сужается круг публики, которая была привязана к театру.

ЕФРЕМОВ: А было театров меньше. На одной руке можно пересчитать. А сейчас — сотни.

МИНЧИН: Что такое театр сегодня?

ЕФРЕМОВ: Сейчас очень трудно ответить. А зачем отвечать? Для меня — это постижение мира. Постигание мира человека через искусство. В чем значение художественного театра? Вывести театр, поставить театр по тому смыслу, значению рядом со всеми другими искусствами: литература, живопись, музыка, балет. Кино — это производное. Кино — это театр, который зафиксированный, а с точки зрения происходящего документальные фильмы, где нет людей, и такие есть театры. Ищут всегда первооснову. Что такое искусство? Все равно постижение мира. Это попытка не отразить, а постигнуть. Постигнуть мир и человека, но эмоционально, своим путем. И это необходимость. Одним словом, у каждого времени есть свой язык формы, а в принципе, это может меняться: условный театр, натуралистический, бытовой, не бытовой. Это все способы, это уже вторичное. Важно, что мы постигали, вот и все. Тогда это театр.

МИНЧИН: Хотите что-то сказать о «Первом эшелоне», ваш первый фильм и работа с Калатозовым? Несколько слов.

ЕФРЕМОВ: Я, в принципе, сразу могу отделаться от кино. Тут надо проследить все мои театральные дела, тогда будет ясно.

МИНЧИН: Я пытаюсь идти по какой-то хронологии...

ЕФРЕМОВ: А не надо хронологии.

МИНЧИН: Ну как это не надо? Это, может быть, во МХАТе не надо!.. Так жизнь человеческая и прослеживается.

ЕФРЕМОВ: Так вот, я остался в студии и был в Центральном детском театре, и уже тут зародились... Ведь не зря я поставил «Димку-невидимку», другие какие-то вещи начал режиссировать. Меня даже эксплуатировали другие педагоги. Я сидел в «Ленинке», первоисточники марксизма-ленинизма просматривал в подтверждение постулатов «системы». Я написал в то время учебник. Если у Константина Сергеевича есть «Работа актера над собой», то я составил учебник на каждое его положение, на каждый элемент системы: что такое туалет актера, каждый из элементов внимания, логическая свобода, воображение. Я составил список упражнений на каждый из этих элементов. Представляешь себе, какая это работа? Потом этим, оказывается, многие пользовались.

Я это делал вроде для себя. И к определенному времени, к середине пятидесятых я был уже достаточно самостоятельным педагогом. Я уже не только делал отрывки; но я не вел курс, потому что трудно было, да и в театре предостаточно работы. Тогда возникла идея «Современника».

МИНЧИН: Возникновение театра «Современник». Откуда пришла идея и как вам удалось немыслимое, невероятное — сделать новый театр в середине пятидесятых годов?

ЕФРЕМОВ: К этому все шло. Я в детском театре все равно был связан и по режиссуре и по всему со мхатовской линией и через Пыжову, и через Кнебель, и через артистов. В студии я в это время пытался сам, как говорится, постигать какие-то вещи. Не было идеи создания театра. Я просто предложил: давайте сами попробуем, по-своему, только не будем школярами. Я делал тогда дипломный спектакль, до этого какие-то отрывки. Дипломный — Розова «В добрый час».

МИНЧИН: Вы помните, кто там был?

ЕФРЕМОВ: Пожалуйста, могу сразу сказать: Волчек Галина, Игорь Кваша, Толя Кузнецов, Мизери, Табаков и Евстигнеев, младшие на курс. Молодой педагог. Мы все время вместе. В свободное от театра время у Волчек собирались, дом на Полянке. Папа ее был один из ведущих, может быть, лучших операторов страны.

МИНЧИН: На еду хватало? Не голодали?

ЕФРЕМОВ: К этому времени получше. Во время войны и после, конечно, голод давал знать.

МИНЧИН: Особого выбора не было? Картошка, хлеб?

ЕФРЕМОВ: Да, да!

МИНЧИН: Гулянок еще не было? Пили?

ЕФРЕМОВ: Были гулянки. Да, тогда уже стало полегче жить.

МИНЧИН: К Хрущеву нормально народ относился?

ЕФРЕМОВ: Хрущев только появился. Конечно, если брать какую-то политическую сторону дела, то как и XX съезд, и настроения наши как-то перекликались. Оттепель.

МИНЧИН: Вас тогда это волновало? Сталинизм, преступления?

ЕФРЕМОВ: Конечно. Все это мы предполагали.

МИНЧИН: Папа же был в Воркуте.

ЕФРЕМОВ: В 43-м году он переехал сюда. Он увез меня оттуда. Он работал в НКВД в отделе по борьбе с детской беспризорностью. Долгое время его не было, пока я учился в студии. А потом он работал на ВДНХ.

МИНЧИН: На какой сцене вы репетировали?

ЕФРЕМОВ: Все в студии. Кончались занятия. Мы оставались: прогоним один акт — и отмечать ночью. А ночью где? Только во Внуково. Туда ездили.

МИНЧИН: А на чем ехали?

ЕФРЕМОВ: На такси.

МИНЧИН: А сколько заняло времени поставить спектакль?

ЕФРЕМОВ: За сезон сделали. Сыграли ночью. Было много зрителей. И только тогда возникла мысль, что надо продолжать.

МИНЧИН: Что тогда называлось сезоном?

ЕФРЕМОВ: Сезон — это год функционирования театра.

МИНЧИН: Вы поставили спектакль В. Розова в студии и там его играли?

ЕФРЕМОВ: Да. Аншлаг был. Люди остались до утра. Метро не ходило. И до утра обсуждали, и после этого нам сказали, что надо продолжать. И «Современник» — названия еще никакого не было. Просто сами сделали спектакль.

МИНЧИН: Можно сказать, что позже Любимов последовал примеру вашему, когда он с «Добрым человеком из Сезуана» перешел из Щукинского...

ЕФРЕМОВ: Наверное, это не совсем так.

МИНЧИН: У него был пример, что подобное было сделано и осуществлено.

ЕФРЕМОВ: По тем временам — да.

МИНЧИН: Вы это сделали в пятьдесят пятом — пятьдесят шестом годах, а шесть лет спустя, в шестьдесят первом он это сделал.

ЕФРЕМОВ: Даже позже.

МИНЧИН: И как вам удалось все-таки невероятное — создать театр?

ЕФРЕМОВ: Действительно, было не просто в то время сделать театр. Поначалу это были в основном мои ученики, потому что я преподавал в студии. Меня не взяли во МХАТ: не было бы счастья, да несчастье помогло. Потому что все поколение, которое молодое пришло во МХАТ, по сути, не состоялось.

Что такое возникновение «Современника»? Именно в эти годы и вопреки: Станиславского не было, Немировича не было, вопреки руководителям, только некоторые старики еще как-то присматривались к ней: это была студия Художественного театра, но не десятых годов начала века, не последующие все студии, а вот в послевоенные годы, конец 50-х, смерть Сталина, какие-то надежды с этим связаны. Поэтому образовалась такая группа, причем прошло через нее так много артистов. Ты можешь назвать любого знаменитого актера российского, он хоть два дня, но был у нас в студии, которая репетировала прямо в помещении школы в основном по ночам. И полемизировали мы с МХАТом. Тогда руководителем был М.Н.Кедров, потом они перешли к коллегиальному руководству.

МИНЧИН: Репертуар классический был во МХАТе? «Цемент» Гладкова?

ЕФРЕМОВ: Тогда они ставили Сафронова «Зеленая улица» — апофеоз бесконфликтности и всего прочего. Я, еще будучи студентом, участвовал в этом спектакле. Суров — писатель. Все ремарки у него были такие: «Вошел человек со лбом, как бы вылепленным из гипса». И когда мы выходили с моим другом Алексеем Покровским, мы играли ремесленников. И Ливанов — они все хулиганили на этой пьесе, потому что все старики понимали, что это говно полное, но надо... Они знали: надо. Все равно получим Сталинскую премию. Уже такой цинизм — это я застал еще совсем молодым.

МИНЧИН: Кто-то дал вам санкцию или сертификат, как-то было зарегистрировано рождение «Современника»?

ЕФРЕМОВ: Ничего. Мы решили для себя попробовать на своих горбах, на своей спине, самостоятельно те последние вещи, которые Станиславский пробовал в театре.

МИНЧИН: А как возникло название «Современник»?

ЕФРЕМОВ: Мы сыграли свой первый спектакль ночью весной пятьдесят пятого года. Я настолько самоуверен был, особенно тогда, поэтому я переговорил с режиссерами Эфросом, Львовым-Анохиным, Манюковым. Мы написали записку о создании нового театра в Москве, где выбрали предполагаемых артистов из разных театров, это была бы идеальная труппа. Мы написали, каких авторов собираемся ставить. Тогда уже Володин написал свою первую пьесу «Фабричная девчонка». А с Арбузовым у меня всегда были сложные отношения. Кроме «Годы странствий» мне ничего не нравилось. Мне казалось, в нем крепко сидит конъюнктура.

МИНЧИН: Рощина еще не было?

ЕФРЕМОВ: Рощин еще был на подходе. Создали вот такую студию. Послали в Министерство записку. Я ее до сих пор найти не могу...

МИНЧИН: А кто министром был?

ЕФРЕМОВ: Михайлов, бывший секретарь ЦК комсомола. Потом уже Фурцева Екатерина.

Все на основе училища. Анатолий Эфрос начал первый пьесу Ретигана. Это английский прекрасный драматург. «Огни на старте» — о войне, о летчиках английских. Очень сильная пьеса. Мы начали репетировать, и Эфрос привел еще артистов из театра Киноактера.

МИНЧИН: Вы уже знали, что хотите быть режиссером?

ЕФРЕМОВ: Я просто это делал.

МИНЧИН: Или вы это делали, потому что никого другого не было и надо было с актерами репетировать?

ЕФРЕМОВ: Во всяком случае, я не собирался быть режиссером, но я делал это.

МИНЧИН: Если на весы положить, актером быть или режиссером, если был бы тогда выбор...

ЕФРЕМОВ: Тогда было иное. Тогда надо было сохранить то, что достигнуто. И актеры что-то уже усвоили, что-то именно художественное, подобрались к каким-то основам и приемам современного театра.

МИНЧИН: Свежего! Современного!

ЕФРЕМОВ: Да! Да! Тут возникли споры, начались раздоры. Не сразу, но тем не менее. МХАТ относился индифферентно, как будто нас и не существовало.

МИНЧИН: Посмотрели они спектакль?

ЕФРЕМОВ: Кто-то смотрел, а кто-то нет. И Охлопков, вроде бы, другое направление в искусстве предложил, вот что послужило толчком к расколу. У него была малая сцена. «Завтра я выдаю вам пропуска, и пускай это будет ваш.» А мои не пошли на это. Эфрос и остальные — да, давайте, давайте. Нет! Потому что это другое искусство. Тогда возник вопрос, как же быть дальше. Двенадцать человек ушли из своих театров. Большую роль сыграл тогдашний директор Художественного театра Солодовников, который втайне от труппы, от всех, от партбюро заключил с нами со всеми договора. Чтобы мы могли каким-то образом жить, существовать, на хлеб зарабатывать.

МИНЧИН: Это было смело...

ЕФРЕМОВ: Да. И это его предложение было: а почему бы не назвать студию молодых актеров «Современник»? Неудобно как-то — журнал «Современник», Пушкин. Я рассказал своим. Решили с этого момента называться «Современник». Конечно, вроде бы вопреки воле МХАТ это была студия пятидесятых годов, студия именно МХАТа. Все так или иначе было подчинено главной идее этого театра. С тех пор мы начали работать, и начали репетиции Галича «Матросская тишина». Потом «Матросскую тишину» прихлопнули. Тут я тебя отсылаю к книжке Галича, которая называется «Генеральная репетиция». Он там подробнейшим образом все описал.

Шла «В поисках радости» — новая пьеса В.Розова, которую мы уже играли в филиале, потому что ходили на наши спектакли. На другие не ходили, а на наши ходили. И потом мы поставили (Толя Эфрос) Де Филиппо «Никто». На сцену не смотрели, а зрители ругались друг с другом. Кто-то принимал абсолютно, кто-то не принимал. Художником спектакля был Лева Збарский, кстати, живущий в Нью-Йорке, я так его и не видел больше. Тогда собрали партбюро Художественного театра. Я так понимал, что и парторг копает под Солодовникова, который дает нам эту возможность, и тут они по идеологическим всяческим причинам, как всегда у нас бывало, решили, что мы не должны играть на сцене

МХАТа. Тогда начался новый период «Современника», когда мы стали снимать гостиницу «Советская» и там пошли новые спектакли: «Голый король», который сразу стал известным и после которого мы стали знамениты и любимы. Толи Кузнецова пьеса «Продолжение легенды», «Два цвета» — уже «Современник» стал неким центром будущих шестидесятников.

МИНЧИН: Это вы все ставили?

ЕФРЕМОВ: Да. Но я тогда и играл.

МИНЧИН: Сколько, Маэстро, тогда у вас было актеров, когда в «Советской» были?

ЕФРЕМОВ: Иногда было столько, сколько надо. Но постоянной труппы никогда не было больше 10—12 человек.

МИНЧИН: А кто вам платил зарплату?

ЕФРЕМОВ: Платил МХАТ, и еще какие-то деньги брали в ВТО, но это были очень маленькие деньги.

МИНЧИН: Какой год была «Советская» гостиница? Пятьдесят пятый?

ЕФРЕМОВ: Нет, пятьдесят седьмой.

МИНЧИН: И уже у вас была семья?

ЕФРЕМОВ: Я всегда был с какой-то женщиной, несомненно.

МИНЧИН: Но детей не было?

ЕФРЕМОВ: Детей не было. Дети были чуть позже. Настя моя родилась позднее. Жил я тогда у родителей в Гагаринском переулке.

МИНЧИН: Окуджава тогда уже как-то был с вами связан?

ЕФРЕМОВ: Да, уже. Самое интересное, что мы поехали в Ленинград. В Москве вроде бы инспектор министерства посмотрел «Голого короля», который мы играли в клубе железнодорожников. Ну, раз мы приехали в Ленинград, то думали, что это все официально, и выступили удивительно хорошо. А потом уже Москве было сложнее нас «прихлопывать». Хотя они пытались это делать. Булат тоже был в Ленинграде, и телевидение решило устроить вечер «Современника», а мы поставили условие, чтобы в нашей передаче Булат спел несколько песен. И он пел тогда впервые. В это время мы с Булатом связаны были очень тесно. Он напишет песню, придет, а у нас репетиция. Мы остановимся. Он споет.

МИНЧИН: Маэстро, только единственный вопрос: в каком году — а потом мы к нему вернемся — вам дали свое звание?

ЕФРЕМОВ: Черт его знает.

МИНЧИН: До шестидесятого?

ЕФРЕМОВ: Нет. После. Я снимал фильм в Саратове. Театр гастролировал в Саратове, и одновременно я снимал фильм «Строится мост». Название жуткое. Но фильм был довольно живой.

МИНЧИН: Первый спектакль в театре? И о вашей работе с Виктором Розовым.

ЕФРЕМОВ: Его первая пьеса— моя первая роль в Детском театре, «Ее друзья». Потом следующую его пьесу театр не взял, «Страницы жизни» она называлась. Мы уговорили его и поставили «Страницы жизни» сами. Кстати, поклонницы мои и поклонники, они сейчас тоже все старенькие — все единогласно помнят именно «Страницы жизни», где я играл Костю Полетаева. С гитарой, что-то напевал, не то что прибалтанный, а придворовый паренёк. С Розовым мы до сих пор знакомы, хотя во МХАТе они мимо него прошли.

МИНЧИН: Он был плодовитый драматург?

ЕФРЕМОВ: Он много писал, и мы ставили его пьесы. «День свадьбы» и «Традиционный сбор» имели успех, большой успех.

МИНЧИН: Насколько я понимаю, из современных драматургов тогда он был один из первых?

ЕФРЕМОВ: Володин был: «Пять вечеров», «Старшая сестра», «Назначение». Зорина мы ставили «По московскому времени». Зак — Кузнецов.

МИНЧИН: Арбузов был тогда?

ЕФРЕМОВ: Арбузов — нет.

МИНЧИН: Я не говорю, что вы его ставили. Он тогда уже ставился?

ЕФРЕМОВ: Да, ставился повсю.

МИНЧИН: К семидесятым они шли как бы лидирующей тройкой: Арбузов, Розов и Рошин.

ЕФРЕМОВ: Нет. Рошин нет. Штейн.

МИНЧИН: Ваш лучший ученик из «Современника»?

ЕФРЕМОВ: Каждый был по-своему интересен. Я могу только самые лучшие слова сказать и про Галину Волчек, про Олега Табакова, и Казакова, Земляникина, Валю Никулина. Райкин кончал Щукинское, и я тогда их троих — Райкина, Богатырева и Фокина (это последняя моя акция была) — взял в «Современник».

МИНЧИН: Кто был звездами в новом «Современнике»? Какой репертуар?

ЕФРЕМОВ: Вообще могу только на этот счет сказать некоторую фразу пространную, что я не люблю на театре слово «звезда».

МИНЧИН: Хорошо. Кто были ведущие актеры?

ЕФРЕМОВ: Ведущие актеры были те, которые играли в спектакле. Вот и все!

МИНЧИН: Лучшие спектакли?

ЕФРЕМОВ: «Вечно живые». Потом мы трижды возобновляли этот спектакль, менялись уже исполнители. Я играл Бориса, потом я играл Бороздина, и так далее. Следующий спектакль был — он не состоялся — «Матросская тишина» Галича, хотя, думаю, если бы мы его выпустили, на следующий день многие про-

снулись бы просто знаменитыми: Евстигнеев, Кваша, Волчек, Толмачева Лиля. Советую прочитать.

МИНЧИН: Я читал, но, Маэстро, скажу честно, я смотрел этот спектакль у Табакова — самый слабый спектакль.

ЕФРЕМОВ: Но это совсем другое. Он просто со студентами делал. Это была его первая роль в «Современнике». Олег играл там мальчишку, и все. Давида играл Кваша.

МИНЧИН: В каком году вы получили *свое* здание, *свой* театр?

ЕФРЕМОВ: Где-то в начале шестидесятых. Это на Маяковке.

МИНЧИН: А кто-то был, кто решал, кто за вас бился?

ЕФРЕМОВ: Да. Сначала они хотели нас прикрыть после «Голого короля». Последний приказ, который писал Михайлов, еще не зная, что его сняли, с выговором мне: мы же были в сфере МХАТа. Подчинение было Министерству СССР, а потом пришла Е.А.Фурцева, а начинать ей с разгона театра вроде неудобно, хотя были разные варианты. Рассовать нас по разным театрам. «Почему тебе не пойти в МХАТ, ну возьми себе одного—двоих», — говорила она. Но я так не мог — тогда, во всяком случае.

МИНЧИН: Ваша должность считалась главный режиссер или художественный руководитель?

ЕФРЕМОВ: Да это было совсем неважно.

МИНЧИН: Репертуар только вы отбирали?

ЕФРЕМОВ: Да нет, все вместе. У нас было правление — совет, который все решал. Мало того, у нас было правило, что, пока мы не придем к единогласию, мы не решали вопроса. Поэтому надо было уговорить друг друга.

МИНЧИН: Маэстро, о министрах. Кто вас курировал?

ЕФРЕМОВ: Екатерина Алексеевна. Первый раз примкнувший Шепилов, когда по поводу нас стали писать доносы в ЦК, написал: «сохранить в сфере МХАТ». Вот такая была резолюция. Мы сохранились сами. Многих можно вспомнить и из МХАТа, которые нам помогали, и больше всего с постановочной частью. Какие были мастера! Какая декорация была сделана — элементарно, но как это было здорово в «Матросской тишине». Ты не представляешь. Все это держалось на кройке. Закройщик был. Представь себе, вот поднимался занавес, и уже складками делался фон, атмосфера. Екатерина Алексеевна сидела, где сейчас театр Эстрады, до войны это был 1-й детский кинотеатр, куда мы ходили. Рядом «Красный Октябрь» — кондитерская фабрика. Крошку там продавали от конфет. Мы шли в кино, не в школу, и смотрели. Обжирались этой крошкой. Потом это стало столовой Совмина, привилегированной. Прямо при мне Екатерина Алексеевна говорила по телефону, очевидно, с Косыгиным, и отбила место для театра, сказав, что здесь будет Театр Эстрады, а нам дали помещение бывшего Теат-

ра Эстрады на Маяковке. Потом мы расширились, и я боролся за это здание. Они хотели «сковырнуть». Я даже хотел повесить мемориальную доску, что в таком-то году Ленин посетил это здание. А там играли спектакли 1-й студии — «Двенадцатую ночь» или «Сверчок» — не помню. Пока я был, это все держал, а потом уже появилось помещение на Чистых прудах. Тоже не просто с ним было.

МИНЧИН: С Фурцевой у вас были какие-то свои особые взаимоотношения?

ЕФРЕМОВ: Я глубоко убежден, что в то время в нашей стране должна была быть министром женщина. Все-таки эмоционально воспринимает, а искусство не эмоционально нельзя. В чем беда нашей молодой критики? Только в одном, что они неэмоционально воспринимают. Им надо, может быть, в науке работать, в театроведении, но не критиками. Фурцева относилась ко мне с уважением, иногда шла на риск. Спектакль «Большевики» она взяла на себя, вопреки мнению цензуры и главного цензора Романова. При мне по телефону она с ним ругалась. А мы играли. Я им звонил. Как же вы, братцы, находитесь на площади Ногина, и требуете, чтобы я «вымарал» Ногина? А Ногина почему требовали «вымарать»? Потому что тот в один период вышел из партии в знак протеста, чтобы у нас стала однопартийная система. Но дело не в этом. Она была человеком, который мог сказать «Да!», мог сказать «Нет!» И мог за это отвечать. Многое она мне не разрешила, на самом подходе Мрожека не разрешила оставить ни в коем случае.

МИНЧИН: Она читала сама? Или ей референты говорили?

ЕФРЕМОВ: Нет. Что-то читала, а что-то и так. Говорила без бумажек.

МИНЧИН: Она из партийных?

ЕФРЕМОВ: Она ткачиха, но была действительно женщина. Ножки точеные, да и вообще была очень в этом смысле... хороша. Она выпивала последнее время весьма сильно.

МИНЧИН: У нее с дочкой какие-то были проблемы?

ЕФРЕМОВ: Не только это. В общем, выпивала.

МИНЧИН: А кто у нее был первый муж?

ЕФРЕМОВ: Фирюбин. Это как раз мрачная сила, по-моему.

МИНЧИН: Кто конкурировал тогда из театров в Москве с «Современником»? И чем вы объясняете феноменальную популярность театра, созданного вами?

ЕФРЕМОВ: Мы ни с кем не конкурировали, но сказал бы, что мы, наверное, действительно лидировали. К нам шла молодая интеллигенция, потому что мы находили современный тон. Мы говорили о сегодняшнем дне. Поэтому, наверное, так и сложилось. Я сейчас иногда захожу в «Современник», и все равно вижу пожилых людей, которые верны ему.

МИНЧИН: И все-таки, какие театры были в то время популярны не у партии, а у зрителей?

ЕФРЕМОВ: Я даже боюсь это сказать.

МИНЧИН: А популярность своего театра вы объясняете тем, что это современно было?

ЕФРЕМОВ: Да!

МИНЧИН: Лучшие спектакли «Современника», на ваш взгляд?

ЕФРЕМОВ: Я тоже так не могу сказать. Володинские — несомненно: «Назначение», он был очень гармоничный. С другой стороны, это целая эпопея — трилогия «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» Михаила Шатрова.

МИНЧИН: Какой спектакль, на ваш взгляд, был лучший, или был вам ближе всего, который вы в «Современнике» поставили?

ЕФРЕМОВ: Ну, вот я тебя спрошу: кого ты из своих детишек любишь больше всего?

МИНЧИН: Но их два всего.

ЕФРЕМОВ: Ну, а тут побольше...

МИНЧИН: Сколько вы поставили спектаклей за свой «современниковский» период?

ЕФРЕМОВ: Я не считал. Я участвовал во всех работах. Я хотел, чтобы все мои первачи поставили спектакли, чтобы выявить. Вот так получилось, что и Галя стала режиссером.

МИНЧИН: И Табаков?

ЕФРЕМОВ: Ну, Табаков. У него не получилось. Он не режиссер. Он замечательный артист. Однажды я бросил фразу на репетиции: хорошо бы он пришел под нулевку бритый. Он играл «В поисках радости». На следующий день он пришел бритый. Сейчас попробуй с актером поговори, чтобы он отрезал волосы. Нет. А в них во всех это было заложено. Служение делу, искусству и прочее...

МИНЧИН: Как в вашей душе актера раскладываются любовь к кино и театру? Не разрываетесь ли вы между любимыми и любовницами? Скажем, театр — любимые, кино — любовницы.

ЕФРЕМОВ: Не будем мы про любовниц. Я тебе скажу, в кино ведь раньше снимали из театральных артистов наиболее правдивых, наиболее органичных, и поэтому я был диспетчером киностудий всего Советского Союза. Все снимались. Я эту возможность им давал, и сам снимался, хотя мне приходилось от многого отказываться, и многие на моих ролях сделали себе карьеру в кино, но я не жалею об этом. Потому что хороший театральный актер обязательно хорошо сыграет в кино, и самая блистательная звезда в кино не обязательно сыграет на театре. А почему я люблю кино? Да потому, что это всегда новые люди, новые места. Я благодаря кино очень многое повидал, узнал. Самое главное — это некое заземле-

ние. Заземление правды. Если ты шофер, так худо-бедно ты должен водить машину, знать не только, почему она ездит, но сделать, чтобы она ехала. Поэтому я отпускал всех сниматься, считал, что в этом показатель правдивости, органики. Главное, почему я любил сниматься в кино, потому что это сразу снимало с меня груз ответственности, который всю жизнь на мне висел. А в кино я был всегда радостен.

МИНЧИН: Платили тогда в кино?

ЕФРЕМОВ: Да. Сравнить с Америкой все же нельзя, но тем не менее.

МИНЧИН: В скольких фильмах вы снялись? И какие ближе к сердцу?

ЕФРЕМОВ: Я боюсь... Ну, пятьдесят—шестьдесят. Трудно сказать, какие ближе.

МИНЧИН: «Бег» — шедевр русской кинематографии. Как вы снимались?

ЕФРЕМОВ: Недолго. Не много. Они внесли что-то из «Белой гвардии» туда. Я знаю, что Елене Сергеевне нравилось.

МИНЧИН: В Москве снимали?

ЕФРЕМОВ: В Москве.

МИНЧИН: «Гори, гори, моя звезда», где вы великолепны?

ЕФРЕМОВ: Я прочитал сценарий, приехал на взморье, в Ленинграде мы гастролировали, приехал Митта, говорит, что — будешь сниматься, а я говорю, что только если роль без слов, потому что я ненавижу озвучивать, тогда давай... Он говорит: «Ну давай!» Я ж ни одного слова не сказал в этом фильме. Так вот снимались: начинал Ролан Быков, а не Табаков. Потом он взял Табакова. Фильм хороший получился. Немножко длинноват. Фильм снимался в Г. — чисто местечковый город. Что поражало — что все евреи, и милиционеры — евреи. И с утра молитвы, молитвы и национальная рознь. Через Днестр переходили молдаване, и тут затевались иногда какие-то склоки, какое-то иное представление я получил в отличие от города.

МИНЧИН: «Война и мир» С.Бондарчука. Я считаю, что ваша — лучшая роль в его фильме. Была какая-то предыстория?

ЕФРЕМОВ: Очень смешная. Я шел по коридору на Мосфильме в новых корпусах, где сидел Бондарчук, шел после съемки. Вдруг он говорит: «Олег, зайти на минутку. Можешь сыграть капитана Тушина?» «Давай посмотрим, где это». «Надо ехать в Мукачево. Экспедиция, отступление». «Я не могу уехать, у меня театр, дело, обязанности». У него такой график, персонаж, количество съемочных дней и натура. Я веду пальцем и смотрю: Сокольники. Вот Сокольники, веду к действующему лицу — Долохов. «Ну какой же ты Долохов? Этот должен быть красавец, это же вот что

такое!» Я пошел к лифту. Чего возражать? Уже вызвал лифт, когда он кричит мне из комнаты: «Ладно, договорились». Так я и снялся, но самое смешное, что снимали не в Сокольниках, — в Мукачево пошел снег, а в Москве снега не было. Фурцева настояла, чтобы я уехал в первый съемочный день: «Не пропадет твой «Современник»! Поехал туда, и в Мукачево снимали дуэль.

МИНЧИН: Где еще в мире министры культуры занимаются тем, что говорят актерам, что надо делать?!

ЕФРЕМОВ: Я думаю, что это хорошо.

МИНЧИН: Маэстро, что-нибудь еще по «Войне и миру». Не жалеете, что не сыграли какие-то главные роли? Болконского?

ЕФРЕМОВ: Нет. Я и понимал, что Болконского мне не надо, не потянуть. Жалко, что там не снялся Смоктуновский, но это уже другой вопрос. Бондарчук, когда рассказывал о замыслах своих, был в сто раз интереснее чем то, что получилось на экране. Хотя он единственный режиссер, который справлялся с громадными массами людей, батальными сценами. Тут надо отдать ему должное.

МИНЧИН: Была такая история — правда или нет? — когда он начал снимать, ему Министерство обороны выделило свой бюджет. Бал Наташи стоил столько, сколько стоил весь бюджет — 1 млн. рублей. Он в испуге бросил все и уехал. И только Скобцева вернула его назад, заставила продолжать. Ему дали следующие субсидии, и так далее?

ЕФРЕМОВ: Я думаю, что это не так. Потому что Ирина снималась бесплатно. Это шло за счет картины. На одной из съемок Бондарчука просто чуть не заколол один, так как от камеры он кричал: «На меня, на меня...», — когда они наступают. Один, уже ополоумевший, чуть не проткнул его штыком.

МИНЧИН: Маэстро, ваша дружба со Смоктуновским и «Берегись автомобиля», который считается классикой современного российского кино?

ЕФРЕМОВ: Мы с ним раньше встречались, когда-то на Мосфильме. Он где-то снимался, я снимался. Он всегда любил, Иннокентий, советоваться со мной. Та же «Степь», где он играл старого еврея. Вдруг звонок. Звонит Бондарчук и говорит: можешь приехать на съемку посмотреть, Иннокентий хочет. Я приезжаю, смотрю. Потом советуюсь, потом он говорит, что может быть, ты сыграешь второго. Я говорю, что некогда сейчас. Мы с ним давно связаны, знакомы. В «Берегись автомобиля» так сошлось, что сначала он не мог сниматься, и Рязанов попробовал меня на Деточкина. Пробы вроде хорошие, но... Художник картины сказал, что это волк в овечьей шкуре. Это про Деточкина-Ефремова. Поэтому я играл следователя. С Рязановым было легко, приятно работать. Он — человек, который тебе импонирует. С Кешей связано только хорошее.

МИНЧИН: 25 лет спустя, после начала творческого пути, вы получили Народного артиста СССР. Звание, которое сегодня не существует и больше никогда не будет существовать. Какие чувства были?

ЕФРЕМОВ: Как-то естественно. Не то что я восторги испытывал небывалые. Я прошел сначала Заслуженного, потом Народного РСФСР, а потом Народного СССР, когда уже во МХАТе был.

МИНЧИН: «Три тополя на Плющихе» — фильм, после которого в вас влюбились все женщины России.

ЕФРЕМОВ: Среднего возраста.

МИНЧИН: Об этом фильме, о съемках, о Дорониной?

ЕФРЕМОВ: Это был 1967 год. В то время я еще готовил трилогию. Летом снялся. Я получил права буквально за три дня. Подкопаевский переулок, где ГАИ. Вот уже сидит милиционер рядом со мной, и надо двинуться, я очень боюсь, что снимусь с тормоза, и она назад с пригорка поедет. Снимаю, а она не едет, потом спокойно поехала — оказывается, ее держали боельщики. Получил права, получил деньги, купил машину. С тех пор и езжу. Вот тебе и все «Три тополя...» Могу сказать очень много хорошего про Татьяну Лиознову, которая снимала этот фильм. У нас всегда были очень дружеские отношения. Мне жаль, что после «Семнадцати мгновений» она как-то затихла.

МИНЧИН: И все? Про Доронину ничего не будем до раскола МХАТа?

ЕФРЕМОВ: Да нет, а что? Все было нормально, естественно, ничего особенного.

МИНЧИН: Но по улицам вам пройти не давали?

ЕФРЕМОВ: По-разному. Это ведь сначала, когда первый раз снялся, реклама, где ты изображен. А потом уже... Я многие фильмы свои даже не видел.

МИНЧИН: А после какого фильма, вы считаете, к вам пришла популярность, как в Америке это называется, где знают в каждом доме, когда нет на улице человека, который бы не поворачивался?

ЕФРЕМОВ: Все-таки первым фильмом был «Первый эшелон». Это был фильм Калатозова, социальный заказ. Первый фильм про целину... Когда стали узнавать? Не знаю.

МИНЧИН: Ефремов-режиссер. Почему вы решили придти в режиссуру и ваша первая режиссерская работа?

ЕФРЕМОВ: Первая работа всерьез в ЦДТ «Димка-невидимка». Это водевиль, что для того времени было достаточно неожиданно. Это уже тогда смутило педагогическую часть. В детском театре педагог поет куплеты, танцует. То, что это был водевиль, наверное, это было правильно. Даже Станиславский говорил: «Надо с водевилей начинать».

МИНЧИН: Ваша лучшая режиссерская работа, на ваш взгляд?

ЕФРЕМОВ: Очень трудно сказать. Каждая пьеса и каждый автор требует особого подхода, своих ключей. Найдешь ты, не найдешь — как получится. Вот могу твердо говорить про «Димку-невидимку». Это да! Это была хорошая работа.

МИНЧИН: А из фильмов какие-то есть, которые вам ближе всего, как вы свою роль сыграли? Сейчас очень много показывают лучшие фильмы прошлых лет. Почти все ваши фильмы в «Золотом фонде» русского кино. А есть что-то, что смотрите с удивлением и с удовольствием, с ностальгией вспоминаете: вот это да! Ты смотри, я даже не помню, что я так сделал или мог сыграть. Это же поразительно, что вы имеете возможность смотреть на себя по всем годам и вехам вашей жизни. Редко кому такое удастся!

ЕФРЕМОВ: Ты знаешь, второй, что ли, ролью, моей был эпизод у Столпера — рыжий парень. Я уже и забыл про это. Был юбилей Булата Окуджавы, а потом банкетик, и ко мне подходит Нагибин Юрий — я не был с ним знаком — и говорит: «Ну, а помнишь ты, как сыграл рыжего парня?» Это фильм про цыган. Я говорю, что сколько лет спустя я познакомился с автором. Поэтому кино иногда что-то подсовывает.

МИНЧИН: Кто были друзья «Современника» в шестидесятых годах? Как, скажем, «Таганка» имела своих, кто обрстал вокруг них... Шнитке, кто-то еще?

ЕФРЕМОВ: Я боюсь сказать. Тогда... Аксенов, Белла, Мессерер — первый раз вообще в театре работал над постановкой. Он только живописью занимался. Была пьеса чешского писателя Блажека «Третье желание», где Табаков играл маляра, потом этого маляра через все свои роли протянул на всю жизнь. Не во всех ролях, но во многих. Ты говоришь, кто были близкими театру? Много людей группировалось. Я образовал в подвале — сами мы чистили его и так далее — кафе. И внес первый фонд. Один член труппы каждый день был дежурным по театру, он покупал все, бутерброды делал. Люди приходили, клали деньги, брали, выпивали, закусывали. ВТО закрывалось, и все приходили к нам. Это было в «Современнике» на Маяковке, в подвале. Потом я это дело прикрыл. Убавилась казна, у кого-то не хватало, а потом — некоторые на сцену выходили... в темных очках. Однажды, я помню, все в темных очках вышли. Надо кончать. Максимов, Аксенов, поэты, писатели, художники — все каким-то образом соприкасались с театром.

МИНЧИН: В семидесятом году вы делаете немыслимый затыжной прыжок-бросок. Скорее всего, это без парашюта. Оставляете лучший театр Москвы, созданный вами, и возглавляете МХАТ. Простите, зачем?

ЕФРЕМОВ: Я думаю, что из всего предыдущего должно быть понятно и ясно. Этот театр был не в лучшем состоянии. Тут совпали желания стариков МХАТа и желание правительства как-то вытягивать реноме этого театра. Видишь ли, первое, что я сказал, когда мы встретились со стариками МХАТа, что я не могу оставить «Современник». И они пошли на это. И если бы «Современник» пошел, то это было бы примерно такое же событие, как в 24-м году, когда именно вторая студия дала новую кровь, и начался новый период советского театра. Но «Современник» отказался. Я две ночи их уговаривал. Говорил, что в этом их миссия. Нет. Они уже были театром. Это как в 24-м году: первая студия отказалась. Они уже были театром во главе с Михоэлсом. Третья студия тоже отказалась. Они уже были театром во главе с Вахтанговым. А вторая студия пошла. А тут «Современник» уже был театром. Поэтому они и не пошли со мной, хотя, если бы они пошли, то сейчас бы был совсем другой Художественный театр, и многих каких-то катастроф, которые мне пришлось пережить, я бы, наверное, сумел избежать. Но театр МХАТ уже был не тот...

МИНЧИН: Дряхлый?

ЕФРЕМОВ: Может, это было не так заметно, но они не знали, что буквально через пять лет к ним придет Ефремов. Сами они позовут Ефремова! Я сказал: «Вот посмотрим, что будет дальше». Что-то должно произойти. Или закроется театр, или новое что-то должно обязательно возникнуть.

МИНЧИН: Набранное количество перейдет в какое-то новое качество лет, спектаклей, развития?

ЕФРЕМОВ: Увидим.

МИНЧИН: Просили вас «современниковцы», чтобы вы остались, не уходили? Как было разрывать — пятнадцать лет?! Вы создатель театра!

ЕФРЕМОВ: О чем говорить? Две ночи, сутками я их уговаривал.

МИНЧИН: А они уговаривали остаться?

ЕФРЕМОВ: И они просили остаться и говорили, что МХАТ — это уже труп, его нельзя реанимировать. А я говорю, что, может быть, для этого и надо.

МИНЧИН: О зрителе сегодняшнем, испорченном?

ЕФРЕМОВ: Нет, ты спросил, чем дальше я буду заниматься. Многие говорят, что надо писать, уже пора. Мне кажется, что я не писатель, в конечном счете, но если вызреет какая-то идея, которую требуется доказать, тогда бы я смог наговорить какую-то книгу, и тогда я это решу. Просто мемуары писать... Действительно, театр и спектакли ничего о себе не оставляют, кроме каких-то легенд. Не остается спектаклей. В этом особенность этого искусства. Когда ты про зрителя сегодняшнего говоришь, надо понять,

что он у нас сейчас очень разный. Иногда придумываются какие-то термины: новые русские. Но и новые русские все разные. В культурном смысле — с какими-то потребностями, запросами. Надо изучать зрителя, слушать, понимать, что их сможет задеть. Больше всего я рассчитываю на молодую интеллигенцию. Поэтому я всегда очень рад, когда у нас в зале молодой зритель.

МИНЧИН: Нет грусти и сожаления, что спектакли проходят, как вода сквозь пальцы, и потом ничего не остается? Как кино, например?

ЕФРЕМОВ: Да. Поэтому я и говорю, что это такая специфика. Мы уходим в легенды. Когда я думал этим летом, что, может быть, что-то возобновить к столетию МХАТа из прежних спектаклей, меня переубедили, сказали, что уже есть легенда про этот спектакль — пускай, не трогай. Да, это правильно, но зато это и самое современное искусство. От этого ощущение, что сегодня, сейчас происходит именно акт творчества, сам акт искусства.

МИНЧИН: Не кажется ли вам, что измельчала литература и поэзия в России, а романистов и попросту не осталось?

ЕФРЕМОВ: Я думаю, что я не так подготовлен, чтобы делать такие заключения.

МИНЧИН: Ну как читатель?

ЕФРЕМОВ: А как читатель я тебе уже сказал, что кого-то я плохо знаю, совсем не знаю, хотя попадаются очень интересные современные писатели. Есть у нас Битов и другие. Это все серьезные писатели.

МИНЧИН: Театральные критики: импотенты они или приносят пользу?

ЕФРЕМОВ: Надо как-то разделить: есть старшее поколение — И. Соловьева, Крымова, Туровская, Слободин — это расцвет в шестидесятые годы. Первые рецензии на мой первый спектакль написала в журнале «Театр» Соловьева. Сейчас это маститый критик, имеет свою школу и т. д. Вот если брать нынешних, молодых, они все хотят в чем-то утвердиться. Иногда они утверждают вообще отрицанием, иногда таким, я бы сказал, резким хулиганским отрицанием. Есть такая телевизионная передача, они обсуждают какое-то явление искусства и показывают палец так или так. Я смотрел два раза; красивая девчонка, умно очень говорит, и я думаю, что же мне не нравится в том, что она говорит, и сразу выплывает из Чехова та самая старшая сестра, которая была умна, которая все философствовала и прочее. Я бы так сказал: XX век — век утверждения режиссуры как искусства в мировом театре, никуда не деться. Так они это еще в большей степени подчеркивают. И даже когда они хвалят актера, все равно это оскорбительно. Это все равно не дотягивает, как бы они умно ни говорили, до того сложнейшего, до такого трудней-

шего из всех искусств, как искусство актера. К сожалению, так. А старшее наше поколение... Я всегда с уважением прислушиваюсь или разговариваю, или даже читаю то, что они пишут, и что-то, наверное, откладывается в голове. Никаких истерик, никаких перезвонов я не устраиваю. Есть такие режиссеры знакомые, которые спрят по телефону — например, Эфрос. Он всегда звонил, ругался с критиками. Я — нет. Я этого не понимаю. Написал ты, а я еще с тобой буду спорить. Это несерьезно.

МИНЧИН: Как вы чувствуете, в душе вы больше актер или режиссер, или это взаимосвязано и неразделимо? Или пополам?

ЕФРЕМОВ: Нет. Это разделимо. Это разные вещи. Потому что — это разные центробежные и центростремительные силы. Так актер и режиссер. Поэтому, если ты актер, ты сразу себя настраиваешь. Ты уже сам скрипка. А ты-режиссер мне говоришь: «Нет, давай-ка еще выше». А я знаю, что тут уже невозможно выше. Это разные совершенно искусства. И то, что сейчас примат режиссуры — это справедливо, и то, что недооценивается искусство актера — это несомненно.

МИНЧИН: Есть какие-то ваши любимые режиссеры театра?

ЕФРЕМОВ: Да! Стреллер, совсем недавно умер. Питер Брук. Из русских — нет.

МИНЧИН: А раньше?

ЕФРЕМОВ: Раньше я мог бы назвать своего товарища Эфроса, Товстоногова. «Современник» всегда дружил с БДТ, но считал, что БДТ слишком академичен и театрален.

МИНЧИН: Был Акимов.

ЕФРЕМОВ: Да! Н.П.Акимов — замечательный режиссер и художник. У него мощная труппа была таких комедийных, характерных актеров.

МИНЧИН: Вы получили три Государственные премии в 69-м, 74-м, 83-м гг. за театральную деятельность. Какие были ваши ощущения, эмоции? И были ли они?

ЕФРЕМОВ: Наверное, были, но дело прошлое, а мне всегда лестно было, что это были не Сталинские премии, а Госпремии.

МИНЧИН: Маэстро, что с деньгами делали?

ЕФРЕМОВ: Кто-то займы брал. На что-то тратил. Сейчас уж не помню. Я же там не один был.

МИНЧИН: Все-таки, почему Чехов любимый драматург? Ведь были еще и такие заметные, как Ибсен, Гауптман, Меттерлинк, Стринберг, Шоу?

ЕФРЕМОВ: Ты назвал неплохой список. Я думаю, что те, кого ты назвал, должны быть в репертуаре Художественного театра. Многие и были, но ты спрашиваешь, почему Чехов? Потому что из всех них более всего, в смысле и емкости и характера, и самой фабулы — Чехов жизнен. Станиславский про него ска-

зал: «Он бесконечен». Поэтому придумывать что-то... Кстати, очень лихо про Чехова сказал Моэм. Он сказал, что это не драматург. Его могут играть только гениальные артисты. На что, когда я привел этот пример в Германии на какой-то большой встрече, Иннокентий Смоктуновский, который инкогнито вроде бы там находился в задних рядах, сказал: «А ставить — гениальные режиссеры». Наверное так, потому что ты соприкасаешься действительно со всеми пластами, со всеми нюансами жизни. Потом он не концептуален, хотя он концептуален, потому что понял, понял, что он, конечно, в своем мироощущении — эволюционист. Он понимал жизнь так, как и жил: вот тебе дана жизнь, дано это счастье жизни, надо поэтому и определенным образом жить. Нужно благодарить за этот дар. Откуда все наши страдания перейдут в радость. Конечно, каждый человек может что-то вложить в будущее, которое бесконечно в смысле совершенствования человека.

МИНЧИН: Что бы вы ставили, не будь Чехова?

ЕФРЕМОВ: Есть очень много... Я хочу подобраться к Шекспиру, но только не сразу. И вообще, много классики интереснейшей. Я недавно перечитывал. Думаю, что такое, почему у нас немцев нету? Шиллер — это известный романтик, требует определенного подхода. Прочитал Гете. Замечательная пьеса. Потрясающая. Ни один из моих режиссеров в театре даже не заинтересовался. А я бы с удовольствием поставил. Там есть и второй план, есть и проблема, есть очень много, кроме поэзии. Так что нашлось бы, что ставить. Но, слава Богу, что есть Чехов. Им определяется XX век. Но, думаю, и XXI век во многом будет его.

МИНЧИН: Кстати, вы не задумывались, почему такое количество «северников» занимались драматургией и почему драма занимала такое место в их жизни. От Ибсена до...

ЕФРЕМОВ: Ты знаешь, это как-то меняется. Как-то переходит центр тяжести.

МИНЧИН: Но это сейчас, а я говорю о XIX веке.

ЕФРЕМОВ: В XIX веке то же самое. Надо как-то понять, исследовать. Я думаю, что это был период конца века, начало XX-го, и театр переживал, несомненно, какие-то изменения. Кстати, наши символисты в свои ряды включали Чехова. В результате можно понять многие черты символизма... Не знаю, вот сейчас Стринберг очень интересен, Ибсен — несомненно, не весь, но так или иначе надо, чтобы был на сцене. Для нас до сих пор закрыт мощнейший, я считаю, самый первый драматург и писатель — американский Уайлдер.

МИНЧИН: Уайлдер, вы сказали, не открытый американский писатель-драматург?

ЕФРЕМОВ: Во многом перекликается с таким мироощущением, как несмирение, это не то слово, но приятие жизни, что сейчас, по-моему, необходимо миру, который все время вулканизирует, чего-то хочет: «Ребята, все равно есть жизнь!» И это слишком большой дар, который тебе отпущен. Вот, благодари судьбу, что тебе дан этот дар.

МИНЧИН: Ваши близкие друзья по сцене и в жизни?

ЕФРЕМОВ: ...Так не могу сказать, чтобы друзья. Были друзья, но тот же Евстигнеев, Рошин, который тоже уже сейчас немолодой. Поэтому сказать, что друг — слишком ответственное дело, это даже больше, чем жена.

МИНЧИН: Наследники в искусстве?

ЕФРЕМОВ: Наследники в искусстве — это самое трудное, самое сложное. Для этого нужен какой-то большой комплекс всего. Сейчас я думаю, кто может повести Художественный театр? Для этого нужна какая-то жертвенность. А у современного поколения этого...

МИНЧИН: Не любят приносить жертву?

ЕФРЕМОВ: Может быть, даже и так, а без этого в театре работать не надо.

МИНЧИН: О личной жизни. Дети, жены, жизнь, три женщины, которых вы больше всего любили? Но ответьте!

ЕФРЕМОВ: Ну, была юношеская любовь. Она долго длилась. Потом были разные влюбленности. Первая жена моя Лиля Толмачева, она работает в «Современнике». Замечательная актриса. Дочь Настя от второй, неофициальной, жены Ирины Мазурук. Был такой полярный летчик, который получил первого Героя Советского Союза, это ее дед. После этого Алла Борисовна Покровская, которая родила Мишу Ефремова. Теперь Миша двоих произвел от разных, два внука — Никита и Николай. Настя родила троих. Прибавляется армия внуков. У нас с ними отношения серьезные, а вот с Мишкой иногда в силу, может быть, нервной организации или еще чего-то происходят страшные вещи, как в тот раз... Хотя он талантливый артист и режиссер с какими-то художественными идеями.

МИНЧИН: Маэстро, все-таки повторю вторую часть вопроса: три женщины, которых вы больше всего любили?

ЕФРЕМОВ: Ну, я так не могу. Об этом вообще нельзя говорить.

МИНЧИН: Анастасия была...

ЕФРЕМОВ: Вы так думаете?

МИНЧИН: Я спрашиваю.

ЕФРЕМОВ: Была, да. Были и другие.

МИНЧИН: Вы не хотите по именам?

ЕФРЕМОВ: Это же не меня только касается.

МИНЧИН: После Покровской жен больше не было?

ЕФРЕМОВ: Нет. Причем мы разошлись, потому что сын стал совершенно взрослый. Объединяющего больше не существовало, и чтобы быть честными. Я так и сделал, потому что какие-то романы у меня, естественно, были, возникали, но если ты женат, то... Это Мастроянни мне говорил: в Италии здорово, что нельзя разводиться, потому что сколько же мне пришлось бы тогда жениться?!

МИНЧИН: Оглядываясь назад; полвека в искусстве, что-нибудь вы хотели бы вспять — переделать, вернуть?

ЕФРЕМОВ: Наверное, наверное... Это связано, скорее всего, с бесцельными днями существования — жалеешь, что не ценишь жизнь в такой степени, когда уже ты в возрасте определенном, а не что-то конкретное.

МИНЧИН: Если бы молодость знала, а старость могла? Это гениальная поговорка.

ЕФРЕМОВ: Вот это я и хотел сказать тебе!

МИНЧИН: Вы фанатичный читатель. О ваших читательских пристрастиях?

ЕФРЕМОВ: Я всегда что-то читаю одновременно: то это, то то... Ненавижу пьесы читать, а их надо читать в силу своей работы.

МИНЧИН: Хорошо. Театр — это эмоциональная вещь. Вы эмоциональный человек?

ЕФРЕМОВ: Естественно... Природа изучает еще.

МИНЧИН: Как-то у нас был с вами спор. Школа Щукинско-го училища и школа Мхатовского училища. Тогда вы мне приводили целую плеяду мхатовских выпускников, которые на голову превзошли щукинских.

ЕФРЕМОВ: Я думаю, что сейчас можно и наоборот.

МИНЧИН: Это в каком смысле?

ЕФРЕМОВ: Привести большую часть...

МИНЧИН: Но не хотите перечислять?

ЕФРЕМОВ: Да нет.

МИНЧИН: Последний вопрос. Как вы себя чувствуете в семьдесят лет?

ЕФРЕМОВ: Вот когда мы живем молодыми, то все кажется, что впереди — все весело, все хорошо. Если серьезно говорить, то все прелестно, все прекрасно, а на самом деле уже в возрасте надо придумывать это прелестное, это прекрасное, надо изощряться. Вот тут и жалеешь, что такая была молодость, расходуемая безоглядно. Не знаю — одним словом, ничего хорошего.

МИНЧИН: Вопрос, который бы вы хотели задать самому себе. Или что-то, о чем вы хотели бы сказать?

ЕФРЕМОВ: Я думаю вот о чем: в определенном возрасте человек начинает думать о том, как, для чего вообще жизнь, каков

ее смысл? И когда слишком много начинаешь об этом думать, то иногда это опасно. Впадаешь в некое депрессивное состояние, и ни один философ тебе не ответит, в чем же смысл жизни. Поэтому многие ищут выход в вере, но такой вере, которая ортодоксальна... Это все несерьезно. Хотя бы своей ортодоксальностью — а другое, ну что другое? Вот такие размышления — как преодолеть эту депрессию. Человек думает. Вообще-то, лучше раньше думать об этом, тогда легче будет.

*Москва
New York
1995, 1998*

Р.С. МИНЧИН: Что вы делаете сейчас?

ЕФРЕМОВ: Болею и ставлю «Сирано де Бержерака» Ростана.

Апрель, 2000

Это был последний спектакль Маэстро Олега Ефремова...

Интервью с писателем Ежи Козински*

МИНЧИН: О вашем детстве? Что вам запомнилось больше всего?

КОЗИНСКИ: Я решил давно, что с детством я могу разобраться только одним способом: не опираясь на него автобиографически, а трансформируя этот период, тем самым оставляя его позади, путем перевода в другую сферу, — сферу вымысла. Поэтому мой первый роман был о детстве вообще, а не о моем конкретно детстве. Таким образом я решил сводить счеты с реальностью — через вымысел, беллетристику. Это и есть ответ.

Помимо этого, факты очевидны: я родился в 1933 году в достаточно зажиточной семье, родители говорили в совершенстве по-русски, так как прошли «русские» школы, живя в Польше, еще до 1918-го... В семье говорили на двух языках — польском и русском. Отец предпочитал говорить на русском, а мать — на польском, они также говорили на французском и немецком. Они оба были лингвисты, отец — профессиональный филолог, а мать окончила Московскую консерваторию, стала известной пианисткой. Я начал помнить события, вещи с четырех лет. После шести помнил все. Особенно запомнилась война, специфические события. Но я решил оставить это все не для себя, а для своих писаний в форме прозы, романа. Так что к своему детству я не отношусь как к своему, а как к всеобщему: миллионы людей прошли через такие же детства, а я должен попытаться написать рассказ, историю. Да, отец мой, кажется, родился в Ереване, в еврейской семье, польско-еврейской семье. Он был троцкистом, но перестал им быть в ту минуту, когда увидел Троцкого. Он увидел его едущим на паровозе и по какой-то причине моментально разочаровался в том, что увидел. Стал замкнутым человеком, принадлежащим себе. Имел свои «постулаты»: для счастья лучше иметь как можно меньше контактов с обществом, единственная зна-

* Американский писатель, который приехал в США лишь в двадцать пять лет. Его первый роман на русском языке «Слепое свидание» переведен в настоящее время Александром Минчиным и готовится к изданию.

чащая связь — это с самим собой. И достигнуть в обществе всего можно только через чтение книг — чтение, но не писание; он не верил, что что-нибудь новое можно написать после того, что уже написано. Когда он видел меня пишущего что-либо для школьной газеты, то говорил, что бумага терпелива, снесет и вытерпит все, но не имеет смысла переводить еще больше бумаги, пополняя такое количеству переведенной.

МИНЧИН: Это правда, что вы стали немым от перенесенного в детстве?

КОЗИНСКИ: Опять я предпочитаю не говорить о детстве, потому что тогда в какой-то мере я буду обращаться к моему роману, происходит конфликт двух смешанных реальностей — вымышленной и произошедшей, и не мне их разбирать. Для русских читателей скажу (так как они не читали моего романа), что у меня были трудности с речью, и после войны я не говорил год-полтора, но это было распространенное состояние среди детей, психологическое потрясение от войны.

МИНЧИН: Ваши университеты?

КОЗИНСКИ: Я окончил общеобразовательную школу в Лодзи, потом Университет в Лодзи, став аспирантом социологии в Польской академии наук. После чего в декабре 1957 года я отправился в Америку. Я написал две диссертации на польском, обе имеющие отношение к XIX веку, о польских событиях, происшедших в России. Так что к литературе это мало имело отношения, да я и не смог бы писать художественную прозу в Польше, зная, что при такой политической системе мне не дадут писать ту прозу, которую я хочу. Но я был рассказчиком, я всегда любил рассказывать истории; я, помню, соблазнял женщин путем рассказывания разных историй...

МИНЧИН: И им это нравилось?

КОЗИНСКИ: Женщинам всегда нравятся рассказчики. А начал я всегда одинаково: «Продолжение я тебе расскажу в моей квартире».

МИНЧИН: 1957 год; сколько времени вы провели в Москве и как вы туда попали?

КОЗИНСКИ: Я был приглашен организаторами Всемирного Фестиваля Молодежи. Так как у меня был подобный опыт с Польским фестивалем Молодежи в 55-м году, меня пригласили ответственным за «почетных гостей» — я говорил на разных языках. В то время я даже говорил по-русски настолько хорошо, что когда приехал польский театр «Бим-Бом» в Москву, я был конференсье для русской аудитории. Видимо, я неплохо знал язык тогда. По-русски я читал в оригинале, но только Лермонтова и Пушкина.

МИНЧИН: Как вам удалось сбежать на Запад в наиболее трудное для этого время?

КОЗИНСКИ: Скажем, это была бюрократическая головоломка, которую мне удалось решить. Я воплотил все это в прозе, поэтому вдаваться в подробности, значит опять... Главное, причина, по которой я оставил Польшу, было желание иметь возможность преследовать круг своих интересов: себя, познание себя и своего «я». В запрещающей обстановке Польши это было вряд ли возможно, оставалось стремиться к свободе. Единственная задача моя была в том, чтобы никто не пострадал после моего «невозвращения». И канцелярски мне удалось решить это так, что никто не оказался виновным.

С тех пор я не был в Польше тридцать лет. Но уезжая, я не знал, что навсегда. Я даже не попрощался с родителями... Думал, что уезжаю кататься на лыжах, и купил для этого необходимое снаряжение, как раз приближалось Рождество. И у меня не было никаких планов, мыслей остаться. Позже я бы и посетил Польшу, если бы моя книга не была атакована в 1965 году в прессе, а я стал символом сионизма, «конспирации» и прочего.

МИНЧИН: Как вы выжили в Америке первое время?

КОЗИНСКИ: Просто. В июле я получил стипендию от Фонда Форда, следовательно, мне нужно было продержаться шесть месяцев. Я работал на разных работах и ждал стипендию, скоблил корабли в порту, был официантом, шоферил лимузин. Через это прошли, наверно, и вы. И многие другие, кто приехал в эту страну без денег, близких или языка. К тому же мои потребности были минимальны. Ностальгии как таковой у меня не было, потому что я люблю эту страну. Единственно, по кому я тосковал и, кого не хватало — это моих друзей.

МИНЧИН: Я знаю только трех писателей, которые покорили английский, неродной язык, и создали шедевры на нем: это Конрад, Набоков, Козински. Как вам удалось так постигнуть язык, что вы создали свой собственный стиль и литературу внутри американской литературы?

КОЗИНСКИ: Вы говорите об английском, но я уверен, что имен больше — например, во французском.

МИНЧИН: Я знаю о трех, кто достиг невероятного в английском. Как это удалось вам, ведь вы приехали сюда в 25 лет. У Набокова была другая история: он с детства имел англичанок-гувернанток, учителей, — здесь же он дошел до такого языка, что американцы должны брать словарь, чтобы читать «Лолиту» по-английски (я не говорю, что это плюс или минус). К чему я клоню: эта ТРОЙКА достигла того, чего многие урожденные в языке писатели не достигли (и уже не достигнут никогда). Как вам удалось так выучить язык?

КОЗИНСКИ: Я отвечаю, как ответил бы мой отец: сидением.

Язык как орудие часто обсуждался у нас в доме; помните, что мой отец был лингвист. Я был социолог и познакомился с различными аспектами языка, читая американские социологические документы, книги, научные работы. Это значило, что я вошел в язык на разных уровнях, включая «социологию языка», это одна из тем, которую я специально изучал.

Я знал, что если садишься писать, то нужно разработать метод. Во-первых, о чем ты собираешься писать, во-вторых, как ты собираешься писать. Я должен был всего лишь понять, какой язык я хочу использовать, каким стилем (а стиль нужно искать только в себе). Я знал, что в большой степени я всегда опирался на существительное и глагол, отсюда и язык мой стал именительным и глагольным, в противоположность языку Набокова, у которого он в большинстве орнаментальный. Конрад, я думаю, был более экстраординарен в языке, чем остальные, так как он почти сохранил польскую структуру, сумев ее без изменений воплотить в английском языке. Сознывая, что английский допустит это, отважившись сделать подобное, уникальное.

МИНЧИН: Набоков в каких-то вещах сделал подобное, привнес из русского.

КОЗИНСКИ: Это прекрасно! Это великолепно! Это наиболее трудная вещь, которую можно сделать. Я же достиг более скромных результатов, выбив свою нишу в языке. В основном я рассказчик историй, мне близка повествовательная традиция, заложенная, видимо, в моем еврейско-польском воспитании и произрастании. Эта была традиция рассказывания историй, повестей, — традиция, которая в большинстве своем пришла из России, — ценящая писателя, ценящая писательство как акт. Я люблю Куприна, он новатор, великолепный рассказчик. Кстати, я мало читаю американскую художественную литературу, предпочитаю читать нехудожественную

МИНЧИН: Ваш первый роман по-английски? Как вы его написали? Какие чувства были у вас внутри, когда вы увидели вашу первую книгу?

КОЗИНСКИ: Роман назывался «Painted Bird» («Раскрашенная птица»). Что я чувствовал? Я был разочарован, подавлен. Достижение я вижу в том, когда могу сидеть и писать, я люблю писать. И ненавижу все, что связано с публикацией. Может быть, я унаследовал часть философии моего отца, что меня втягивают в круг, который не имеет ничего схожего с писательством, ты невольно становишься публичной фигурой. Лучшее, что было бы для меня, сидеть над одной книгой и продолжать писать и только писать. Я бы мечтал, если бы кто-то мне дал работу, чтобы я только писал и писал, но — не публиковал. Я отношусь к писательству как к терапии. С восьми и до середины дня. Я люблю этим заниматься. Меня

не волнуют деньги. Если бы я хотел, то мог бы заниматься другим ремеслом — быть лыжным инструктором или тренировать лошадей. Что я невероятно ценю в своей жизни — это отражение, я люблю отражение, и писательство дает мне эту возможность. Я думаю, что здесь мы приближаемся к более крупному и кардинальному вопросу: что я думаю о жизни? Исходя из этого, вытекает все остальное: как я отношусь к вам, к этому интервью, к «Blind date» («Слепому свиданию») и русскому читателю, как я отношусь к писательству. Я вижу жизнь как состояние отражения. И общество как элемент, который это прерывает и не разрешает. Вызов с самого начала заключается в том, как я могу вырвать от существования, которое, я честно верю, бессмысленно в конкретном смысле, оно значительно в каком-то абстрактном смысле, к которому я, вообщем-то, не имею доступа. Существование осмысленно в том плане, что жизнь священна, никакого сомнения — я бы не прервал и не покалечил бы ее ни в какой мере. Но более, чем в это, я не верю, что какая-то ценность прикреплена к моему существованию. Я вижу это как выражение какой-то большей силы, единственный контроль над которой я имею — это убить ее, покончить жизнь самоубийством. Я люблю акт писания, потому что для меня это осмысленный дар жизни. И вот в это мое занятие хотелось, чтобы никто не вмешивался — это, в основном, и причина, почему я прибыл в Америку. Возвращаясь к моему первому роману: многие издатели, которых, по идее, он должен был заинтересовать, прочитав рукопись, отказались публиковать. Тогда я спросил: кто никогда подобную книгу не опубликует? Мне сказали, что издательство в Бостоне; я послал им, они прочитали, им понравилась, и они предложили публиковать. Кстати, когда книга вышла, она не получила признания, прошло много времени и изданий, прежде, чем это случилось.

МИНЧИН: Вы также написали и опубликовали три публицистических произведения социологического толка: «Будущее наше, товарищ», «Беседуя с русскими» и «Нет третьего пути», — собрания эссе. Почему вы использовали псевдоним «Джозеф Новак»?

КОЗИНСКИ: Я был в университете и не хотел, чтобы это вызвало какие-то осложнения в отношениях с другими студентами, кто не публиковался. Для Польши это не могло иметь никакого интереса, так как социологический стиль и метод, в котором были написаны книги, давным-давно использовался в Польше и разработан таким крупным ученым как Флориан Знанецки. Первая книга была опубликована в 1960 году, вторая — в 1962 (год смерти моего отца). Мама умерла десять лет спустя. Она читала мои первые романы до 1982 года, переведенные и изданные по-французски и по-немецки. Ей не понравилась ни одна из моих книг — эс-

тетически она не воспринимала их. С мамой я виделся здесь, в Америке, а также было короткое свидание в Амстердаме, после чего она вернулась в Польшу. Она не хотела оставаться на Западе. Папа до своей смерти каждый день посылал мне авиаписьма, в которых содержались фразы, конструкции и слова по-английски. Языки были его жизнью, он продолжал учить меня через океан.

МИНЧИН: Вы прекрасный лыжник, профессиональный наездник и игрок в конное поло, — когда вы успеваете всем заниматься?

КОЗИНСКИ: У меня нет семьи, нет детей, мое время принадлежит мне полностью. Я не должен заниматься ведением имущества, у меня его нет тоже. Так что все мои другие увлечения не мешают писательству и занятиям литературой, что является моим образом жизни. К тому же я могу брать записи, бумагу с собой в любое место и страну, куда я путешествую. Помните, бумага терпелива...

МИНЧИН: Продолжаете ли вы заниматься фотографией и выставлять свои работы?

КОЗИНСКИ: Я фотографирую время от времени, не так часто, как раньше. Последние шесть лет я не выставлялся (писал книгу), но вот в сентябре после долгого перерыва будет выставка моих фотографий.

МИНЧИН: «Blind date» («Слепое свидание») — лучший роман, написанный в мировой литературе в последние десять лет. Как вы пришли к идее и форме этого романа?

КОЗИНСКИ: В «Слепом свидании» герой романа — инвестор, он инвестирует свои идеи. Образ стоит в ряду прогрессии моих литературных образов, начавшихся с мальчика во время 2-й Мировой войны, и в последующих книгах выросшего во взрослого человека. Так что я бы сказал, что пришел к этому образу путем естественной прогрессии, создавая одно произведение за другим.

Я хочу сказать немного о другом, что имеет непосредственное отношение к моим книгам и будет иметь отношение к нашему интервью. В идеале литературные произведения должно судить по их тексту, а не по образу жизни писателя. Я повторяю это опять и опять: оценивайте текст, а не жизнь писателя. Самое большое удовольствие от псевдонима для меня заключалось в том, что я мог с другими людьми обсуждать мои произведения, так как они не знали, что я автор. Первое массовое издание «Раскрашенной птицы» не имело на обложке или внутри никакой информации об авторе, никакой. Теперь же об авторе написано в десять раз больше, чем он написал в своих романах. Обо мне написано столько выдуманного, сколько я не выдумал в своих произведениях как писатель. Причем ирония заключается в том, что все обо мне выдуманно, и те,

кто выдумал, утверждают, что это реальность и это моя жизнь, что это документально.

В то время как я продолжаю писать свои книги, утверждаю, что то, что я пишу — плод выдумки и воображения. Так что совершенно реверсивный эффект. Следующий вопрос?

МИНЧИН: Я заметил, что на многие вопросы вам не хочется отвечать?..

КОЗИНСКИ: На некоторые просто невозможно ответить исходя из философской точки зрения, которую я принял много лет назад. Я прозаик-писатель, который абсолютно не верит даже в слово «автобиография». То, что я пишу, как бы это не перемешивалось с реальной жизнью, я называю «авто-беллетристика». Что автобиография — чушь, я повторил много-много раз и, тем не менее, вы мне задаете именно автобиографические вопросы. В то время как я даю вам «авто-прозу», что значит на один и тот же вопрос я могу вам дать двадцать пять разных абсолютно честных ответов. Вы спрашиваете меня: нравилось ли мне играть роль Зиновьева в фильме «Красные»? Во многих отношениях — да и во многих — нет. Почему да? Потому что это историческая фигура, потому что польский еврей, потому что без него Ленин, вероятно, не приехал бы из Лозанны в Россию; Зиновьев был достаточно умен, чтобы это организовать. Вот здесь мы говорим уже не об автобиографии, так как мы отнимаем от Ленина что-то, давая нечто Зиновьеву, здесь начинается литература, наш разговор с вами. Мое отношение к Зиновьеву очень сложное. В нашем разговоре мы придем к версии, которая, в конечном счете, будет беллетристична, но не автобиографична. Пример: одна журналистка мне говорит: читайте, что я сказала, что вы сказали о Зиновьеве. Я говорю: но мы говорили о нем около двадцати пяти минут... Да, но мне нужно было затолкать все в одно предложение! И что же получилось? «Я ненавижу Зиновьева, так как он мой полный антипод». И это из всей роли, текст которой я сидел и писал вместе с Уорреном Битти, режиссером и актером (он играл Джона Рида, а я, стал бюрократом — русского революционера Зиновьева). Одно предложение!

Я хочу сказать, что вы сидите здесь и делаете то же самое: вы привнесете больше выдуманного в выдуманное об Ежи Козински. Выдуманное, которое не написал сам Козински. Вместо этого нужно изучать текст книг. Что случилось с повествованием в литературе, что случилось с привнесением нового в литературу? Оригинален ли мой роман в литературе? Вот какие вопросы интересуют меня, а не от чего умерла моя первая жена и оставила ли она мне состояние. Не оставила бы, я бы не позволил кому-то делать что-то за меня, для меня. У меня есть своя голова и руки.

Что я усвоил из русского, спросите меня? — «Герой нашего времени», наиболее оригинальная книга, когда-либо написанная. Это лучшее! Взгляните на примечания хотя бы, это уникальная книга даже сегодня, представляете, ЧТО это было в то время, когда она была написана?! Вот о чем мы должны говорить: что создает оригинальность в прозе? А не может ли Козински прятаться под столом? Если Козински выжил во 2-ю Мировую войну и живет свою жизнь как живет, естественно, он может прятаться под письменным столом. Зачем об этом говорить? Человек из Оклахомы, который никогда не прятался и в своей жизни ничего не прятал, будет этому весьма удивлен, а мы прятались всю свою жизнь. Вы сейчас собираетесь в Москву и решаете десять тысяч дилемм в своей голове, ни одну из которых нормальный американец не поймет. Да и не должен — у них нет таких проблем. Это значит, что если кто-нибудь будет интервьюировать вас сейчас и спрашивать о мотивах вашей поездки в Москву, что бы вы ни сказали, позже выйдет лишь нонсенс, потому что нет способа на это ответить, вы можете только написать — роман.

Это значит, что кто бы ни писал о ваших ответах на вопросы, — это будет скорее беллетристика, чем правда. Без всякого умысла. Так чем же мы сейчас занимаемся? Поэтому, когда вы меня спрашиваете, доволен ли я интервью в «Нью-Йорк Тайме мэгэзин», то я говорю, что лучше бы были одни фотографии, без текста. Но написать такую чушь, что «Раскрашенная птица» — это автобиография, когда это мой наиболее абстрактный роман, — тогда зачем писать!

Меня абсолютно не волнует, какую жизнь жил Стендаль и где он был в Италии или во Франции, когда писал этот роман. Что покоряет в Стендале — это то, что без него я бы думал совершенно по-другому о себе. А это значит, что роль прозы определяет то, как мы видим себя в качестве людей. Трагедия сталинской системы — не система сама, а что в результате ее большее количество людей даже не представляют и не осознают, какие возможности есть в их жизни. Я ненавижу систему и сгори она, но потому, что не было «новой литературы», мы, что ли, не обновились внутри, и стали скучны сами себе. Читайте «Студентов» Трифонова, ведь это мог бы быть прекрасный роман, если бы... его конструкция сильна.

МИНЧИН: 1969 год, вы получили одну из двух высших литературных наград Америки — «Национальную книжную премию» за книгу «Steps» («Ступени»). Как можно объяснить, что рукопись опубликованной книги, которую вы представили в издательства (для проверки), отвергли все издатели?

КОЗИНСКИ: У меня нет объяснения. Обычно издательства получают тысячи рукописей каждый день — естественно, что про-

читать их все нет никакой возможности, отсюда они надеются, что отборочный процесс будет осуществлен литературными агентами. Этот эксперимент говорит о том, что никто к рукописи не относится серьезно и скорее всего даже не читал ее.

МИНЧИН: Ваши любимые писатели XIX и XX веков?

КОЗИНСКИ: Современных нет, в прошлом есть. Но лучше заменим слово «любимые» на «тех, кого я всегда читаю». Бальзак, Стендаль, Куприн, Моэм, Голсуорси, Оскар Уайльд — все, что он написал, ради удовольствия одного языка. Гамсун, Ремарк, Мопассан, Лермонтов, Томас Вулф, все, что написал, Рильке.

МИНЧИН: Ваше мнение о русской литературе?

КОЗИНСКИ: Для меня величие русской литературы было в том, что в ней впервые возникла другая духовная форма, помимо Религии. Новая духовная форма, которая позволила мужчине и женщине воспринять себя в качестве героических фигур, находящихся в конфликте не только с Обществом, но с самим собою также. Отсюда возникла новая топография в бытии, до этого подобную функцию выполнял театр. Но театр имел одно большое затруднение: вы всегда наблюдали актера, преподносящего вам диалоги, потому зритель в театре никогда не представлял себя в этой роли, — существовал актер. Величие литературы, русской литературы, что она открыла Внутренний Театр. Полную панораму его. Возьмите «Войну и мир» — там есть все: философия жизни, философия общества, и в то же самое время это абсолютно интимный роман. По какой-то необъяснимой причине русским удалось открыть новое духовное измерение, которое называлось Великий Русский Роман. Следовательно, все те, кто хотел определить себя, не нуждались больше ни в политической науке, ни в религии. Можно было спокойно жить без Маркса, или Ленина, или Плеханова, можно было жить и без Христа или Магомета. Кстати, в то время можно уже наблюдать «автобиографический» метод, как все бросились за Тургеневым, спрашивая: «это действительно случилось, что вы бежали от пожара на корабле»? И бедный Тургенев прошел через всю свою жизнь, пытаясь объяснить, что в действительности случилось на корабле (даже описывая на смертном одре об этом по-французски), когда, предположительно, кто-то закричал: огонь! и в этот момент Тургенев, предположительно, побегал. И кто, к черту, волнуется о том, что случилось на этом корабле, учитывая, какой огонь Тургенев принес нам всем! Но если вы хотите разрушить чары литературы, ковыряясь в автобиографичности происшествия, вы становитесь сталинцем, задающим вопрос: «Расскажите, товарищ Тургенев, какое ваше отношение к огню?»

МИНЧИН: Вы чувствуете себя частью американской литературы или до сих пор считаете себя изгоем?

КОЗИНСКИ: Очень пространный вопрос. Каждый писатель — изгнанник, литература по необходимости изгоняет писателя, который должен стоять слегка в стороне, от своего собственно го опыта, иначе он не сможет изобразить ничего кроме маленьких специфических зарисовок. Писатель по необходимости изгоняет себя из стада, так он должен стоять на обочине, отступить на нее. И в этот момент вы видите себя садящегося за машинку или склоняющегося над все терпящей бумагой и выполняющего функцию духовного изгнанника. Считаю ли я себя американским писателем — и да и нет, смотря кто будет писать историю американской литературы, даже американские, урожденные писатели в своей стране, считают себя изгнанниками, — я знаю достаточно.

МИНЧИН: В моем сознании вы попадаете в нишу, где стоит Набоков, пришедший из другой культуры; нельзя сказать, что он американский писатель или русский писатель или швейцарский писатель, он между, он — Набоков — писатель. То, как я думаю о вас, но они вас вставляют в американскую литературу. Я не говорю, что это хорошо или плохо. Но первые двадцать пять лет, которые формировали вас по всякому и как писателя, принадлежали восточноевропейской культуре и жизни?

КОЗИНСКИ: Да, так произошло; некоторые из моих книг уже учат в школе и прочее, так что меня записали в американскую литературу, но я не думаю, что это имеет какую-то разницу. Это очень легко вам и мне — критиковать американскую культуру, которую мы считаем жестче. Но это не совсем так, — это другая культура. Точно так же, как мы, европейцы, привнесли многое в создание коммунизма и нацизма, которые были созданы в Европе (коммунизм, я имею в виду), сталинскую партию, то есть — тоталитаризм. Американцы не создали этого, создали это мы. Американцы в свою очередь внесли громадную лепту в выражение жизни через секс. Который до этого выражался или в форме подавления, или запрета, или в медицинской науке, или Фрейдом (интересная литература, которого я просто читаю как одного из выдающихся писателей XX века). Нет сомнения, что американский взнос в понятие индивидуальной свободы — больше, чем чей бы то ни было со времен греков. Отсюда публикации, как «Плейбой», духовно настолько же важны, как публикации по философии, литературе или социологии. И только когда у нас отберут эти свободы, как в Советском Союзе, тогда только мы поймем, как велики и важны были они. Включая, читать «Плейбой» или нет. И если нет этой свободы, выбора, мы — несвободны.

МИНЧИН: Какой из романов ваших вы читаете лучшим?

КОЗИНСКИ: Следующий. Тот, который я только что написал и сдал к публикации. Но о каждой написанной книге в свое время я считал, что она лучшая.

МИНЧИН: Были ли у вас учителя?

КОЗИНСКИ: Мой учитель социологии в Польше. Мои романы обязаны социологии больше, чем литературе. Из писателей — поляк Жеромский, поэт Тувим.

МИНЧИН: Что-то меняется в культуре Польши, если они решили публиковать ваш роман «Слепое свидание»?

КОЗИНСКИ: Пока что я видел одну страницу в газете. Роман переводится на польский переводчиком, и главное издательство Польши заключило со мной контракт, но это ничего не значит, так как даже в Америке очень часто никто не выполняет условия контракта.

МИНЧИН: Ваши будущие планы; над чем вы работаете сейчас?

КОЗИНСКИ: Сейчас? Ни над чем, я пустой сейчас. Новый роман выходит в июне. Я многое ожидаю от своей апрельской поездки в Польшу, после тридцати лет отсутствия, может, это что-то принесет мне, какую-то идею.

МИНЧИН: Вы верите, что в один день все ваши романы могут быть переведены на русский, польский и другие языки Восточной Европы?

КОЗИНСКИ: Абсолютно.

*Февраль 1988
Нью-Йорк*

Беседа с режиссером Юрием Любимовым

МИНЧИН: О вашем детстве?

ЛЮБИМОВ: У меня биография как у Щепкина: «сын крепостного», но я не сын — дед у меня был крепостной мужик, потом он был раскулачен (на восьмом десятке) и выброшен в снег из собственного жилища. Он не понял — думал, что просто хулиганы пришли, и стал защищать дом; его избили, конечно, и бросили в сугроб. От этого у него был инсульт. Я его встречал на Ярославском вокзале, так как отец в это время, по-моему, сидел в тюрьме. Я хорошо запомнил, как дед дал мне — он был с бабушкой, ехали мы на извозчике зимой, жили мы на Плющихе, в Земледельческом переулке — когда я носил его тючки на третий этаж, серебряный рубль. Я был очень смущен и отказывался брать, на что он сказал: «Возьми и запомни — за работу надо платить, иначе все развалится и никакой жизни не будет». Позже дед водил меня в церковь и я даже прислуживал там.

МИНЧИН: У вас больше воспоминаний детства связано с бабушкой, чем с папой?

ЛЮБИМОВ: Нет, и с папой очень много связано. Хотя иногда и унижительных воспоминаний: например, как два балбеса я и мой умерший брат Давид посмели папе сказать: «и правильно вас сажали», «вы отсталый тип». Отец был человек спонтанный, хотя и выдержанный, со всего размаху он влепил брату сильную пощечину. Брат ушел из дома, а я ушел за ним, потом бедная мама нас вернула. Мама была и учительницей и бухгалтером. Всего нас было четверо детей, но сейчас осталась одна сестра, она т а м живет и мой старший сын тоже т а м живет. Папа женился на маме с определенной целью: чтобы смягчить репрессии, так как он был «лишенец», числился в списках, и я, например, не мог поступить тогда в десятилетку, а должен был идти в ФЗУ Мосэнерго и сперва заработать рабочий стаж. Поэтому, когда меня «дорогие товарищи» выгнали, то в моей трудовой книжке к моему семидесятилетию стаж рабочий — поверите или нет — исчисляется с четырнадцати лет. Кстати, я был монтером высокой квалификации, так что *они* не постеснялись и выгнали рабочего человека.

Папа был очень расстроен, когда я неожиданно бросил готовиться к поступлению в Энергетический институт (я имел уже стаж и мог поступать), а вместо этого пошел читать речь Юрия Олеши на 1-м съезде советских писателей, чем очень удивил труппу Московского Художественного Театра — 2-го, которую и саму быстро через год закрыли. Было это глупое постановление в «Правде»: закрыть театр как малохудожественный, а труппу распределить — это был анекдот — и укрепить московские театры. Так вот анекдот ходил по Москве, что слили труппы Малого и Художественного и получился малохудожественный театр.

МИНЧИН: Почему и как вы стали актером?

ЛЮБИМОВ: Произошло это как-то спонтанно, тогда везде были популярны школы Айседоры Дункан, и мама меня отдала в такую школу. Потом я занимался акробатикой, еще чем-то; я много учился, сколько я себя помню — я все время чему-то учился.

Когда закрыли 2-й МХАТ, я поступал в театр Вахтангова, меня приняли, и я очень рано стал играть на сцене. То есть я учился и играл. Мне повезло: я играл там маленькие роли с большими актерами — например, со Щукиным. Я ему понравился, и он даже пытался меня освободить от армии, так как я уже играл достаточное количество ролей. Но вскоре он умер довольно молодым, ему было всего сорок с чем-то. Умер ночью, читая Дидро «Парадокс об актере». Замечательный был актер, удивительный.

МИНЧИН: Кто из актеров потряс вас больше всего за всю жизнь? По актерскому дарованию, таланту?

ЛЮБИМОВ: Как ни странно, я сначала не сразу понял, а потом разобрался, — Остужев. Когда он играл в Москве Отелло после долгого перерыва, он был совершенно другой манеры, романтической. Говорил потрясающе, красивый голос, огромные губы, огромные голубые глаза. До сих пор помню трактовку роли — это удивительно, как он играл момент «За что-о она мне изменила?!» И вдруг он видел руки черные и: «Черный-й! Черная-я-я-я-я». (*Великолепно копирует голос Остужева*). Он играл по амплитуде от самых высоких тонов до глубоких. Причем, он один говорил совершенно неестественно, а все пытались вроде естественно говорить, а получалась совершенно обратная картина: все были неестественны, а он был упоителен, просто от него нельзя было оторвать глаз. Он был глухой... у него была целая система разработана, он учил *весь* текст Отелло, спектакль был не очень интересный, но вся Москва — и Рихтер, и Немирович-Данченко, и вся элита кричала: «Вива, Остужев! Bravo-о, Остужев!» А он не слышал, тогда кто-то выскочил на сцену и в ухо ему стал кричать: «Это все вам, вам!»

Но он и в жизни так говорил. Потом судьба меня с ним столкнула, был такой чтец Дмитрий Журавлев (не знаю, живой ли сей-

час) и другой был замечательный чтец Яхонтов, мы гуляли вместе, и вот Остужев шел по бульвару навстречу, такой старомодный, грустный, увидел нас и говорит (*имитирует Остужева*): «Дмитрий, сохла-а моя собака, оди-ин остался я как перс-ст!» То есть, он так и в жизни говорил. Но на сцене это было поразительно впечатляющее, я никогда не забуду зал, который утыкался в руки, в платки, мужчинам было неудобно, но все плакали, когда он говорил: «Лети, мой сокол, и оборви-и мне струны сердца мо-его-о-о!» Такая странная манера игры, но настолько пластично, настолько согрето, это было очень прожито все внутри. Было это до войны, я только начинал свои театральные похождения

МИНЧИН: Что произошло после смерти Шукина?

ЛЮБИМОВ: Меня забрали в армию, где я долго торчал, это еще в Финскую, прошел курсы какие-то страшные — тоже полезно актеру и режиссеру — тяжело, но полезно. Потом я в блокаде долго сидел Ленинградской, потом (*имитирует голос «вождя»*) «был на Малой Земле, понимаете ли, где дарагой Леонид Ильич, понимаете, написал свои бессмертные произведения, вот. По заводскому гудку, понимаете ли. И мы с друзьями пели про тракториста, которого убили кулаки, понимаете ли, и набегала скупая мужская слеза, был большой гнеу унутри, понимаете ли. Вот это чувство классовой борьбы, правда, потом выяснилось, что тракториста этого не убили, но, понимаете, пели мы, ну, немножко выпимши, конечно, но с глубоким чувством, понимаете, вот это забывать нельзя-я!»

А сейчас в моей жизни мне очень помогает прошлое актерство, потому что любому актеру западному я могу показать тенденцию, намерение, и показать точно от характера. И это мне помогает безусловно в борьбе с языковыми барьерами, потому что я шатаюсь теперь по всему миру. Так что бывшая профессия помогает. Я не принадлежу, кстати, к режиссерам, которые и играют и ставят, я считаю это невозможным для себя, потому что вся энергия моя уходит на постановку спектакля.

МИНЧИН: Вы же были очень известным киноактером?

ЛЮБИМОВ: Да. Я много снимался по тому времени

МИНЧИН: Премии получали?

ЛЮБИМОВ: Премии всякие получал. Я даже Сталинскую получил, но это я получил в театре...

МИНЧИН: Оттого и близость с Трифоновым?!

ЛЮБИМОВ: Да, он тоже был лауреат Сталинской премии.

МИНЧИН: За «Студентов».

ЛЮБИМОВ: За самый плохой роман...

МИНЧИН: Но, правда, отказался от него потом.

ЛЮБИМОВ: Да, он отказался, молодец.

МИНЧИН: От первенца отказаться — это как своего ребенка выбросить...

ЛЮБИМОВ: К этому времени он очень зрелый мужчина был. Своеобразный был человек очень. Казался снаружи свинцовым таким, тяжелым — кусок металла, а на самом деле он был очень мягкий, наблюдательный и очень все точно видел... особенно ближних своих.

МИНЧИН: Что-нибудь еще о ваших актерских годах?

ЛЮБИМОВ: Одно вот помню: это уже как для режиссера, из итогов своих наблюдений театральной жизни. Сыграл я экстренно, просил Рубен Николаевич Симонов, руководитель Вахтанговского театра. Тоже смешной человек, уж очень большевиков боялся...

МИНЧИН: Почему бы это...

ЛЮБИМОВ: Нет, у него как раз нет. Так он вроде умел ладить, все премии получал, все звания получал, но очень их боялся, немного по-другому, чем Шостакович, но просто панически их боялся. Он готов был подписать все что угодно, лишь бы от него отстали. Но Шостаковича очень много били и били, как по-русски говорят, вусмерть, поэтому он действительно был комок нервов. Били его всегда, это уже потом его сделали классиком. Героем Соц. труда и так далее, и так далее. Но он все равно боялся. Я знал его много десятилетий, меня познакомил с ним мой очень близкий друг Николай Робертович Эрдман.

МИНЧИН: Как же вы пошли на преподавательскую работу?

ЛЮБИМОВ: Я пошел от разочарований.

Да, я прервался и не договорил о Симонове. Вы меня возвращайте: все-таки нелегко всю свою жизнь рассказывать, как вы мне заказали. Я помню, я срочно ввелся, роль была прекрасная — Бенедикт, это был хороший спектакль когда-то, с музыкой небезызвестного Хренникова-молодого, которого все распевали песни из «Много шума». Рубен играл и Мансурова, то есть старейшие актеры, ученики самого Вахтангова исполняли роли Бенедикта и Беатриче. Потом Рубен ввел меня, и я сыграл эту роль успешно, и публика была милостива ко мне. Я сидел разгримировывался, довольный, что успех все-таки, все нормально, особенно после такого блестящего исполнения самого Симонова, как прибежали люди и говорят: сам, сам к тебе идет в артистическую. Значит, пришел Рубен и говорит (*копирует Симонова*): «Юра, я так считаю, что вы молодец, вы хорошо справились с ролью, понимаете, весь рисунок роли прекрасный, филигранный, ну и вы видели, какой прием, аплодисмент был хороший, все нормально, вам спасибо, выручили, как быстро и хорошо вошли в роль». А я умывался, снимал грим у рукомыльника и говорю: «Рубен Николаевич, а что я особенного сделал, я просто повторил ваш рисунок». И вдруг он красный стал, обиделся и

сказал: «Мальчишка, понимаете, как вы... вы... это был труднейший рисунок, который я создавал, понимаете, вместе со всеми, это же входит в профессию актера — уметь повторить рисунок, а вы заявляете, что вы сделали ерунду какую-то. Я пришел вас поздравить...» Рассердился, хлопнул дверью и ушел. Я тогда как-то не очень думал — что я делал, а потом, когда уже стал режиссером, я понял, что он был глубоко прав, а я просто глупо себя вел. Глупо, потому что это входит в профессию актера — актер должен уметь взять рисунок, это исполнительская профессия. И основные конфликты на этой почве, я нисколько не хочу унижать исполнителей — наоборот, к сожалению, на Западе больше ценят исполнителей, режиссуру мало ценят, в Америке особенно. А актерское искусство даже лучше оплачивается.

МИНЧИН: Вы все-таки считаете, что вы по другую сторону «оркестровой ямы», когда вы работаете с исполнительским составом, вы считаете, что «они» — это актеры и «вы» — это режиссер, то есть разделительный занавес есть?

ЛЮБИМОВ: Есть, есть. Я стараюсь найти контакт какой-то человеческий и для пользы постановки и вообще. Оперные артисты более послушны, они привыкли к точности: клавиш, секунды, палочка дирижера.

МИНЧИН: ...Итак вы перешли со сцены театра в училище?

ЛЮБИМОВ: Да, вы знаете, мне как-то надоело играть. Играл я много, часто довольно успешно, но меня как-то перестал устраивать театр; что это как-то старомодно, все меня стало раздражать; реквизит, декорации, я входил в бесконечные конфликты с режиссерами... даже один симпатичнейший режиссер грустно сказал: «Любимов постулат Немировича, что режиссер должен умереть в актере, понял буквально». Может, я и в кино начал проверять, что у меня есть какие-то данные быть режиссером, часто я уговаривал своих друзей-режиссеров: ну сделай хоть один дубль, как я тебя прошу, я тебе покажу, как я хочу сыграть, один дубль. Потом я эти отношения всегда с актерами устанавливал (даже оперными): вам не нравится — покажите, что вам удобно. И если я вижу, что это лучше того, что я предлагаю, я с радостью соглашусь, но, к сожалению, это редко бывает. И их нельзя обвинять: они не видят целого. Не знаю, тут какая-то путаница и странности происходят, актеры всегда обижаются, независимо от того, какие они актеры: балетные, оперные, драматические, ведь никто не отнимает их дара исполнительского, но это другая профессия — режиссера, кто-то должен делать целое, как говорят, кто заказывает музыку?

МИНЧИН: Но преподавать вам нравилось — это, наверно, какая-то часть в вас от режиссера была?

ЛЮБИМОВ: Это была какая-то неудовлетворенность, уже будучи на сцене, возможно, защищая себя, я считал, что плохо учили, что недостаточно я оснащен ремеслом, что очень много все о психологической стороне системы Станиславского говорили, все же учили по трафарету, а Системы нету, Системы — нет. Я просто считаю, что это метод, метод работы великого мастера, а никакой *системы* в искусстве быть не может просто, ее не существует, как не может существовать соцреализм. Это просто скверная литература, никому не нужная, графоманство и все. Система — почему неизвестно больше вреда от нее или пользы, безусловно, когда трудные моменты в жизни актера, то она помогает элементарно разобраться в логике поведения характера, но — унификация обучения, когда школы театральные и институты Союза учат строго по программе с небольшими, очень мизерными отклонениями от Системы, — это, по-моему, просто глупость. Я на себе это испытал, когда учился во 2-м МХАТе.

МИНЧИН: Как возник Театр на Таганке?

ЛЮБИМОВ: Я свяжу только. Моя неудовлетворенность актерская, иными словами, надоевшая профессия — вроде мне уже за сорок, чего-то я рожу мажу, губки крашу, в общем, все это вместе и то, что я говорил выше, меня стало раздражать, я перестал получать удовольствие от сцены и резко переменял профессию. Все даже удивились — я сначала пошел преподавать, играл, а потом сделал «Добрый человек из Сезуана» Брехта, я тогда впервые прочел Брехта, его опубликовали, но никто в театрах его почти не ставил. А мне показалась интересной странность его драматургии, чужеродность канонам советской драматургии, — это было загадочно, очень любопытно, а как это сделать? Я попросил кафедру, сперва мне отказали, сказали: зачем этот автор, противоестественный русской школе (а что нет?..), рационалист, нет эмоциональности, — ну, всякие глупости; короче говоря, я их все-таки уговорил, что только покажу кусок на сорок-пятьдесят минут, и тогда кафедра решит, может ли это быть дипломным спектаклем. Я не думал, что это будет Театр, мне просто казалось, что для того, чтобы играть этого автора, нужно сделать спектакль уже на третьем курсе, чтобы они могли учиться — четвертый курс — и играть спектакль. Потому что Брехт требует контакта особого со зрительным залом.

Я был рядовым педагогом, это не был мой курс, я даже не всех их взял потом в театр, но мне и условия такие поставили: я мог взять только десять человек, остальных я взял из старого театра, и сразу была проведена полная реформа этого старого театра, который был должен государству 70.000 рублей, и мы платили долги, устраивали актеров старой гвардии в другие театры, в концертные организации, так как могли возникнуть суды и они могли восстановиться.

МИНЧИН: Как вам удалось, через какие каналы (хотя все знали, что в старом Театре на Таганке был полный бардак) уйти со спектаклем Брехта, отколоться и получить свой Театр?

ЛЮБИМОВ: Вы знаете, это был такой сильный резонанс в Москве — а все-таки были остатки хрущевских времен. Я, в общем, шмыгнул в дверь последним, а потом дверь захлопнулась. Закрылась. То, что я поставил на третьем курсе, — кафедра спектакль закрыла как ненужный и формалистический (был специальный документ, официальный, с печатью ректора училища Захавы). Меня сразу стали прорабатывать по партийной и по другим линиям, но тут мне как бы подфартило — в «Неделе» была опубликована очень хорошая рецензия на мой спектакль. Мы сыграли спектакль еще пару раз в студенческом театре наверху, с милицией, с выламыванием дверей, со всем дипломатическим корпусом, с криками на некоторые зонги — повторить! повторить! — и я понимал, что дело кончится плохо. Когда спели зонг «Шагают бар-раны в ряд, бьют бар-ра-баны, кожу на них дают сами бар-раны!», то весь зал стал орать: повто-рять, повто-рять! И Захава, бедный, выбежал из зала и решил, что надо запрещать спектакль. Потом мы стали играть в разных Клубах, Домах — Доме актера, Доме айсателя, ученых в Дубне. Они, актеры, еще учились, я преподавал, и тогда мне уже стали подыскивать театр, так как появилась заметка Константина Симонова в «Правде», чтобы сохранить коллектив. Тогда был модный Андрей Вознесенский, в зените славы, он тоже выступал за, ученые очень крупно поддерживали затею, писатели. И было решено, что мне нужно дать театр. Сперва меня хотели в Ленинского Комсомола, но, к счастью, вдруг они передумали, и туда пошел Анатолий Васильевич Эфрос. А меня тогда сунули в этот театр на Таганку. Все мне говорили: зачем ты его берешь, туда никто не ходит, рабочая окраина, жуть. Мне тогда было сорок пять лет, в 1964 году. Как раз только открылся «Добрый человек из Сезуана», как сняли Хрущева. Такое совпадение. С этого спектакля и начался Театр на Таганке.

МИНЧИН: Юрий Петрович, какой был следующий спектакль, который вы, уже имея Театр, сцену и стены, поставили?

ЛЮБИМОВ: Следующий спектакль — я делал инсценировку «Герой нашего времени», адаптацию вместе с Эрдманом, он мило-стиво согласился мне помогать. Это был, с моей точки зрения, неудачный спектакль, хотя сама адаптация была очень интересной. Странно...

МИНЧИН: Есть ли у вас любимые драматурги? Почему вы предпочитаете Брехта? А не, скажем, Шоу или Сартра?

ЛЮБИМОВ: Видите ли, оттого что просто театр возник на пьесе Брехта, то я считал интересным и дальше его зондировать.

Поэтому я поставил еще два спектакля. Всего я поставил за всю свою жизнь четыре спектакля Брехта: «Галилей», «Турандот или Конгресс обелителей», «Трехгрошовую оперу» и мой первый спектакль. Он мне показался интересным по театру, по вообще-то новым вещам, которых я не знал. Так называемый «театр улиц».

Любимый мой драматург, по-прежнему, Шекспир. Интересовали Шоу, Ануи, Ионеско — я хотел ставить «Носороги», но мне не дали, Беккета хотел поставить «В ожидании Годо», тоже как-то не получилось. В этом тоже ничего нет страшного — значит, перст судьбы. В общем, я считаю, что в итоге весь мой путь получился от Брехта — к Достоевскому через прозу. То есть проза была намного интересней, и в прозе я смог себя свободней и лучше выразить, поскольку я считал свой театр Авторским. Да и адаптации я все делал сам, а если автор был живой, то вместе с ним.

МИНЧИН: Почему вам близок именно Мейерхольд?

ЛЮБИМОВ: Я бы так не сказал, мне достаточно сведущие люди говорили: нет, у вас совсем другой театр. Хотя близок по рассказам, скорее, потому что ведь я видел работы совсем молодым человеком, я помню «Лес», «Ревизор», «Даму с камелиями». Я это никогда не ставил и знал по рассказам Эрдмана, актера Гарина. Все рассказы о Мейерхольде и что я видел, что мне врезалось: во-первых, его огромная эрудиция, абсолютно своя методология, его умение владеть всеми формами: гротеск, музыкальность, психологический театр; его необыкновенная разносторонность, острота. Ведь не случайно Эйзенштейн говорил, когда его спрашивали: у кого вы учились монтажу? — он отвечал: «Мой учитель — Мейерхольд». А потом монтаж снова вернулся в театр, сделав круг — в советский кинематограф и назад. Также Мейерхольд был очень близок с Вахтанговским театром, он даже репетировал «Бориса Годунова».

МИНЧИН: По какому принципу вы отбирали спектакли для Театра? Вам действительно нравится «Что делать» Чернышевского или «Мать» Горького?

ЛЮБИМОВ: Нет, это была ситуация, в которой делать было уже нечего. Мне все закрыли, как в последние годы (когда закрыли и «Бориса Годунова» и «Высоцкого»), и сказали: вот хотите ставить «Мать» — ставьте, а не хотите — делайте что хотите. И также было предложено «Что делать». Чтобы выжить и не погубить Театр, я пошел на это, но сказал: сначала я подумаю. Я *сделал* «Мать», но они и ее не хотели разрешать! Эти спектакли наиболее были встречены в штыки цензурой, да-да, никто в театре не ожидал такого. Хотя адаптация была хорошей, я взял все сильные места из Горького, спектакль получился очень сильный и по форме и по воздействию на публику. Его не хотели просто пропускать, но закрыть и

м было тоже очень трудно, они не могли. Я им, помню, сказал: «Если у вас какие-то прямые ассоциации, то — лечитесь! И перенесем разговор в другие инстанции». То им «Дубинушка» не нравилась, уберите. Я говорю — как? это национальная песня, народная, на которой целые поколения воспитывались, уже и она вас не устраивает, Шаляпин ее пел.

МИНЧИН: Вы, наверно, единственный режиссер в Москве, который сдавал спектакли?

ЛЮБИМОВ: Нет, все сдавали, только гораздо спокойней. Когда же им закрывали, то вся Москва шумела: ой, там во МХАТе, заставили чего-то менять, — а мне просто закрывали, без всяких разговоров, или я сдавал по пять-шесть раз, а спектакль «Живой» я сдавал пятнадцать лет, так и не «сдал».

Я всегда искал спектакли, которые оптимально выражали мои тревоги, мои наблюдения, или это было в прозе, или это было в стихах. Отсюда возник целый цикл своего рода поэтических представлений, которые тоже для Москвы были новостью. Начал я это совершенно случайно, желая привлечь Вознесенского, которого хвалил мне покойный Борис Леонидович Пастернак. Андрей начал очень интересно, искал слова, хорошо их и своеобразно расставлял, и Пастернаку показалось, что это обещающий многое поэт. Но со временем Андрей очень изменился, стал другой. Хитрец!

МИНЧИН: Когда у вас начались неприятности с советской властью?

ЛЮБИМОВ: Я уже говорил — от деда к отцу, а от отца эти неприятности перешли ко мне, видно, это уже семейное. Они, столкновения, начались у меня странно, когда я был еще актером. А как у режиссера — в училище, во время постановки Брехта. А со всей силой они, неприятности, начались сразу после спектакля «10 дней», который сам прошел ничего, без скандалов. В это время изменилась политическая обстановка, уже все стали ждать, что же будет с Чехословакией, 1968 год. В это же время я поставил «Павшие и живые», которые вызвали гнев начальства, потому что это был антисталинский спектакль, а они в это время старались «уделать» соседей. Правда, он был выскоблен довольно сильно, но все-таки для меня оставался ценным благодаря прекрасной поэзии, которая в нем была, также интересной форме, и спектакль вызывал очень сильный отклик у зрителя, который его смотрел. И чины все-таки закрыть его не смогли. Они его испортили довольно сильно, но он все же имел свою художественную ценность и шел до последнего времени. Как раз за этот спектакль заступался Симонов (возвращаясь к вашему вопросу о нем и учитывая всю противоречивость его натуры и поступков) — он не мог понять, почему его закрывали.

МИНЧИН: С неприятностями пока все — для начала, потому что потом мы более подробно остановимся, когда разобьем на «правителей», и вы о каждом «теплое» слово скажете.

МИНЧИН: Спектакль «Живой». Что значит «четыре раза сдавал»? И почему пятнадцать лет его не могли выпустить?

ЛЮБИМОВ: Потому что первый раз, когда я его выпустил, спектакль закрыли, а меня выгнали. Официально. Меня выгоняли, а в это время шел «Галилей» и шла сцена «Как вы думаете, он сдается, если ему покажут орудие пытки?» Говорят, что актеры играли прекрасно — такой атмосферы не было никогда во время спектакля, как в этот трагический день. И действительно: я приехал, и меня освободили от работы. Потом я написал письмо «да-рагому и незабвенному» (*копирует Брежнев*) Леониду Ильичу, и меня восстановили, «понимаете ли», на работе. Впервые я услышал, как его помощник мне сказал: а дальше под запись, я говорю — какую запись? Оказывается, это то, что ведено передать, «прямая речь»: «чтобы я работал спокойно, понимаете ли, на блага (г-фрикативное) народа, что художнику надо доверять». Я говорю: а как же мне сказать и м, ведь не поверят, мне в ответ: «для этого вам это читается, чтобы вы могли говорить всем товарищам, которые вас лишили работы». В моем письме была формулировка — ну, я консультировался, конечно, потому что писать к Царю нужно осмотрительно, продумав, и, главное, поменьше, так вот: «Из моих посещений учреждений, которым вы поручили руководить искусством, на меня веяло китайщиной и никакого понимания я не нашел». Заканчивалось письмо: «если вы найдете возможным, разрешите работать мне, продолжать работать в созданном мною театре». Насчет спектакля, самой повести, я так понял, что им не пришлось по вкусу — вот как так мужик сумел все начальство обвести вокруг пальца. Под вздох мы им попали куда-то. Я впервые почувствовал, что судьба сидящих в зале и этого мужика несчастного на сцене, — она идентична, и поэтому огромное сопереживание возникало. Не могу не вспомнить: Эрдман мне посоветовал прочитать, когда эта вещь появилась в «Новом мире». Мне она очень понравилась, я познакомился с Борисом Можаяевым, он сначала был сильно недоверчив, потому что наш театр называли «а-а, жидовский театр на Таганке». Разве может такой театр поставить что-нибудь народное, крестьянское наше, исконное? Меня они называли «еврей», и театр поэтому «еврейский». (*Смеется*). Потом Можаяев доверил все-таки нам свое произведение и был, конечно, очень доволен. Я сдавал и сдавал этот спектакль Управлениям, министерствам — всем. Фурцева кричала — был пустой зал, секретарь парткома, каким-то образом пробрался Вознесенский, а так никого, даже художника не пустили Боровского — она как заорет: «Здесь есть партийная

организация?» И встал такой нахоленный секретарь, напуганный, на сову похож, и говорит: «Есть, вот я...» Она посмотрела и говорит: «Это вы? Тут нет партийной организации!» И он сел.

Интересная подробность для всей этой машины, Фурцева где-то сидела в гостях вечером и говорила: «Ну, завтра я поеду к этому Любимову, я ему покажу, как ставить такие спектакли, которые нам не нужны». Не глядя! еще не побывав в театре. Это у них запросто было. И все-таки в ней было что-то живое, человеческое — бабское скорей. Она даже рвалась как-то помочь, но по-своему: давай-те это уберем, здесь добавим и все сделаем!

Первый раз, кстати, меня выгнали, когда смотрел репетицию спектакля Жан Вилар, он не знал русского. Меня выгоняли и один из пунктов там был, что «он допустил на просмотр иностранца», что особенно отягощает...

МИНЧИН: «Отягощающее вину обстоятельство»!

ЛЮБИМОВ: Я им говорю: так он же не говорит по-русски, — не важно! Да, вспомнил, я же еще Демичеву этот спектакль сдавал, и он разрешил! По этому поводу вспоминается интересный случай, когда я Шелесту, снятому с членов Политбюро, сказал: вот, закрыли спектакль, Демичев приехал, разрешил, потом, когда до министерства доехал, то запретил. Он говорит: ну что же, вдумчивый товарищ, сказал Шелест с иронией. Да, так они и жили...

МИНЧИН: «Мастер и Маргарита» — вершина Театра на Таганке, как вы смогли прорваться?

ЛЮБИМОВ: Никто не верил, и это есть чудо непонятное. Я это объясняю так: меня очень часто вызывали разные начальники и все время выясняли: что я делаю, что я думаю делать. А я всегда говорил, вот «Мастера и Маргариту» репетирую. «А кто-нибудь знает об этом?!» я говорю: все знают, а как скроешь? — это же официальный государственный театр, это ж не мой собственный. Я всех их предупредил, что министр знает, секретарь ЦК знает, министерство РСФСР знает, — все знают. И очередной начальник говорил: да? и что, вы репетируете? Я говорил — да. И они все выясняли, кто разрешил. А пока они выясняли, спектакль шел, даже несмотря на разгромную статью в «Правде» под названием «Сеанс «черной магии» на Таганке».

Спектакль этот тоже принимали несколько раз. Сперва комиссия по наследию Булгакова, которую возглавлял Симонов. Они дали хороший отзыв на адаптацию, а потом уж неудобно было даже препятствовать. В результате я не сделал в спектакле ни одной поправки, вот это из области чудес: непонятно, все время ругали, была милиция, потому что по Москве ходил слух постоянно, что это последний спектакль, что его закрывают. В театр всегда нельзя было попасть, а на этот спектакль — всегда

милиция, всегда скандалы, перекрывали движение вокруг, толпа, осаждающие здание.

Сами актеры выжидали: это был случай, когда все считали, что зря репетируем, спектакль все равно не пойдет, но работали. Они с большой отдачей, работали все очень быстро, как в европейских театрах. Я сделал спектакль в сорок пять пятиминутных репетиций, и это все. А здесь — восьмичасовые репетиции. Все были влюблены в произведение, и процесс работы, видимо, очень увлекал. Это был первый случай, когда сначала была придумана форма, а потом сделана адаптация. У меня была какая-то мистическая идея к десятилетию Театра сделать Булгакову подарок. Что все, что Театр накопил самого лучшего, из всех таких находок своих, — бросить в этот спектакль. Тем более, они мне деньги не дали на репетиции, сказали, что это никому не нужно. Я взял тогда готовые части, сделал коллаж: занавес из Гамлета, маятник из «Часа пик», крылечко из «Обмена», потому что это все метафорические вещи. Премьера была 13-го числа, мы специально сделали, как «чертова дюжина», и я завещал актерам играть спектакль в день рождения, в день смерти Булгакова и 13-го числа каждого месяца. Премьера же состоялась в 1977 году.

МИНЧИН: Довелось ли вам видеть Булгакова?

ЛЮБИМОВ: Николай Робертович меня как-то познакомил, так, вскользь. Это был единственный человек, который когда приезжал в Москву, то ночевал у Булгакова, и они дружили.

МИНЧИН: Да, Булгаков сам очень высоко ценил Эрдмана, он не многих ценил высоко...

ЛЮБИМОВ: Очень-очень, у них была дружба настоящая.

МИНЧИН: Ваша первая встреча с Пастернаком. И под-вопрос: любимые поэты?

ЛЮБИМОВ: Я, когда был молодым, играл Ромео в его переводе. И вот Андрей Андреевич писал где-то: он сидел в партере, я фехтовал, и шпага отломилась и воткнулась острием между Пастернаком и Андрей Андреевичем, Вознесенским. А Борис Леонидович пришел целовать на сцену, звать в гости, спектакль был слабый, но ему нравилось. А может, в этот день я играл по-особенному, ради него. Это была наша первая встреча. Привел его за кулисы Рубен Симонов, а потом мы поехали к нему на дачу, он читал стихи. И после я к нему приезжал и тронул его очень тем, что приехал, когда его травили и к нему никто не приезжал. Я пришел, меня долго не пускала домработница, трясла ковры, а в это время выглядывала какая-то странная фигура в скороходовском ботинке белом и пижаме, и пряталась. Тогда я закричал: «Борис Леонидович, это я — Любимов». «Да, а вы знаете, я принял вас за иностранного корреспондента. Они все время хотят из меня сделать лидера оппози-

ции, а я терпеть не могу политику и всяких лидеров, и оппозицию тоже». И мы долго ходили, гуляли, и он меня покори́л тем, что ни слова не сказал, в каком он положении: что его прораба́тывают, травят, ни единого слова — он мне говорил, что хочет написать пьесу: «Вот, типа «Дворянского гнезда». И: «Наверно, приятно играть Шекспира — это драматургия, которая держит как ковер-самолет». Потом читал (*копирует Пастернака*):

*Быть знаменитым некрасиво,
Не это подымает ввысь,
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.*

*Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.*

МИНЧИН: Вам «Доктор Живаго» нравится?

ЛЮБИМОВ: Вы знаете, стихи больше, которые в конце.

МИНЧИН: А сама судьба Юрия не трогает?

ЛЮБИМОВ: Меня трогают куски, но мне кажется, композиционно весь роман расплывается, однако есть пронзительные куски, пронзительные.

Я помню, первый раз меня Пастернак поразил на даче, когда читал записи, как он с отцом едет хоронить Льва Николаевича Толстого. И вот эта проза была удивительная, удивительная проза. Проза поэта.

Вот такая картина еще вырисовывается: гуляет Борис Леонидович, много снега, и едет «ЗИМ», в котором сидит Сафронов — центнер веса, и Пастернак робко жметя в сугробы, чтобы пропустить начальственную машину Сафронова.

МИНЧИН: Он через «а» в первом случае или через «о»?

ЛЮБИМОВ: Через а-а! через «о» нехорошо.

МИНЧИН: Ваши любимые поэты?

ЛЮБИМОВ: Я очень рад, что Бродский получил Премию.

МИНЧИН: Он любимый поэт?

ЛЮБИМОВ: Во многом да, но не могу сказать — во всем; я банальный, консервативный человек, я Пушкина очень люблю. Какие-то куски у Есенина люблю. Но вы знаете, все равно все-таки — Лермонтов, Пушкин. Из современных — Мандельштам, Цветаева.

МИНЧИН: «Пугачев»: правда ли, что *они* привезли сестер Есенина раскритиковать спектакль?

ЛЮБИМОВ: Приехали две старушки. И так как старушки пос-

сорились, то потом я выяснил: о н и были у старушек и сказали, что вот там кошунство над вашим братом готовится, что вы должны поехать и сказать: что вы как сестры не допускаете этого. На спектакле одна старушка прослезилась, а вторая пыталась говорить, «что Сереже не понравилось бы». И вдруг другая совсем расплакалась, разрыдалась: «Как тебе не стыдно, сорок пять лет этого никто не ставил, он поставил, это же замечательно! Это ты боишься, что они пенсию у нас отнимут. Они вчера к нам, Юрий Петрович, приезжали и грозились». И был скандал, просто скандал — такой, как у Достоевского часто бывает в романах. Вот такие две родные сестры Есенина. Я сам бывал у них до этого, хотел пригласить на спектакль. Но, оказывается, меня опередили — был такой поэт Федоров, что ли, ему поручили, видно, организовать.

В этом спектакле были блистательные интермедии Эрдмана, которые сняли потом. Он мне все время рекомендовал: «Юра, поставьте «Пугачева», хорошо написан». И к чести покойного Николая Робертовича, когда сняли *они* интермедии, я хотел снять спектакль, а он сказал: «Юра, не делайте этого. Спектакль получился, и пусть спектакль идет».

МИНЧИН: Легко ли дался (пробился) «Дом на набережной»?

ЛЮБИМОВ: Тоже был какой-то странный ход. Когда они мне говорили, что, мол, вот, пока только это было опубликовано в журнале, а не отдельный книгой. Словом, искали любые причины, чтобы запретить, не разрешить. Позже Трифонов сообщил, что будет и отдельная книга. Кто-то сказал, что Суслов прочитал и сказал: «Почему, это мы все переживали, мы все боялись, все ходили под мечом дамокловым, и понимаете ли, это надо печатать, надо печатать». И когда они начали из меня тянуть нервы, я повторил эту байку: почему вы так считаете, а все-таки главный идеолог Партии говорит о другом — что надо печатать, не надо забывать. И таким образом я смог начать репетиции, они только придрались к некоторым песням, заставили переменить песенку того времени «Эх, хорошо в стране Советской жить». Еще что-то, но корректур было мало. Особо этому спектаклю *они* не радовались, не рекомендовали играть в праздники или даты какие-нибудь, но это обычная их манера. Они даже утвержденный репертуар переутверждали, на месяц вперед. Даже афиши нам нельзя было выпускать с датой без разрешения, пока спектакль не будет принят. Поэтому в театре не было радости Премьеры, потому что никто не знал, когда она будет и будет ли вообще.

МИНЧИН: Вам никогда не хотелось снимать кино?

ЛЮБИМОВ: Хотелось, потом я посмотрел «81/2» и мне расхотелось. Я в нем увидел все, что я думал, — человек так блистательно сделал. А сейчас мне опять захотелось.

МИНЧИН: Был ли у вас любимый театр в Москве? Любимые спектакли?

ЛЮБИМОВ: Когда Эфрос пришел в Театр Ленинского Комсомола, мне нравились его спектакли там, они были мне интересны. Я могу только об отдельных спектаклях говорить. Мне понравилось «Доходное место» у Марка Захарова; из моих ранних потрясений, которые меня очень впечатлили и заставили задуматься — это «Вестсайдская история» и «Иисус Христос — Суперстар» — в Лондоне я видел, это великолепная работа. Потом Брукровский спектакль «Гамлет», вообще Брук мне нравится.

Из театров я, пожалуй, любил старый «Современник», маленький театр на Маяковской. Когда они были на площади. Театр все же не должен переезжать...

МИНЧИН: Что стало с постановками «Самоубийца» и «Театральный роман»?

ЛЮБИМОВ: «Самоубийцу» запретили репетировать еще в начальной стадии. А «Театральный роман» был сделан на две трети, в нем было много «игры» со Сталиным, его воображаемые разговоры с Булгаковым. Это была интересная работа, даже после «Мастера». Мне хотелось смеяться не над МХАТом, а вообще над актерами: и над собой, и над актерами, и над своим театром. Поэтому все работало с интересом, подтрунивали друг над другом, и вытаскивались вещи довольно интересные — из актерских арсеналов: взаимоотношения, психология. У актеров есть страшная болезнь, о ней мало говорят: когда актер до того много играет, что «заигрывается», и у него стирается грань (он теряет ориентацию) между жизнью и сценой. И тогда он становится изломанным, впадает в манеризм, нарциссоманию, и уже очень трудно что-нибудь с ним сделать и работать. Так что задача этой постановки была сбить театральную спесь. Вообще, конечно, эти работы — и «Высоцкий», и Пушкин, — они поворачивали театр в другую сторону, то есть к более пристальному вниманию, направленному на личность человека и на личность самого исполнителя. У Театра появилось как бы «второе дыхание» (хоть это и банальное выражение), театр считал своим долгом сделать спектакль о Володе Высоцком, воздать ему должное, в этом было какое-то покаяние перед умершим, что его недостаточно ценили, когда он жил. Это была очень сильная травма театру, что спектакль не разрешили. С трудом Андропов позволил сыграть премьеру, я с ним разговаривал по «особому» телефону, который мне давал покойный Капица. Театр был оцеплен двойной цепью, и мало того, что все было по пригласительным билетам, еще и паспорт спрашивали. Я же забыл и билет, и паспорт, и меня не хотели пускать в Театр, потом милиция разобралась и все-таки пропустила.

Касательно вашего вопроса о «Самоубийце» и «Театральном романе», мне думается, что о н и приняли решение любым способом меня убрать. Я думаю, это министр Демичев договорился с Гришиным (абсолютно тупой человек, это был орангутан без клетки), вот на этом уровне и решили, — ну, конечно, были замешаны и другие.

МИНЧИН: Ваши отношения с Правителями?

ЛЮБИМОВ: Никаких особых отношений не было — меня выгоняли, я пользовался возможностью через знакомых, через друзей, благодаря телефону знаменитому, отстаивал, защищал свои спектакли, чтоб их не гребили, чтобы они увидели жизнь. Писал «дарагому ваядью» письма, он меня дважды восстанавливал на работу. Касательно того, что Андропов как-то по-особому относился, то об этом, по-моему, уже столько писали! Но все же скажу, когда я попал к нему очень давно на прием, когда были первые неприятности с Театром — кажется, после «Павших», он был тогда секретарем ЦК — меня удивило, что он очень тепло меня встретил и сказал: «Я благодарен вам как отец». Я не понял: оказывается, я не принял его детей в театр.

МИНЧИН: В Щукинское?

ЛЮБИМОВ: В Театр на Таганку пришли поступать, у нас там были наборы, и я не считался с тем, имеет человек театральное образование или нет, все желающие приходили просматриваться, кто хотел в театре работать. И я их не принял, они были очень милые мальчик и девочка — чьи они дети, я не знал. А он был убит как отец, что его дети хотят стать актерами. Вот за это он был мне благодарен: что я спас его детей... Теперь Игорь Андропов карьеру сделал.

С Брежневым лично я никогда не встречался, на дачу к нему не ездил, это все слухи. Только ждал его в театр вместе с кем-то — по-моему, с Никсоном. Они должны были «Гамлет» смотреть или «А зори здесь тихие...», и два вечера я просидел, прождал, а они не пришли.

МИНЧИН: Вы сами очень хорошо умели использовать против «осаждающих» цитаты Ленина, Брежнева и т. д. Как вы относились к источникам?

ЛЮБИМОВ: Это просто было средство защиты. Иногда срабатывало. *(улыбается)*.

МИНЧИН: Вы дружили с Андроповым?

ЛЮБИМОВ: *(Смеется)*. Нет, я уже объяснял. Я с ним встречался, говорил, он производил впечатление умного человека, грамотного, который в состоянии сам себе написать речь, — живого человека, и отдел у него весь такой живой...

МИНЧИН: Отдел, в плане руководства КГБ?!

ЛЮБИМОВ: Нет, (*смеется*), отдел — когда он был в ЦК, а так я с ним только разговаривал по телефону, когда просил за спектакль о Высоцком. Два раза я с ним говорил, и второй раз он мне сказал мрачную фразу: «Вы уж меня поберегите для более важных дел». Я говорю: «Что, понадобится ваша помощь?» Он говорит: «Да, наверное...». Вот в таком духе...

МИНЧИН: Правители — *бесы* ли они?

ЛЮБИМОВ: Кто их знает, кто разберет. Ко мне приходили многие бывшие правители. Я помню, когда Микоян был «президентом», закрыли мой спектакль «Павшие и живые». Он пришел смотреть «10 дней», и мне приказали, чтобы я его сопровождал и давал пояснения. Он спросил про пантомиму: это черные силы? я сказал: да, черные, он спросил: огонь это что, светлый огонь, я говорю: светлый огонь. Потом он спросил: как живете? Я сказал: плохо, что вот закрыли спектакль, он спросил, по какой причине? Я сказал: видимо, им не понравился состав и они попросили заменить Кульчицкого на Светлова, но, кажется, референты не особо разобрались, так как у Кульчицкого вроде отец офицер, русский, а Светлов — еврей, так что тут какие-то недоразумения! (*Смеется*). На что он мне сказал (*лицо совершенно нейтральное*): «А вы спросите их, разве решения XX съезда отменены?» Я говорю: я, конечно, могу их спросить, Анастас Иванович, если кто-нибудь меня спросит, но, может, лучше, если бы вы спросили. А он был «президентом». И тогда он первый раз взглянул на меня внимательными глазами — до этого была нейтральная маска.

МИНЧИН: Как такая профурсетка как Фурцева могла стать Министром культуры?

ЛЮБИМОВ: О, она дай господи. А второй — еще хуже. Она руководила, ее сняли, она же была секретарем ЦК и членом Президиума, ее портреты носили на демонстрациях. Она как всерьез мне рассказывала: вы думаете, я не понимаю, вы думаете, у вас только огорчения, ведь вот, мол, что со мной сделали, я была кем, а стало что — сижу тут министром каким-то...

МИНЧИН: Действительно, министром культуры России!

ЛЮБИМОВ: Но я считаю — этот больше вреда нанес — следующий, Демичев. Как он мне говорил: никакого Булгакова не надо, никаких «Бесов» нам не надо! Это министр культуры говорил.

МИНЧИН: «Гамлет» Высоцкого?

ЛЮБИМОВ: Это, пожалуй, единственная пьеса, к которой я еще раз бы вернулся и поставил, у меня обычно никогда таких желаний нет. Я хотел все время ставить «Хроники» Шекспира и долго делал их — через Ричарда II, Генрихов, до Ричарда III. Такой коллаж как бы был, все в одном спектакле. Мне долго не разрешали (я вообще не помню, чтобы мне что-то разрешали сразу), были

целые тома переписок, против меня одни шекспироведы, за меня — другие. Короче говоря, кончилось это все в кабинете Начальства, где мне сказали: нам надоели все эти ваши сочинения, всякие адаптации, ставьте нормальную пьесу, без выкаблучиваний. И тогда я первый раз всерьез, написал: «Прошу разрешить мне поставить «Гамлета» Уильяма Шекспира» и говорю: подпишите! Таким образом я вышел с этим разрешением ставить «Гамлета», не имея в голове ничего за исключением хорошего знания пьесы. До этого довольно долгое время за мной ходил Володя и все время говорил: «Ну поставьте «Гамлета», я сыграю».

И тогда уже, получив разрешение, я стал сочинять спектакль. Сначала я изучал переводы, мне так понравился подстрочник Лозинского, также старые переводы Кроненберга и, конечно, Пастернака. А также был сильный подстрочник Мики Морозова с очень мощными образами — он вел курс Шекспира в ГИТИСе (тот самый Мика Морозов, известный портрет которого, когда он был мальчиком, нарисовал Серов). У меня даже первоначально было желание играть подстрочник, но потом все-таки меня пересилило то, что, во-первых, Владимир — поэт (я согласился дать ему роль не только потому, что он был настойчив или что я любил его и относился к нему прекрасно). Но потому, что он Поэт, а прежде всего для меня Шекспир — поэт и переводчик, причем замечательный поэт. И как англичане двуязычные остряки: вам везет, вы играете Шекспира в переводах Пастернака.

МИНЧИН: Юрий Петрович, вы верите, что действительно этот Шекспир написал все эти произведения?

ЛЮБИМОВ: А мне это не важно, но я думаю, что этот. Хотя существует легенда, что это Бэкон и так далее. Но я считаю эту вещь поразительной даже для Шекспира, необыкновенной. И не случайно, что каждое поколение, и актер и режиссер хотят себя через нее выразить. Как говорил Мейерхольд, напишите на моей могиле: «Здесь покоится режиссер, мечтавший, но так и не поставивший «Гамлета» Шекспира».

МИНЧИН: А где его могила?

ЛЮБИМОВ: Никто не знает, ее нету. Как и Мандельштама, Бабеля, как и сотен, миллионов других.

И когда начали мы репетировать пьесу, я поразился, что у Владимира желание было просто так, из воздуха. Что для биографии актер знаменитый должен сыграть Гамлета. К его чести, он все всегда понимал, когда начались репетиции и я стал докапываться: «Володя, а что ты два года хотел играть? Ну, объясни мне, не играй, объясни хотя бы, почему ты два года за мной ходил? Владимир вообще удивительный человек по уму, видно по его стихам и песням, — как он слова чувствует, как он слышит, язык как он слышит

уникально. Тот же Эрдман говорил: могу все понять, как пишет Галич, как пишет Булат, но как пишет Высоцкий — не могу понять. И это профессионал говорил. Он не мог понять «кухни»; там он понимал, а здесь не мог. И тогда я начал подходить к Владимиру с разных сторон. Больше всего через слово, но у него было прекрасное качество: он очень любил, когда не разговаривали, а чтобы я показал. Он говорил: «Вы покажите, что вы хотите, и я пойму». И он действительно понимал. То есть это была тяжелая и трудная работа, он запил, репетиции прекратились. Потом требовали, чтобы я снял Высоцкого с роли, что это — не Принц. Я говорю: «Ну, вам видней, вы все время, в принципе, общаетесь с Королями...» В общем, вот такие были глупые разговоры, просто не хотели, чтобы Высоцкий играл, даже не понимаю, по каким причинам. Они говорили: хрипчатый голос, — что это за Принц? Правда, они это произведение всегда не любили, еще давно, когда пытались в Вахтанговском театре поставить и я актером был. Потом там этот занавес, который кругом ходил, в любом направлении. С этим злосчастным занавесом — делали сложную конструкцию на вертолетном заводе — просчитались, и это все упало, чуть всех не убив. Как раз несли гроб Офелии, и упало на гроб, пробило гроб, но их спасло. Это было ужасно, занавес их всех накрыл, тишина, я в зале сижу и тихо говорю: «Жив кто-нибудь?..» Нет, сперва я дико заорал, так что все сбежались. Я заорал: «Стойте!», потому что они шли, а я видел, как это начало падать, оседать и проламываться. И я заорал, потому что понял, если они еще шаг шагнут, то как раз их... Завопил я нечеловеческим голосом, они остановились как вкопанные, но уже было поздно, уже удар сразу был. Гроб и крик спас, одному плечо повредило, но серьезных ранений не было.

По всем этим причинам репетиции отложились на следующий сезон. А на следующий сезон — нет худа без добра — Владимир стал больше понимать роль, после каких-то срывов и прочего. Он понимал, что что-то не происходит, у меня нет с ним никакого контакта в понимании образа, роли. У него были какие-то туманные представления, что нужен человек эпохи Возрождения, Бенвенуто Челлини, мемуары, и все это сочеталось с его темпераментом, с песнями и так далее. «Гамлет» начинался со стихотворения Пастернака, то есть, когда публика приходила, Высоцкий сидел у стены и играл на гитаре. И публика так: «А, опять начинается». Но сразу шли стихи: «Гул затих, я вышел на подмости»...

МИНЧИН: Хорошие стихи.

ЛЮБИМОВ: Великолепные.

МИНЧИН: На уровне со «Свечой».

ЛЮБИМОВ: Да. Там ведь вся цель искусства — «Я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку». Собственно, по за-

мыслу я так и хотел, что знаменитый человек, бард, вот он сидит поет, оставляет свою гитару и *играет* роль Гамлета. Сам поэт.

МИНЧИН: Была в этом символика, что он своего рода Гамлет России?

ЛЮБИМОВ: Я не знаю в результате, в какой-то мере — да. Но, конечно, не в том смысле, как стихи Андрея Андреевича: «Какое время на Руси, таков Мессия». Помните эти его две строчки, которые кто-то принес, и он тоже пришел, Андрей, и положили на могилу Высоцкого. И написано было «Вознесенский». Я у мамы Высоцкого спросил, это был день какой-то памяти Володи, и говорю: «А почему тут это? Вы считаете, что это хорошо?..» Она говорит: «А это вот Андрей Андреевич принес. С ним пришли какие-то молодые люди, поставили и ушли». Я говорю: «Но вы не будете против, что эту мраморную доску возьмут и поставят к Андрей Андреевичу при входе в его квартиру на Котельнической набережной?» И действительно, ребята взяли, отнесли и поставили. Я думаю, он догадывался, кто это.

МИНЧИН: У вас есть фотография могилы Владимира?

ЛЮБИМОВ: Да, конечно. Но там ужасный памятник, мы же провели конкурс, потом у нас была великолепная идея сделать и мы добились этого, я ездил, просил, кланялся (в общем, небывалое, даже Капица не верил, говорил: нет не дадут вам кусок метеорита); мы просто хотели метеорита кусок положить на могилу. И дали! — хранили.

Когда мы закрытый конкурс сделали, все-таки там былиличные вещи, а они поставили самый отвратительный, это настояла Семья... Ну, если папа говорит, что «У Володи что-то было, его сам Кобзон ценил!»

Был ли он Гамлетом России? В какой-то мере — да, он был великий поэт России. Когда я это сказал, то на меня Начальники шумели, что я всегда «безобразничаю». А теперь они делают из него — точно по его предсказанию, как он спел в своей песне «Монумент», де он все предсказал, как будет и что из него будут делать.

После смерти Володи мы очень часто собирались и Художественным советом театра и так, думали-решали, как сделать спектакль о нем. И многие говорили, что нужно через Пугачева, через Пугачева. А я уперся, нет, — Гамлет. А как-то считалось, что «ну, Гамлет», как-то не считалось, что это большая вершина его творчества, Володино... Хотя были удивительные спектакли у него, он играл очень неровно. Видимо, он много начинал задумываться о религии, и так я это в разговорах понимал. В разговорах, которые у нас вдруг вспыхивали о Гамлете, я старался подчеркнуть эту тему ему, заострить внимание на этой линии. Похоже, он и сам размышлял, потому что в последних предсмертных стихах у него мно-

го этой темы и в песнях: «Купола в России кроют...», «Райские яблоки», — у него целый цикл есть песен, где он ставит перед собой вопросы религии, какие-то рассуждения и свои взаимоотношения с Богом.

Мы отменили спектакль трагически, ведь ни один человек не сдал билет. Было объявление (и сидел кассир), что в связи со смертью, нет: умер Высоцкий, спектакль не пойдет. И ни один человек не сдал билет. Эту роль Владимир берег, если он должен был уезжать, выступать, говорить, сниматься, то «Гамлета» он всегда играл, подолгу готовился, очень любил играть эту роль. Был один спектакль поразительный, он сорвался что-то, загулял в Марселе, а там спектакль отменять было бы совсем трагично. Я его разыскал в три часа ночи, мы поехали с Боровским под ухмылки «представителей», которые нас сопровождали. И нашли его в марсельских кабаках (как это не по-блатному звучит), на главной улице, где им несть числа. Был он со своим дружкой — Иваном Бортником, тоже артистом. Вышли они, он сразу протрезвел, меня увидев. Потом я вызвал Марину, потом ей врачи сказали, что трудно предположить, сможет ли он сыграть или нет. Но он захотел играть. Он периодически «расшивался», как они говорят, или приучал себя понемногу, обманывал сам себя. Но врачи-то мне всегда говорили: ну что вы на него сердитесь — он наследственный.

МИНЧИН: При его силе воли он мог бросить.

ЛЮБИМОВ: Я тоже так думал, врачи мне говорили: вы ошибаетесь — это болезнь... Такие же жесты я делал: махал рукой, как вы, а они меня убеждали, что это не так. Так что видите, как все сложно в этом мире... Это тоже была болезнь.

МИНЧИН: Высоцкий в вашей жизни и вы в жизни Высоцкого? (Я могу поменять местами, но суть от этого не изменится).

ЛЮБИМОВ: Я могу только повторить: звонок в пять утра и Боровский на пороге, а я больной лежал, Катерина-жена открыла дверь, и белый Давид сказал, что Володя умер ночью. Я оделся, и мы выехали туда, к нему, на Грузинскую. Уже был народ, когда я приехал, вот что такое Москва — весть облетает, как молния ночью, в пять утра, а умер он, по-моему, в третьем часу. Никто точно не знает, говорят, был какой-то страшный крик, он крикнул очень сильно, когда, видно, удар был, аорта ведь лопнула. Он был очень плох уже последнее время...

МИНЧИН: То есть вы ожидали, что это могло случиться?

ЛЮБИМОВ: Да я его потерял, потому что валялся больной, наверно, дней десять. В эти дни все и понеслось. Я не закончил мысль: еще Давид, когда я ночью одевался, сказал: ну вот и кончилась ваша многолетняя тяжба с актерами насчет Высоцкого. Ну, что я ему все позволяю, прощаю. Я просто защищал Влади-

мира, потому что часто он вел себя крайне несдержанно: записывал, исчезал, пропускал, появлялся. И все говорили: ну, вот опять, ему все можно. Актеров всегда заедает, что другому можно, а мне — нельзя, людей всегда это обижает. У нас с ним всяко бывало, даже был случай, когда он полгода в театре не работал, я был вынужден ему сказать: «Володя, тебе лучше уйти, так себя вести нельзя». Это было, когда он... потом он бросил, «вшил», полтора года не пил, и работал — прекрасно! У него еще возникла какая-то глупая мысль (или внушали), что когда, мол, он пьет, он прекрасно сочиняет. А в этот период он написал несколько великолепных песен, и я говорю: «Вот видишь, и без этого хорошо получается». Но всегда было за него страшно, потому что если он не пил, то не пил ни грамма, было впечатление, что он держится, держится из последних.

Всегда он забегал, даже если не дописал песню, и, стесняясь, говорил: «У вас есть пять минут?» И пел, и говорил, как ему хочется сделать.

У него была редкая популярность, маниакальная, наверно, это его где-то раздражало и угнетало, с его стороны даже переходило подчас в нарочитую грубость, лишь бы от него отстали. В то же время его любили все очень, и неслучайно все время зазывали, не потому только, ну, конечно, что он знаменит тоже. У него было очень много друзей в разных профессиях, совершенно далеких от театра, и поэтому он столько знал, умел рассказывать совершенно прекрасно; у него удивительный дар был: уметь разговорить человека, чтобы он открылся и начал рассказывать свою жизнь. Что, видимо, и нашло отражение в его песнях и их персонажах. Хотя последние годы он говорил, что все больше и больше с бумагой работает, а сначала много работал с гитарой и магнитофоном — играл, слушал, изменял и дальше. А в последние годы уже была больше бумага. Меня всегда тексты поражали его, свой собственный целый органичный мир. Он был своеобразной личностью, круг интересов не замыкался только на песне, хотел прозу писать, картину хотел поставить и играть хотел. Я хотел очень, чтобы он Бориса играл, и даже говорил ему: брось ты это, никто тебе все равно не даст эту картину снимать (и так и получилось, что ему не дали), давай лучше репетировать и выпустим «Бориса».

МИНЧИН: Какое, думаете, вы в его жизни место занимали, вы, наверно, у него были единственный Режиссер?

ЛЮБИМОВ: Ну, наверно, он много говорил мне. Но что ж я буду говорить об этом, неловко как-то. Да, сейчас они стараются сделать вид, что Театр к нему не имеет вообще отношения, хотя Владимир на всех концертах и часто, когда выступал, говорил, что он именно внутри Театра ощутил силу какую-то и дар свой поэти-

ческий. Но это, в общем, и понятно, потому что в Театре всегда были поэты, писатели.

ВОПРОС: Сцена нужна ему была безусловно, это была единственная официальная сцена, где он мог выходить, по большому счету.

ЛЮБИМОВ: Записи все равно расходились, пусть там доморощенные, плохого качества. Но его очень угнетало, что нельзя выпустить пластинку, что нельзя поехать, нельзя идти на концерт, обязательно будут потом какие-то неприятности, будет ОБХСС бегать, будут выговоры тем, кто его пригласил, кого-то будут снимать с работы, и так далее.

Никогда не забуду, как он неожиданно ночью приехал, в двенадцать ночи, абсолютно трезвый: «Я вижу, у вас огонь горит, не сердитесь?» Я говорю: садись, садись. И долго мы сидели и говорили, он жаловался, что в Театре стало хуже, все его интересовало, вижу я это или нет. Потом он с такой горечью сказал: «Неужели даже вы не можете себе какую-то экстерриальность создать?» Я ему: «Володя, милый, ну о чем ты говоришь, ты дите, что ты, кто тут это может иметь?».

МИНЧИН: 1981 год. Неужели на спектакль «Поэт Владимир Высоцкий» пускали по паспортам?

ЛЮБИМОВ: Спектакль получился хороший, у меня в Иерусалиме есть даже своя видеопленка. Там получился эффект присутствия человека, и это было очень сильно! Полное впечатление, что Он тут. Спектакль мне удалось даже повторить, несмотря на выговор с предупреждением, который мне дали. Я сыграл его на репетиции раза два. Потом в день смерти, это Андропов разрешил, а также в день рождения, немножко видоизменив. Сказала несколько слов Белла, потом Булат сказал и спел свою песню памяти Володи, прямо на спектакле. А Владимир Булата очень любил.

МИНЧИН: Ваш последний спектакль на Таганке? Чем им помешал узаконенный классик Пушкин?

ЛЮБИМОВ: «Борис Годунов». Наверное, все-таки текст им не нравится, и потом у них свои ассоциации. Я попал с этим спектаклем в очень неудачное время: умер Брежнев, пришел Андропов, и они все пытали — кто Борис? а кто Самозванец? И решили закрыть, их не устраивала ни форма, ни содержание, ни то и другое вместе. На обыкновенной публике не был сыгран ни один спектакль. Просто были просмотры, на которых были лица. На одном из таких просмотров собралась, так сказать, вся знать, вся наша элита. Обидно, потому что спектакль получился интересный, совсем другой, другая манера: там очень сильно звучали и слово и музыка, все эти старинные распевы, молитвы. У этой пьесы трагическая судьба, она никогда не имела успеха, поэтому все даже го-

ворили, что ее не надо ставить, что она не сценична, что вот опера получилась — и ладно, этого и достаточно.

МИНЧИН: «Преступление и наказание». Что случилось после интервью в лондонской газете «Таймс»?

ЛЮБИМОВ: Это совпало с корейской трагедией, когда был сбит невинный гражданский самолет... Интервью было дано английской газете «Таймс» и опубликовано 5 сентября 83-го года. Дата, которая стала значительной для меня. Они это восприняли как то, что я объявил «открытую войну», что я «преступил» и меня надо «наказать». Все пытались понять, почему я дал такое интервью: ну, главная причина — внутренняя: я устал очень. Вышел после репетиции «Преступления и наказания» в Лондоне. Этот спектакль я ставил не один раз, но так сложилась жизнь, что первый раз я его поставил в Венгрии — моя жена Катерина — мадьярка, и мне хотелось сделать что-нибудь для ее страны. После репетиции я вышел на балкон лондонского театра, на веранде меня ждал англичанин, который великолепно владел русским, а с ним корреспондент «Таймс». Очень приличный господин, это нечасто бывает, в прессе особенно, к сожалению. У меня был расстегнут ворот рубашки, через которую виднелся крест и образок моего св. Георгия. Увидев это, он спросил: вы верующий? я сказал: да. Может быть, после всего натиска там я почувствовал внутреннюю свободу. А в последние годы после смерти Высоцкого почему-то на меня они особенно ополчились. Возможно, потому, что похоронили мы Владимира так, как сочли нужным его друзья, а не так, как было приказано этим орангутаном Гришиным, снятым ныне Горбачевым с должности. Это у них какая-то традиция с этой должностью — в свое время Егорычева скинул мой «покровитель» Брежнев.

И этот корреспондент из газеты начал со мной говорить о цензуре, о системе сдачи спектаклей, как все это проходит, и о многом другом. Он был настолько любезен, что даже дал мне потом текст на прочтение: ему показалось, что интервью настолько важное для моей судьбы, и он оказался совершенно прав, как видите; он мне его дал, чтобы я проверил. Когда я был во Франции, я дал интервью «Юманите», на мой взгляд, более резкое. Ну, потом меня никуда не выпускали несколько лет, был большой скандал, но все-таки ничего не произошло из того, что случилось здесь. Здесь это вызвало какую-то истерику в посольстве, может, благодаря общей атмосфере в связи с этим бессмысленным по жестокости и цинизму поступком, я имею ввиду — сбитый самолет и гибель сотен людей. Поэтому сразу появился человек из посольства, однофамилец Лени Филатова, актера Театра на Таганке, очень своеобразного и одаренного. Так вот, этот посольский человек мне сказал: «Преступление налицо, а наказание не замедлит последовать». Я жутко

разозлился, какой-то кагэбэшник*будет угрожать мне. И попросил переводчика перевести эти слова англичанам, а потом ушел. Вослед он мне закричал: «Мы вас из-под земли найдем». Но тут они большим умом никогда не отличались — я помню, как Замятин, редактор «Правды», кричал на меня по телефону: «Все вы — анти-советчики, а этот ваш спившийся алкаш имел какой-то талантлик, да и тот пропил! Тоже талантливый деятель, несколько песен сочинил...» Как говорится, комментарии излишни. И еще они говорили: «Терпел он двадцать лет — и ничего! А теперь дурь в голову влезла, выставляется, все ему не так. Как работал, так пускай и работает!» Нет уж, господа присяжные, так работать и в таких условиях я больше не буду и не собираюсь. Я не раб ваш!

С актерами было другое. Всем особенно было досадно и больно, когда две последние работы — «Высоцкий» и «Борис Годунов» — были закрыты, совершенно и категорически. Две эти последние работы как-то по-другому сплотили Театр, слили. По заповеди Станиславского: через каждые пять лет театр умирает... то уж мы должны были трижды умереть. Так вот, эти две работы и репетиционные работы: «Бесы», «Театральный роман», «Самоубийца», — все это перевело Театр на другой уровень, на другую глубину, на другое понимание и себя и своей *миссии*. И видимо, это учуяли Начальники и повели уже борьбу насмерть, на уничтожение. В это время мы сами собирались и говорили, что если нам создают такие условия работы в театре, то мы считаем свое пребывание в этих стенах бессмысленным и ненужным, и лучше пусть сохранится легенда, а мы спокойно разойдемся. Но Судьба рассудила по-иному...

7 ноября 1987
Чикаго — Нью-Йорк*

* 8 мая 1988 г. Юрий Петрович Любимов вернулся в Москву с частным визитом с целью помочь Театру в восстановлении его запрещенного ранее спектакля «Борис Годунов»

18 мая Любимов вылетел обратно на Запад. Известны два факта пребывания Любимова в Москве. Публика не отпускала режиссера со сцены овациями сорок пять минут. Никаких контактов с официальными лицами не было.

Балерина

Интервью

с Натальей Макаровой

МИНЧИН: О вашем детстве?

МАКАРОВА: Как я себя помню, с двух лет? Как я тонула в проруби...

МИНЧИН: Все будет интересно.

МАКАРОВА: Мне было шесть месяцев, когда началась война. Мы с мамой поехали на дачу, и война нас там застала. По рассказам матери, мы долго скитались, я помню лишь отдельные эпизоды, но в конце концов остановились у бабушки в Ярославской губернии. И пять лет до конца войны я провела в деревне, чему очень рада. Я бы хотела, чтобы у меня сын жил в деревне свои первые годы... но уже поздно — ему скоро будет шесть. Деревня дала мне силы для выживания в этом мире. Я помню деревню прекрасно: здоровый воздух, козье молоко. Наверно, последние годы моей жизни я тоже хотела бы жить в деревне — настоящей деревне, *здесь* такой не найдешь (тут такие цивилизованные деревни), — с коровами, с лесом. Леса тоже такого здесь не найти, с грибами, — я знаю все виды грибов, сама коров доила, работала в поле, вязала снопы.

МИНЧИН: О маме?

МАКАРОВА: Маму скоро вызвал Ленинградский завод, и я осталась с бабушкой. Отец пропал без вести во время войны, так что его я не видела и не помню. От меня даже долгое время скрывали, что у меня был настоящий отец. И только позже я узнала, что мой отчим — не отец. Макарова — это фамилия от отца, я одна в семье Макарова.

МИНЧИН: Когда вы вернулись в Ленинград?

МАКАРОВА: После войны. Пострижена я была тогда под горшок. Мама говорит, что она оставила меня цивилизованной девочкой, в хорошеньких платьицах, а приехала я абсолютно деревенской пятилетней девчонкой, окающей, как чухломинка. Надо было привыкать к отчиму, которого я не восприняла сначала, не знаю, почему. Трудное время после войны, карточки... Помню, как однажды я потеряла хлебные карточки, — это была катастрофа для

семьи. Но как-то мама изворачивалась. Жизнь налаживалась. Я помню, постоянно хотелось сладкого.

МИНЧИН: Сахарин давали?

МАКАРОВА: Не помню точно, что это.

МИНЧИН: Потом жарили его... как конфетки.

МАКАРОВА: А, да-да, правильно. Вскоре пошла в школу. До школы я уже могла читать и считать, и в первом классе мне было неинтересно совершенно. Украдкой я читала Жюль Верна «Таинственный остров» под партой. Если бы вы попросили интервью у моей мамы, она бы с энтузиазмом рассказала о моих похождениях в детстве. Мы с ней говорим по телефону. Хотя о чем говорить, когда столько лет не виделись — надо либо много говорить, либо... Как-то трудно даже общую тему найти для разговора, потому что психология совершенно разная, разные интересы. Если я начну ей рассказывать о себе, — хотя ей передают, она знает, — то трудно будет объяснить.

МИНЧИН: Есть еще дети, помимо вас?

МАКАРОВА: У меня брат, на семь лет младше, чем я. У него дочка родилась Наташа. Возвращаясь: в общем, очень трудно поддерживать действительную, я поддерживаю, но скорее формальную, связь. Но как-то входить в подробности — они не поймут, да и трудно это по телефону. И потом, если говорить про свою жизнь, надо все объяснять, а всего не объяснишь — другой мир, другая жизнь, — поэтому разговор получается о здоровье, погоде и так далее.

МИНЧИН: Балетная школа — в чем заключался метод Вагановой?

МАКАРОВА: Балетная школа. Попала я в школу совершенно случайно. До этого я была в кружке Дворца пионеров, занималась гимнастикой, акробатикой и наконец попала в хореографический. Поскольку в детстве я ела мало сахара, у меня была память не очень хорошая (сейчас лучше). Я была как-то не к месту в этом дилетантском кружке, и мне сказали: «Девочка, тебе лучше будет вон там, через дорогу, там Ленинградское хореографическое училище на улице Зодчего Росси, и им ты подойдешь больше, чем нашему кружку. Ну, я пошла сама, нашла, поднялась вверх, попала в медпункт. Меня взвесили, измерили, поднимали ноги и, по-моему, я произвела впечатление. Пришел толстый директор Шелков, спросил номер телефона, что я делаю, в какой школе учусь? Я была очень рассеянная девочка и в силу этого дала другой номер телефона. И как-то все это вылетело из головы, для меня это была своего рода авантюра, и я забыла о ней. Меня все-таки нашли через несколько месяцев и стали уговаривать моих родителей, чтобы я перешла к ним, потому что у меня есть способности. Однако родители были совершенно другого мнения, поскольку в школе я была

первой ученицей, и они мне прочили иную карьеру. Балет тогда еще не ценился как-то высоко как профессия. Но после долгой борьбы дирекция хореографического училища отвоевала меня. У меня странные родители. Они меня всю жизнь воспитывали в строгом режиме. Вероятно, я сама была не ангел, конечно. Поэтому, как только я что-нибудь натворю дома или проявлю свой темперамент, вместо того чтобы, как другие родители приходят в школу и говорят: «мой ребенок самый замечательный», — мама моя приходила в школу или училище и говорила: «Она у меня ужасная, сделайте что-нибудь с ней!» И в наказание она забирала меня из училища и отдавала в обычную школу. Это была страшная кара, потому что, однажды почувствовав артистическую атмосферу, в нормальную школу идти было как в тюрьму садиться.

Я попала в экспериментальный класс, поскольку к тому времени мне было тринадцать лет. Вместо девятилетней программы была шестилетняя, из-за возраста. Художественный руководитель был Ивановский, чудный человек, старая интеллигенция (он уже умер). Были и другие замечательные учителя, — умерли. Все лучшие люди умирают.

Метод Вагановой. Он заключался в полном и всестороннем образовании, не ограничивался только хореографическими знаниями. Должна заметить, что общее образование в России выше, чем здесь (за исключением частных или специальных школ). Во-вторых, танцевальное образование включало не только классику, но и характерные танцы, актерское мастерство и даже фехтование. Потом, мы жили по соседству с театром и эта близость тоже помогла в творческом плане — сама атмосфера, история театра, история балета, история литературы, живописи. Все это нужно для творческого человека, если впоследствии он становится таковым. В училище я больше стремилась к общеобразовательным предметам, сосредоточилась я на профессии, которая станет моим будущим, только в последний год. Вдруг меня ударило, что я все-таки должна танцевать. Пробыла я там с тринадцати до девятнадцати лет. На выпускном танцевала «Лебединое озеро» — Одетту и 2-й акт из «Жизели». Неожиданно пришел успех, всем очень понравилось. Я до сих пор помню свои возбужденные смешанные чувства, связанные с первым в жизни букетом цветов, первым поклонником.

Я еще так и не знала, хочу ли быть балериной.

После выпускных экзаменов меня приняли в Кировский. Я не была особенно счастлива. Как многие русские, которые переназначались Достоевского, я была очарована идеей страдания. Не желая легкой жизни, я хотела уехать в Сибирь, в Новосибирск, и там начинать... Благо умные люди отговорили.

МИНЧИН: Кировский театр? Начало?

МАКАРОВА: Так осенью 1959 года я появилась в Кировском театре — театре, которого смертельно боялась.

Я была толстой, то есть не толстой, но у меня были округленные формы. Я начала курить чтобы похудеть. Вы знаете, что все начинают с кордебалета. Это было очень трудное время, потому что я не чувствовала в унисон со всеми, всегда выделялась либо в плохую сторону, либо в хорошую. Я все никак не могла быть одинаковой.

Так что вскоре меня оттуда, к моему счастью, выгнали и стали поручать сольные партии и даже целый балет. Мне недолго пришлось ждать.

МИНЧИН: То есть, вы хотите сказать, что шли от обратного: чтобы вас убрать из кордебалета, вам стали давать сольные партии?!

МАКАРОВА: Да, да! Серьезно, потому что это было бесполезно держать меня в кордебалете. В конце концов я похудела. Мне повезло, в меня как-то поверили с самого начала, в талант поверили. В то же время у меня не было никакой технической подготовки: мышцы еще не держали тело. Но мне давали много ролей, не обращая внимания на то, что я не справлюсь с ними чисто технически. Их продолжали давать. И я так росла, пока не выросла.

МИНЧИН: Хотите рассказать о конкурсе?

МАКАРОВА: Конкурсы... Я ненавижу конкурсы. Обычно к конкурсам готовятся несколько месяцев, как Бессмертнова готовилась. А я случайно попала, меня Уланова вызвала, позвонила ко мне домой и говорит: «Хотите, Наташа?», я говорю: «Хочу», театр к этому не имел никакого отношения, все исходило от Галины Улановой. Поэтому я попала туда без всякой подготовки — то, что было в репертуаре, я и танцевала. Конкурс проходил летом 1965-го года в Варне. Международное жюри состояло из таких звезд как Галина Уланова, Алисия Алонсо и другие. Я получила золотую медаль и была очень счастлива. Но атмосфера конкурса ужасная — напряжение, вся обстановка неприятная.

Прошел год в Кировском театре, и я танцевала уже шекспировскую Джульетту, Марию из «Бахчисарайского фонтана», Нину из «Маскарада».

МИНЧИН: 10 лет в Кировском театре — как бы вы охарактеризовали эти годы?

МАКАРОВА: Я жила не так, как другие. Мне многое прощалось. Я не была ни во что вовлечена — ни в политическую, ни в общественную жизнь. Я была занята моей интимной жизнью, моими романами, моими мужьями, похождениями. Меня даже всерьез поэтому не воспринимали. Воспринимали как талант, но не как личность. Я была своего рода ребенком, занятая своими разводами и прочими атрибутами личной жизни.

МИНЧИН: И между этим танцевали?

МАКАРОВА: Да. Поэтому все были удивлены, когда я осталась. Сейчас трудно возвратиться к этому... Комсомол, ну платила членские взносы — меня оставили в покое. В партию хотели меня один раз, сказали об этом, — а я говорю, что я еще не готова! (*звонко смеется*). Ну, зачем мне эта партия? А я ей тем более. Я ни на одном собрании не была, обычно это полагается, а я ни на что, ни на что не ходила.

МИНЧИН: Ваши педагоги, творческая атмосфера?

МАКАРОВА: Я работала с разными педагогами. По отношению к ученикам существовала неистовая ревность: если работаешь с одним, то не можешь работать с другим. Я и на это не обращала внимания. И мне очень повезло, что я работала с разными людьми и не вдавалась в интриги между ними. Но больше всего мне повезло, что я работала с Якобсоном, я попала в его руки с самого начала. Он начал мое шлифование. Тогда его направление было отвержение классики. Поскольку я со школы была еще не уравновешена, с неотточенной техникой и мастерством, то мой профессионализм пострадал в какой-то степени (правда, потом это наверсталось). Зато благодаря ему я получила свободу выражения тела. Тогда я не осознала, но сейчас понимаю, что это был большой подарок, что я попала к нему. Он сделал многое для меня. Поэтому до сих пор у меня есть свобода корпуса и нет этих ограниченных классических движений. Я могу танцевать современные танцы, мюзикл, я могу делать многое другое. С ним я танцевала Зою Березкину в «Клопе», «Страну чудес». Он и дал мне эту свободу, драматичность, лиризм. Я была лирико-драматичной.

МИНЧИН: Ваши отношения с Дудинской?

МАКАРОВА: Мы все боялись Дудинскую.

МИНЧИН: Как она к вам относилась?

МАКАРОВА: О, по-разному.

МИНЧИН: Вы не были ее любимицей?

МАКАРОВА: Нет, я не была ее любимицей.

МИНЧИН: И, завершая «русский» период, что привело вас к «плохому» поступку?

МАКАРОВА: Это чувство, которое, конечно, вам знакомо, вероятно... — беспросветность. Все время находишься под какой-то властью, никаких решений ты сама не можешь принять, многое от тебя просто не зависит. Все катится, и ты уже знаешь, как это покатится и... к какому углу тебя прикатит. Все уже ясно было, что со мной произойдет, а натура, вероятно, у меня беспокойная. И честно говоря: мне стало скучно, мне стало скучно до ужаса, я стала бояться за себя, что со мной будет внутри, за свое внутреннее состояние. Снаружи — я знала, что все у меня будет благополучно, не

произойдет никаких катастроф, но я очень не хотела, чтобы у меня внутри что-то умерло. Мне было страшно потерять духовный стимул. Ну сколько можно менять мужей, сколько можно танцевать ролей, когда других не предвидится. Значит, нужно было тянуть лямку удобной жизни. А я хотела перемен. Очевидно, это было в подсознании — подоплека, почему я осталась. Но, как я уже говорила, — действительно, честно: я не планировала остаться, у меня бы не хватило мужества все это подготовить, рассчитать и сделать такой шаг. Но подготовлена я была внутри абсолютно. Психологически.

МИНЧИН: Ну и теперь...

МАКАРОВА: Сам момент!..

МИНЧИН: Как вы остались на Западе?

МАКАРОВА: Гастроли были в Лондоне, выступали в Фестивальном зале. Я танцевала «Жизель», успешно очень, у меня всегда Жизель получалась хорошо, с самого первого раза. Я познакомилась с весьма интересными людьми, мне понравился их образ мышления, свобода суждений и разговоров обо всем, о жизни, о происходящем. Это было поразительно — видеть, как люди раскрепощены психологически. Я обнаружила, что у меня тоже много интересных мыслей и я могу поддерживать подобные разговоры и быть интересной. Никогда такой уверенности и подобного я не испытывала в себе. Звали этих людей Владимир Родзянко и его жена Ирина, они были русского происхождения, их дедушка известен в России. В один прекрасный день, 3 сентября, они ждали меня на ужин. В этот день я не танцевала. Как правило, я всегда должна говорить, куда я уйду, но в этот вечер я никому не сказала — не знаю почему, подсознательно, фатальность (?). Мне также непонятно, почему я попросила, чтобы они ждали меня далеко от театра, а не близко. В лифте как раз я встретила Дудинскую. Она мне говорила какую-то чепуху, незначащие фразы, как с ребенком. Так мы спустились вместе. А мне было совершенно все равно, но подсознательно, беспричинно я подумала, что она не должна видеть, куда я пойду. С ней были двое мужчин из театра, стукачи. И без всякого умысла я обогнула театр два раза и пришла к ждущей машине. Но в голове у меня ничего особенного не было. Думала: ну поужинаем, поговорим, привезут назад в отель. И тут началось: они первые подали мне мысль, идея сбежать мне никогда не приходила в голову. Стали говорить, что я должна остаться, что это единственный путь для меня выжить, чтобы выжило мое искусство, сама я как личность. Я начала смеяться и говорить: ну куда же я, куда мне без России! Но капля попала на благородную почву, к концу вечера я была уже готова. Я фаталист по натуре. И верю в предзнаменование. Повинуюсь эмоциям, а не разуму. Позволяю

судьбе вести, а не стараюсь руководить ею. Это, пожалуй, единственные объяснения, которые я нашла позже тому вечеру. Я плакала. Потом неожиданно сказала: «Вызывайте полицию. Я готова». В полицейском участке я выкурила, как мне казалось, десять пачек сигарет. Наутро я получила разрешение остаться в Англии. После этого два приятных джентльмена из Скотланд-ярда увезли меня за город на специальную виллу, где я находилась какое-то время, пока улеглись страсти.

МИНЧИН: Ваше первое выступление здесь?

МАКАРОВА: Я танцевала «Умиряющего лебедя» для телевидения. И вместе с Руди Нуреевым мы сделали па-де-де «Черного лебедя» из «Лебединого озера». Телевизионная программа была записана и показана по Би-Би-Си.

МИНЧИН: Америка! — страна сбывающихся надежд и разрушенных мечтаний?

МАКАРОВА: Слава Богу, для меня ничего не разрушалось. Я сидела посредине Лондона и не знала вообще, что мне делать, не имела никаких планов и не пила из родника надежд. Отпал Королевский Балет из-за внутренних интриг между примами, которые не хотели чужестранку. Век балерины короткий — я их не виню. И в это время я получила приглашение из Американского балетного театра (АБТ) от его арт-директора Лючии Чейс. Поскольку ничего другого не предполагалось и театр нравился мне разнообразием своего репертуара, я согласилась. Так осенью 1970 года я прибыла в Нью-Йорк. Моя задача была проста — выжить. На это ушли мои первые два года. Я была довольно одинока. Не знала языка, образа жизни, правил, привычек, — одинокая женщина на Западе, друзья появились позже. И единственная отдушина была работа — сцена, театр. В свой первый вечер в Нью-Йорке — мой дебют с театром — я танцевала Жизель.

МИНЧИН: Какие-нибудь запоминающиеся встречи?

МАКАРОВА: Сразу, как только приехала сюда, поехала к Спесивцевой на Толстовскую ферму. Она была легенда для нас. Я встретила с ней: очень странное чувство, как будто прикасаешься к Истории. Встречалась также с Тамарой Карсавиной. Кшесинскую встретила, но в Париже, меня Лифарь познакомил, очень странная встреча была. С Брониславой Нижинской было короткое знакомство, я танцевала один ее балет.

МИНЧИН: Ваше отношение к Европе и Америке как балерины?

МАКАРОВА: Я предпочитаю сейчас танцевать в Нью-Йорке, Париже, Лондоне. К Америке я уже привыкла, меня знают здесь, в Европе тоже знают, но по-другому, по-другому. Туда я еду танцевать роли, а здесь я больше танцую модерн, современное и, конеч-

но, классику. За эти годы я танцевала (иногда подолгу) со многими компаниями: Королевский балет Ковент Гарден, Парижская Опера. Национальный балет Канады, Марсельский балет Ролана Пети, Балет Мориса Бежара, но, естественно, что АБТ — мой родной дом. Вообще, эти три вышеназванных города имеют лучшие условия для выступлений. Жалко, что выпадает Ленинград, поскольку...

МИНЧИН: Что насчет Москвы?..

МАКАРОВА: Я всегда считала Кировский самым лучшим театром в Союзе, если не в мире. «Большой» больше для созиданий, мне никогда не нравился их стиль.

МИНЧИН: Так, начинается Москва — Ленинград. Лучшие поэты в Питере, прозаики, танцоры. По мнению выходцев из «неудавшейся Венеции Петра» — ленинградская школа самая лучшая.

МАКАРОВА: Все правильно! Это старая история Москва-Ленинград, так что дальше вы можете сами продолжить и распространиться на эту тему. Естественно, что самое большое у меня уважение к Кировскому, оно и останется на всю мою жизнь.

МИНЧИН: Как произошла ваша первая встреча с Барышниковым?

МАКАРОВА: Когда я осталась в 1970 году в Лондоне, то все в театре были удивлены, что — не он. Этого ожидали скорее от него, но не от меня. Летом 74-го я работала в Лондоне снова с Королевским балетом. И вот 30 июня в 5 часов утра зазвонил телефон в моей лондонской квартире: это был Миша Барышников, который звонил из Торонто, где он находился на гастролях с Кировским. Дрожащим голосом, запинаясь и сбиваясь, он сообщил мне, что принял твердое решение остаться на Западе и — уже попросил политического убежища в Канаде. Я постаралась всячески уверить его и пообещала, что сделаю все возможное для него в АБТ (театре, директором которого он сейчас является). В Нью-Йорк я улетала на следующий день. Я сознавала, что для танцора, как Миша, АБТ был единственным местом в Америке, где он мог сразу показать свою феноменальную технику и артистичность. Как только я приехала в Нью-Йорк, я сразу позвонила Лючии Чейс и описала его ситуацию; она слышала о нем, но никогда не видела. Я сказала, что хотела бы сделать с ним несколько выступлений на сцене нашего театра, так как для Миши больше не будет возможностей станцевать в Нью-Йорке этим летом. Вскоре все было договорено, и Миша прибыл в Нью-Йорк во второй половине июля. Наша встреча была наполнена эмоциями: мы не видели друг друга целых четыре года. В моей памяти он остался как юный и довольно талантливый танцор без особого опыта партнерства. На нашей первой репетиции в Нью-Йорке я была приятно удивлена, найдя в нем за-

мечательного партнера и зрелого артиста. Теперь, когда я оглядываюсь назад и думаю о годах, прожитых на Западе, мне кажется, что какие-то невидимые нити связывали нас, трех беглецов из Кировского. Мое первое выступление в Лондоне после того как я осталась, было с Руди, на телевидении. Первое выступление Миши после побега было со мной. Наше первое выступление — балет «Жизель» 27 июля — было триумфом: Барышников обрушился на Нью-Йорк, как шторм. В этот вечер я танцевала для него. Я помнила, как важна была психологическая поддержка для меня в первые выступления в Америке, которую я полностью получила от моих тогдашних партнеров, — и я пыталась сделать то же самое для Миши.

МИНЧИН: Вы сказали «побег»?

МАКАРОВА: Это действительно так и было. Когда Барышников после выступления выскользнул за кулисы торонтского театра, а потом на улицу — он бежал, мчался так быстро, что пронесся мимо машины с ожидающими его друзьями, которые должны были отвезти его в полицию.

МИНЧИН: Почему бегут из самой лучшей, цветущей страны на свете, где балет по-прежнему на высоком профессиональном уровне.

МАКАРОВА: Бегут по разным причинам. Одни — потому, что здесь удобнее и лучше жить, другие — из чисто артистических соображений. Третьи бегут и по первой и по второй причине. И бегут просто для свободы духа, звучит, может быть, банально, но это действительно так. Я лично, хотя сейчас многое уже забыто, не могу себе представить, как бы я там ужилась — ведь это же надо лгать, надо приспособливаться, и это нужно делать официально. Потом с точки зрения творческой свободы — все ограничено, везде лимит, это откладывает свой отпечаток на репертуар. А ограниченный репертуар — ограничение искусства. Что может быть ужасней ограниченный без свободы? Единственное, что я должна сказать хорошее о России: я им благодарна за Школу. Я через многие школы прошла, русская школа — лучшая. Говорю от чистого сердца.

МИНЧИН: В 1983 году в Нью-Йорке на Бродвее прогремел ваш мюзикл «На пуантах», как вы «дошли» до такой жизни?

МАКАРОВА: Как я дошла до такой жизни: кончила на Бродвее. Ну, во-первых, я еще не кончила, продолжаю. А во-вторых, я очень рада, что прошла через этот опыт. Это большая радость, особенно для русских. Попасть после Кировского театра с классическим репертуаром на Бродвей — даже моя буйная фантазия себе подобного не рисовала. Мюзикл имел необыкновенный успех и получил все всевозможные награды, которые присуждаются бродвейским постановкам. Не обойдена, естественно, была и прима,

так как являлась главным ядром спектакля. Пресса наперебой писала о творческой удаче, я сама не ожидала. Протанцевала я его несколько месяцев и больше не могла (благо у меня были льготные условия и договор). Меня вообще поражает система Бродвея, я не могу понять, как они, актеры, могут выдержать восемь спектаклей в неделю (два дневных) в течение года, иногда двух, — тот же самый репертуар, один спектакль. Но я получила большое удовольствие и огромное удовлетворение. По-моему, это дает мне дорогу на будущее, если я захочу перейти в другую сферу, пограничную область... Помимо этого я поняла, что могу говорить со сцены, не только двигать ногами и руками. Хотя трудно было произносить английские слова, чтобы дошло до публики через оркестровую яму, чтобы понимали все. Так что мне пришлось и с голосом работать.

МИНЧИН: Вам, по-моему, легче говорить на английском, чем на русском?

МАКАРОВА: Разговорный язык — это одно, а когда через оркестр, в большом театре — это другое.

МИНЧИН: Судя по отзывам критики, вы справились не только с телом, но и с голосом!

МАКАРОВА: Если им верить.

МИНЧИН: Наташа, ваши последние балеты, последние выступления?

МАКАРОВА: Сразу после Бродвея я перешла в Метрополитен-оперу, у меня был сезон с Роланом Пети. За короткий срок я выучила три новых балета: «Нотр Дам де Пари» Ролана Пети — я танцевала с Руди, «Пруст» — очень хороший балет, и «Юноша и смерть». А после этого два месяца я танцевала в Ковент Гарден мой любимый репертуар, из прошлого, с которым я уже выступала: «Манон Леско», «Месяц в деревне». Ну, а потом наступил 1984-й год — и я сию разговариваю с вами.

Есть некоторые мысли, скорее планы — я бы хотела играть в театре, актрисой. Все-таки век актрисы дольше, чем век балерины. И когда мое тело станет непослушно мне, откажется повиноваться (а и такое когда-нибудь произойдет), тогда, возможно, и случится этот переход, транзит. А пока...

МИНЧИН: Ваши ближайшие планы?

МАКАРОВА: Танцевать. Заканчиваю постановку старого и редкого балета «Пахита» Петипа. Снимаюсь и танцую для специальной программы на телевидении «Наталья Макарова». Буду танцевать в конкурсе Стравинского в Нью-Йорке. Позже — выступления с Королевским Балетом в Лондоне. А весной — премьеры в Париже.

МИНЧИН: Несколько личных вопросов. Жаклин Кеннеди-Онассис крестная вашего сына — как это получилось?

МАКАРОВА: Очень просто. Я с ней была знакома. В театре мы смотрели какой-то балет. Она сидела в ложе со мной и поздравила меня с рождением ребенка; я ей говорю, что буду его крестить послезавтра, и как-то у меня выпало: «Хотите быть крестной матерью?» — в шутку, с юмором. Она говорит: «Да, с удовольствием» — так это и получилось. Крестила в Нью-Йорке, в Греческой церкви, ортодоксальной.

МИНЧИН: Всем известно о вашей любви к чтению. Ваше мнение о русской литературе *там* и *здесь*? Ваши любимые писатели?

МАКАРОВА: Я попеременно увлекалась Толстым, Достоевским, Чеховым; пожалуй, остановилась на Достоевском. Из XX века: как только приехала, набросилась на литературу здесь как голодная, столько всего перечитала, особенно первые три года, пока догнала... Потом увлеклась философией. Наиболее часто перечитываю Набокова, Замятина. Из поэтов близки — я, наверно, не очень оригинальна — Цветаева, Ахматова, Пастернак, Блок, милый Есенин. К Пастернаку часто возвращаюсь.

О литературе там и здесь. Я думаю, что ее там нет, потому что просто и невозможно. Последние, кто были там, — уже здесь, высланы или выгнаны. Там можно жить только на прошлом. Возможно, я что-то пропустила за тринадцать лет отсутствия. Но даже те, которые достойны называться писателями, и свое лучшее, наверно, в стол пишут. А как иначе — я не представляю.

МИНЧИН: Ваш любимый балет?

МАКАРОВА: «Жизель» прежде всего вошла в мою кровь. «Манон Леско» — балет Макмиллана, всегда доставляет мне большое удовольствие танцевать. Чем хороша эта роль — там все есть: и различные чувства женщины, и драматизм, и юмор, и возможность бесконечно расти в роли. Можно назвать много других — «Евгений Онегин» и... но вы хотите «один». Скажу, что меня всегда больше привлекает танцевать роль, там, где есть драма, где есть за что ухватиться, из чего можно сделать образ. Наверно, поэтому меня сейчас и тянет все ближе к театру.

МИНЧИН: Вопрос, который вы хотели бы задать самой себе?

МАКАРОВА: Зачем я танцую?!.. Зачем я стала балериной? Слава Богу, что я стала балериной, по-моему, это самая лучшая профессия для женщины, которую можно придумать. Но для этого нужно родиться, и кое-какие другие пустяки... Как талант, школа, техника, артистичность. Я часто сама сижу и думаю про балерину. Задаю себе вопрос про себя, надо подвести все-таки итог, довольна ли я достигнутым, удовлетворена тем, что сделала в балете? Я скажу, что нет. Вы возразите: да что вы! у вас такая карьера. И все равно я недовольна, вот какой-то одной Роли, в которой бы

все воплотилось... так и не было. Возможно, еще появится, а я... хотя я еще жду.

МИНЧИН: Два слова о вашей семье?

МАКАРОВА: Мне повезло в жизни: у меня родился сын, которого, когда я была беременна, я себе представляла, рисовала, воображала, и он получился даже лучше, чем я ожидала. Я люблю Нью-Йорк и надеюсь, что он будет учиться здесь, уже скоро. Говорят, он похож на мужа, но уже мой цвет и характер.

МИНЧИН: Если бы вы протянули цепочку от поистине гениальной русской балерины Анны Павловой через двадцатый век до нынешнего момента, как бы она выстроилась?

МАКАРОВА: Павлова, Спесивцева, Карсавина, конечно, Уланова, Марго Фонтейн, Плисецкая и —

МИНЧИН: Наталья Макарова.

МАКАРОВА: Если вы так считаете.

МИНЧИН: Хотите что-нибудь добавить? Без вопросов, на свободную тему.

МАКАРОВА: Я могу еще сказать о своем наблюдении балета на Западе. Я считаю, что у них нет школы, есть одаренные или менее одаренные танцовщики, но школы нет. Западная школа не имеет традиции и системы балетного обучения. Они не подготовлены общеобразовательно, а отсюда сложности в нахождении личности. А без личности не может быть великого танцора или балерины. Конечно, к этому вдобавок нужен талант, дар, искра Божья.

МИНЧИН: Арманд Хаммер только что выпустил фильм «Кировский театр», о балете — вы там есть?

МАКАРОВА: Что вы, я там даже не существую! Я и в энциклопедии не существую: *они* составили энциклопедию интернациональную, и здесь выпускают, — так ни я, ни Барышников, ни Нуреев попросту не существуем, таких не было в мире никогда, не родились еще. Фильм скучный, но приятно было видеть старых коллег. Кстати, хочу сказать, я очень довольна, что жена Леонида Якобсона приехала, начинает новую жизнь, трудно поначалу, но большие знания и школа помогут, — я уже с ней занималась. Она сейчас в Брюсселе, эмигрировала со своим сыном и матерью.

МИНЧИН: По какому пути пойдет АБТ? И здесь же о его директоре: двум звездам подчас бывает трудно ужиться на одном небосклоне, — ваши взаимоотношения?

МАКАРОВА: Сейчас у них трудное финансовое положение, полная неразбериха, ничего не ясно. Классика пока что не сделана и находится в ужасающем состоянии. Миша руководит уже 3 года... Как танцор он великолепен, это его главное качество. Я против того, что он хочет превратить Американский Балетный Театр в балет Баланчина. Это ни к чему, они находятся по соседству, ря-

дом, и кто хочет, может пойти посмотреть балет Баланчина. АБТ всегда был собранием звезд с эклектическим репертуаром, хотя испокон веков и жил случаем: подвернулся один, подвернулась другая, и на этом что-то строят. Определенной системы такой нет, система звезд, пожалуй. И что нынешний директор хочет превратить это в нечто баланчинское — совсем не нужно. В этом вся прелесть, что есть Баланчин и есть АБТ.

В прошлом разговоре вы заметили, что он пытается привнести в АБТ какие-то лучшие моменты из Кировского театра. Я этого не заметила. Если бы он хотел привнести лучшие моменты, он бы сделал классику в хорошем виде. В любом случае, привести в порядок классику — это наша обязанность, русских.

С Барышниковым у нас нормальные отношения, но никакой дружбы, близости, которой русские известны, нет. Я ему помогла сначала, просто помогла вступить в эту жизнь. А потом мы разошлись.

МИНЧИН: Если б была когда-нибудь возможность съездить в гости, поехали бы? Ну, представим себе утопию: вдруг переменится все (не все, но хотя бы как в Польше...)?

МАКАРОВА: Да, поехала, и из аэропорта — прямо в лес!..

*15 декабря 1983, 16 января 1984
Нью-Йорк*

Интервью с писателем Владимиром Максимовым

МИНЧИН: О вашем детстве: как вы попали в детские дома?

МАКСИМОВ: Говорят, писательская судьба — результат тяжелого детства. Если так, ко мне это относится в полной мере. Моя биография достаточно исчерпывающе отражена в двух книгах — «Прощание из ниоткуда» и «Чаша ярости». Кого интересует, могут прочесть эти книги.

МИНЧИН: Вы были вором, вы сидели в лагерях — не так ли?

МАКСИМОВ: Это миф. Я был им в той же степени, как Максим Горький или Джек Лондон. У меня было беспризорное детство, не более того.

МИНЧИН: Отчего вы взяли псевдоним «В. Максимов»? Самсонов тоже красивая фамилия?

МАКСИМОВ: Максимов — это не псевдоним. Этим именем и этой фамилией я назвался, когда попал в последнюю в своей жизни детскую колонию, после освобождения из которой получил соответствующий паспорт.

МИНЧИН: Когда вы начали писать и почему?

МАКСИМОВ: С детства я мечтал только о литературной судьбе. Писать начал восьми лет от роду. Этим теперь и заканчиваю.

МИНЧИН: Вашей первой опубликованной книгой был поэтический сборник «Поколение на часах» в 1956 году. Как это произошло, что вы чувствовали, держа ПЕРВУЮ книгу в руках?

МАКСИМОВ: То же самое, что и каждый начинающий автор. Теперь эта книга не вызывает у меня ничего кроме жгучего стыда.

МИНЧИН: Вы были участником знаменитого альманаха «Тарусские страницы», где опубликована ваша первая проза «Мы обживаем землю», в 1961 году. Как это происходило — вы были в каких-то взаимоотношениях с Паустовским?

МАКСИМОВ: Мое знакомство с Паустовским ограничилось двумя мимолетными встречами, о которых я помню весьма смутно. Это были встречи составителя сборника с одним из авторов, вот и все.

МИНЧИН: «Шаги к горизонту», изданная «Советским писателем» в 1967 году, пожалуй, лучшая книга, изданная в советской

литературе за последние тридцать лет. Как вам удалось издать такую книгу, где герои — зеки, лучше, чем люди, а люди хуже зеков?

МАКСИМОВ: Прежде всего зеки тоже люди. Но не помню, чтобы я в своей прозе противопоставлял одних другим. На мой взгляд, в любой социальной среде и в любом народе в целом соотношение хороших людей и плохих примерно одинаковое.

МИНЧИН: У вас на редкость чистый слог и редкий профессионализм письма для современного писателя — были ли у вас учителя?

МАКСИМОВ: Я учился у всех понемногу, как говорят, от Пушкина до Пастернака.

МИНЧИН: Ваши любимые писатели и поэты XIX и XX веков?

МАКСИМОВ: Пушкин, Достоевский, Толстой, Чехов, Бунин и Платонов.

МИНЧИН: Пять лучших романов в русской литературе, на ваш взгляд?

МАКСИМОВ: Вся проза Пушкина, «Братья Карамазовы», «Война и мир», «Тихий Дон» и «Мастер и Маргарита».

МИНЧИН: Как вы пришли к вашим романам «Карантин» и «Семь дней творения», почему они не были опубликованы даже в Оттепель?

МАКСИМОВ: К своим романам я готовился исподволь. По сути, все мои предыдущие повести и рассказы — лишь заготовки к этим романам. Но если в них я мог ограничиться частными судьбами и локальными событиями, то романическая форма сама по себе наталкивает автора на обобщения. В моем случае обобщения шли дальше приемлемой для властей правды. Тем более что в моих романах выводы оказались однозначными: революция была бессмысленна.

МИНЧИН: За что вас исключили из Союза писателей, кто принудил вас эмигрировать?

МАКСИМОВ: За это и исключили. Но я, в отличие от большинства своих коллег со схожим положением, не считал и не считаю эту меру по отношению к себе несправедливой. Я никогда не принимал и не приму этого строя вместе со всеми его лавочками, включая Союз писателей. Я не просил ни у кого защиты и ни от кого не ждал ее, ограничившись чисто тактическим заявлением по этому поводу. То же самое могу сказать и о своей эмиграции. Разумеется, меня бы в моем новом положении не могли обойти социальные или судебные преследования, но эмиграцию я выбрал сам, без какого-либо принуждения со стороны. Я жил в СССР, потому что у меня не было выбора; как только он у меня появился, я его сделал.

МИНЧИН: Сложный вопрос: ваше отношение к эмиграции?

МАКСИМОВ: Я уже говорил однажды, что эмиграция — это состояние не социальное и не политическое, а в первую очередь психологическое. Эмиграция — это состояние побежденных, со всеми, как говорится, отсюда вытекающими. Отсюда и все ее проблемы — от взаимных ссор до духовной деградации. Выстоять в этих условиях могут только *одиночки*. И очень сильные одиночки. Я не имею в виду тех, кто приехал сюда социально адаптироваться. Те выстоят в своем подавляющем большинстве.

МИНЧИН: Должность редактора не новая для вас, в 60-х вы были редактором московского журнала «Октябрь». Какие произведения вы публиковали и стремились опубликовать?

МАКСИМОВ: Редактором «Октября» я никогда не был. В течение восьми месяцев я числился членом его редколлегии. Я подчеркиваю — числился, ибо никакого влияния на редакционную политику не имел. Этим во многом объясняется и мой выход из нее, хотя конкретной причиной была оккупация Чехословакии.

МИНЧИН: Что вы думаете о Твардовском как редакторе и его журнале «Новый мир»?

МАКСИМОВ: «Новый мир» был самый лучший советский журнал. Повторяю, советский, и не более того. Подлинно стоящие вещи в нем можно сосчитать по пальцам. И если «Один день Ивана Денисовича» журнал одолел, то обобщения «Ракового корпуса» ему оказались не по плечу. Даже «Крохотки» отдавали для его главного редактора «поповщиной». Александр Твардовский был от природы удивительно одарен, но талант его загубили время и среда, в которой он складывался как поэт. Даже в лучшую свою пору уровень его понимания действительности не выходил за рамки так называемого социализма с человеческим лицом. Недаром нынешние перестроечники, затоптав когда-то, объявляют его теперь своим знаменем. Я же целиком разделяю позицию Анны Ахматовой, сказавшей как-то в ответ на упрек в публикации своих стихов в такой ортодоксальной газете как «Литература и жизнь»: «Я старый человек, и у меня уже не остается времени устанавливать микроскопическую разницу между вашими прогрессивными и реакционными органами печати». К слову сказать, сколько шуму поднялось в нашей эмиграции, когда я в связи со своим пятидесятилетием позволил себе опубликовать в «Континенте» беседу В. Иверни со мной о литературе. Твардовский, к примеру, не стеснялся печатать о себе в «Новом мире» восторженные отзывы. Вспомните хотя бы статью В. Лакшина о «Теркине на том свете». Рецензии о моих литературных опусах я лично считаю в своем журнале непозволительными.

МИНЧИН: Не парадоксально ли, что самый непримиримый журнал «Континент», ратующий за свободу и демократию в России, издается и поддерживается за счет Германии?

МАКСИМОВ: Не за счет Германии, а за личный счет Акселя Шпрингера, что с его стороны, а теперь, после его смерти, со стороны его наследников вполне естественно: он всегда был русофилом и демократом.

МИНЧИН: Как вы встретились с А. Шпрингером?

МАКСИМОВ: Когда я впервые приехал в Германию, мне передали его личное приглашение. Во время встречи он сам предложил мне издавать журнал. Видимо, он почувствовал во мне единомышленника.

МИНЧИН: Правда ли, что при отборе авторов, печатающихся в «Континенте», в редакции руководствуются лозунгом: «Кто не с нами, тот против нас»?

МАКСИМОВ: Это распространяет о «Континенте» околосредоточенная шпана во главе с одной разговорчивой дамой, давно находящейся на содержании Лубянки, которая сама действует именно по этому принципу. К сожалению, будучи весьма снисходительными к чужим взглядам, мы печатали и их. Теперь бы я этого делать не стал, но не из политических соображений, а из чистой брезгливости. Разумеется, подобное обвинение чрезвычайно удобно и для многочисленных графоманов, наводнивших сегодня нашу литературную эмиграцию.

МИНЧИН: Несколько раз на страницах журнала попадались на редкость слабые произведения, принадлежащие перу известных писателей (видимо, написанные в стол там). Что это — старая дружба, «междусобойчик» или журналу нужны большие имена?

МАКСИМОВ: Журнал не антология, куда отбирается только лучшее. Журнал отображает литературный процесс, как он есть, со всеми его взлетами и падениями. Упрекать журнал можно лишь в том, что значительное прошло мимо его внимания, а не в том, что он опубликовал.

МИНЧИН: Отчего вы разошлись с В. Некрасовым и А. Синявским? Имеют ли смысл распри в эмиграции, чтобы доставлять удовольствие метрополии?

МАКСИМОВ: Время показало, что их уход из «Континента» был не случайным. Оба они, при всей их человеческой и профессиональной разнице (один настоящий писатель, второй — литератор вторичного свойства), оказались типичными советскими писателями, мировоззрение которых так и не вышло за рамки литературной оттепели. «Континенту» в этих детских штанишках было тесновато, а вылезти из них эти писатели не то чтобы не захотели, просто оказались не в состоянии. Кстати, споры в любом демократическом обществе, в том числе и в эмиграции, явление вполне естественное. Я, к примеру, не наблюдаю, чтобы в Америке демократы целовались с республиканцами.

МИНЧИН: Вы также широко известны на Западе как политический деятель. В чем выражаются ваши взгляды?

МАКСИМОВ: Употребляя западную терминологию, я — христианский демократ. Отсюда моя позиция и мои поступки.

МИНЧИН: Как вы относитесь ко всему происходящему сегодня в России, верите ли вы ее нынешнему правителю? Вернулись бы вы назад и при каких условиях?

МАКСИМОВ: Я не вижу в происходящем сегодня в России ничего, что уже в ней не происходило бы в последние семьдесят лет. Чем это всегда кончалось, — общеизвестно. Но, как говорится, блажен, кто верует. Возвращение я мыслю себе только в Россию свободную, но предпосылок к этому я пока что не усматриваю. Может быть, прав был Константин Леонтьев, когда говорил, что не в начале своего пути стоит Россия, а в конце.

МИНЧИН: За границей, живя в Париже, вы опубликовали три больших произведения: «Прощание из ниоткуда», «Ковчег для незваных» и «Чаша ярости», более автобиографические произведения в вашем творчестве. В связи с этим возникает не имеющий к вам прямого отношения вопрос: исписывается ли писатель (как это произошло с Толстым и его «аграрными реформами»); как знать, когда остановиться? Может ли писатель остановиться вообще?

МАКСИМОВ: Писатель, поет Булат Окуджава, «как он дышит, так он пишет». В каждом случае это очень индивидуально. Многие умолкают после первой книги, многие — на полпути, остальные дотягивают до конца, но уже на излете таланта. И лишь единицы с годами только набирают силу. Так было, к примеру, с Достоевским. И все же ценность написанного определяет лишь время. Более нелицеприятного судьи нет.

МИНЧИН: Не смущает ли вас, что на смену таким писателям, как Максимов, Шукшин, Владимов, Трифонов, Аксенов, Битов, Войнович, Окуджава — новое поколение не выдвинуло никого? Виновато ли в этом время, страна, образование или само поколение, родившееся в 50-х и 60-х (уже после смерти Сталина)?

МАКСИМОВ: Трудно сказать. Может быть, после такого мощного взлета, какого достигла волна так называемых шестидесятников, природа отдыхает, набирается сил для нового, еще более мощного подъема. Хотелось бы в это верить.

МИНЧИН: Что вы думаете по поводу литературного процесса в нынешней России и в эмиграции на Западе? Един ли он для вас, существует ли вообще?

МАКСИМОВ: Что касается продукции ныне живущих в России писателей, то за редким исключением она поражает своей литературной и философской убогостью. Ну представьте себе за рубежом роман Анатолия Рыбакова с его наивной схемой «Плохой

Сталин, хороший Киров» или сочинения Владимира Дудинцева о борьбе генетиков с лысенковщиной! Что кроме снисходительной усмешки это могло бы вызвать? В то же время в эмиграции мы имеем Александра Солженицына с его почти невероятной продуктивностью, Иосифа Бродского, значение которого уже вышло за рамки одной только русской литературы, Георгия Владимова, Василия Аксенова, Владимира Войновича, Фридриха Горенштейна, Юза Алешковского, Сашу Соколова и целый ряд других, нашедших свое место на карте современной мировой литературы. И все же убежден, что процесс этот неразделим.

МИНЧИН: Вы также известны, как автор многочисленных эссе; помогают ли они вам лучше выразить свои мысли и взгляды, чем ваши художественные произведения?

МАКСИМОВ: Нет, не помогают. Но мое редакторское положение обязывает меня высказываться по злободневным проблемам. Кроме того, я еще и постоянный автор радиостанции «Свобода», что тоже накладывает на меня определенные обязательства.

МИНЧИН: Почему из всех исторических и политических фигур вас привлек именно Колчак, герой вашего последнего романа «Заглянуть в бездну»?

МАКСИМОВ: Своим личным благородством.

МИНЧИН: Через двенадцать лет кончается XX век, страшный век. Что, вы думаете, произойдет с Россией (с ее культурой, политическим устройством, литературой) в XXI веке? Что произойдет с целым миром, в первую очередь с Западом, в следующем веке? Выживет ли СВОБОДА?

МАКСИМОВ: Если события будут развиваться в том же направлении, что и сегодня, свобода переживает свой закат. И от этого Россия не только не выиграет, но окончательно потеряет все, истощив свои духовные и материальные ресурсы на бессмысленное распространение в никуда.

МИНЧИН: Ваши личные писательские и редакторские планы на будущее. Пишите ли вы новый роман, о чем?

МАКСИМОВ: Для личных планов я достаточно стар. Редакторские ограничиваются финансовыми возможностями журнала, которые, увы, не бесконечны. В планах писательских — две новые книги.

Если сумею их закончить, буду считать свои литературные задачи исчерпанными.

МИНЧИН: Что бы вы хотели опубликовать в юбилейном 100-м номере «Континента», который выйдет еще в XX веке?

МАКСИМОВ: Вещи масштаба Солженицына и Бродского.

*Апрель 1988
Нью-Йорк — Париж*

Интервью с режиссером и актером Никитой Михалковым

МИНЧИН: О вашем детстве? Что вам запомнилось?

МИХАЛКОВ: В основном запахи, ошущь, намерзшие сосульки на штанах, мокрые рукавицы. Запах кофе на террасе летом, чашки толстые на даче. Определенный свет, особенно утренний. Такие предметы и очертания, не очень связанные, то есть какая-то деталь может потянуть за собой историю... блики на паркете в квартире московской.

МИНЧИН: Где вы жили?

МИХАЛКОВ: Мы жили на улице Воровского, до этого на улице Горького. На Воровского я прожил большую часть детства и юности, а потом переехал и стал жить отдельно. Но основные ощущения детства — дача и московская квартира.

МИНЧИН: В каком возрасте вы захотели стать актером? Все мечтали и проходили через это.

МИХАЛКОВ: У меня не было такого момента абсолютно, не было никакого импульса, который толкнул в эту сторону, произошло очень естественно.

МИНЧИН: Папа водил вас в театр? Больше любили театр или кино?

МИХАЛКОВ: Вообще папа не баловал таким сентиментальным отцовским вниманием. В основном это было общение с людьми, окружавшими дом, входящими в семью, — интеллигенция, писатели, художники, композиторы. Театр любил очень. Детский; как многие, наверное, запомнил «Синюю птицу» во МХАТе.

МИНЧИН: Какие фильмы в юности на вас произвели впечатление?

МИХАЛКОВ: «Зигмунд Колосовский», «Котовский», «Чапаев»... Дело в том, что производило впечатление то, что показывали: у нас не было огромного выбора. Большое впечатление производила «Молодая гвардия», герасимовская картина. Мы воспитывались в достаточно активном обществе, где объясняли, что читать, что смотреть, что хорошо, что плохо. Я никогда не был фанатиком никаких систем. Тут сказывается мамино, в общем, воспитание —

Кончаловских, они всегда были вне любой политики и с презрением относились к тем, кто ею занимается параллельно с творчеством. Думаю, по этой причине не очень сложились отношения между маминной семьей и папиной.

Все театральные мои впечатления больше связаны со школой, с няней, у меня была няня-испанка, поэтому мой первый язык — испанский.

МИНЧИН: Вы играли в школьном театре? Или не тянуло?

МИХАЛКОВ: В школьном театре я играл в восьмом классе. Тогда появились первые магнитофоны, и было много всякого трюкачества, я очень этим увлекался.

МИНЧИН: Как вы попали в Щукинское училище?

МИХАЛКОВ: У меня никогда не возникало вопроса, кем я стану. Я до Щукинского училища работал в театре, играл актером в Театре Станиславского, учился в их студии. Еще будучи школьником, играл беспризорника в пьесе Крона «Винтовка 492116». Играл я, конечно, ужасно, как понимаю теперь. Но... я просто никогда не забуду лицо моего брата, которого пригласил на спектакль. Я поймал со сцены его мрачный взгляд, и меня охватил ужас от всего происходящего. Но импровизацией, подражанием, дуракавалянием я занимался усиленно.

В Щукинское я поступил в то же лето, когда снимался в фильме «Я шагаю по Москве», в шестьдесят втором году.

МИНЧИН: Тогда ректором был Захава?

МИХАЛКОВ: Да.

МИНЧИН: Он меня храбро не принял в это училище.

МИХАЛКОВ: Захава... он же меня и выгнал из училища.

МИНЧИН: Какие-то воспоминания связаны с училищем — через него прошло много известных актеров?

МИХАЛКОВ: Позже, перейдя во ВГИК, я понял, что училище было замечательным. Атмосфера... Всегда ко мне относились с предубеждением, всегда помню эту фразу со школьных лет: «Ты что думаешь, если ты Михалков...»

МИНЧИН: ...тебе все позволено?! тебе все можно?!

МИХАЛКОВ: И так далее. И это меня очень отодвинуло от возможности пользоваться услугами отца, его помощью. Хотя для всех детей это нормально. С этих лет у меня воспиталось определенное отношение: говорите что хотите, но это — неправда. То есть я перестал спорить по этому поводу. И до сих пор — что бы ни писали... Я-то знаю, к примеру, что не краду. А говорили и говорят что угодно. Нужно оправдываться тогда, когда это правда. И в определенном плане — это был мой панцирь, моя защита, это очень раздражало многих людей. Все-таки общество в России... скажем, если у англичан движущая сила — паровая машина, то в России — это зависть.

В училище происходило, как и сейчас: были люди, которые меня ни за что любили и были — которые ни за что ненавидели.

МИНЧИН: Наверное, это обидней всего, когда тебя ненавидят ни за что, просто потому, что твоя фамилия начинается на букву «М»?

МИХАЛКОВ: Понимаете, я довольно рано к этому привык, довольно рано понял, что бессмысленно с этим бороться. И это привело к определенному рода углубленной иронии и безжалостности с моей стороны ко многим явлениям и людям в том числе.

МИНЧИН: Что вы читали, если помните, на вступительных в Щукинском?

МИХАЛКОВ: Помню прекрасно. Я читал Михаила Светлова:

*Молодой уроженец Неаполя,
Что оставил в России ты на поле...*

Из прозы я читал Пришвина «Иван-да-Марья», а басню читал Михалкова. Это был шаг к моей независимости: собственно говоря, а почему я должен читать другого, только потому... Отборными турами руководил такой преподаватель — Бенинбойм. Мастерами были Леонид Моисеевич Шихматов и Вера Константиновна Львова.

МИНЧИН: Но папа ваш никак не участвовал в том, что вы поступили в Щукинское?

МИХАЛКОВ: Ни-ког-да мой папа не участвовал ни в том, чтобы меня «поступать» в институт, ни в том, чтобы меня освободить от армии. Никогда! Родители совершенно не влияли на мой выбор. Не поощряли, не запрещали, так что я не могу вам рассказать душещипательную диккенсовскую романтическую историю. В училище я проучился три года...

МИНЧИН: Кто-нибудь учился с вами, кто стал потом известным актером?

МИХАЛКОВ: Известной актрисой стала Настасья Вертинская, она же стала моей первой женой, потом.

МИНЧИН: Это была первая любовь?

МИХАЛКОВ: Да, да. Любовь, наверное... Хотя увлечений было много... Из-за одного висел на одной руке на одиннадцатом этаже на балконе в «доме на набережной»...

МИНЧИН: Что, серьезно?!

МИХАЛКОВ: Лена Щорс — была такая девушка. Там была компания старше меня, неслабая такая: Миша Буденный, Валера Полянский, — высокопоставленная компания, элита, дети элиты. Лена Щорс была пикантная девушка, с большой грудью, с серыми бархатистыми глазами. И однажды у нее дома, пытаюсь поразить

компанию, запел песню Галича: «У лошади была грудная жаба». «А маршал, бедный, мучился от рака,/ Но тоже на парады выезжал...» Совершенно забыв, что там был Миша Буденный; в общем, меня тихо вывели оттуда на лестничную площадку и закрыли за мной дверь. А нужно знать, что это был за Дом! Вот тогда я впервые почувствовал, что такое быть оскорбленным. Наверное, происхождение дало себя знать.

МИНЧИН: Но, слава Богу, что вы не произошли из той клоаки: в общем-то, их отцы были убийцами...

МИХАЛКОВ: Я не могу так говорить обо всех. Скажем, Валера Полянский, к сожалению, уже покойный, был моим хорошим другом, да и Миша Буденный незлобный человек.

... Так я позвонил в дверь обратно, открыли, я вошел: они танцевали, я выпил что-то, вышел на балкон и сказал: «А вот это вы можете сделать?» Перелез через балкон на одиннадцатом этаже и повис не наверху, на перилах, а внизу, отпустив одну руку. Мне было четырнадцать лет... И когда они наклонились, чтобы вытащить меня, я абсолютно точно помню, что ужас на их лицах носил совершенно другой характер: что будет, если из «их» квартиры... и так далее. Это не испуг, что человек разобьется, а испуг, что разобьется у нас.

Я не взял их руку, а подтянулся сам обратно, ушел и больше никогда туда не приходил.

МИНЧИН: Вернемся к Анастасии.

МИХАЛКОВ: Я влюбился в нее, посмотрев «Человека-амфибию».

МИНЧИН: Красивая девочка была.

МИХАЛКОВ: Она была очень красивая. Когда я поступил в училище, уже выходил ее «Гамлет» со Смоктуновским. Там была невероятная история... хотя ничего невероятного в ней нету. Я не знаю, любила ли она меня когда-нибудь, как я в нее был влюблен. В тот момент у нее такой был выбор! Такой пасьянс лежал перед ней: Андрей Миронов, царство ему небесное, Кеша Смоктуновский, молодой, после Гамлета, талантливый, великий, обожаемый. Классный набор: она могла снять с полки любого. Именитость ей была не нужна, она сама была дочкой Вергинского. Фамилия Михалков не могла произвести на нее впечатление. Я мучительно был влюблен, мучительно. И мучил ее, наверное, всякими звонками, ревностью. И наступил момент разлада, мы расстались. Я уехал из Москвы на пробы. У нас была близкая подруга, Лена Матвеева, замечательный человек, балерина. Мы с ней, когда я вернулся, пришли на день рождения Вани Дыховичного, а компания там была веселая: Вика Федорова, Полянский, Дыховичный. И туда пришла Настя с Андреем Мироновым. Я сидел наискосок от нее за сто-

лом... И дальше я очнулся на лестничной клетке — в поцелуе с ней. Она меня увела оттуда, — дело не в том, кто кого увел, но было ясно, если бы она этого не захотела, никогда бы в жизни ничего не было. Во мне не имелось той силы, обаяния и тех возможностей, которые могли ее сломить. Она ко мне приспустилась, снизошла. Я помню как сейчас ощущение того электричества, которое возникло. Должен сказать, не вдаваясь в подробности, что у Насти мужской ум и мужской характер.

Но до сих пор ужасное чувство вины перед Леной Матвеевой меня мучает. Теперь мне кажется, что она действительно меня любила. Я не понял, не почувствовал этого тогда.

Мы прожили вместе три года, но вместе-вместе — полтора. Известие, что она беременна, меня так обрадовало: теперь «не соскочет», не уйдет. Это подтверждает, как я безумно был влюблен. У нас родился сын. Потом его воспитывала бабушка, ее мама, и мне было мало знакомо ощущение отцовства. Я думал, что, может быть, это наследственное... Но в шестнадцать лет сын пришел ко мне и сказал, что хочет жить со мной.

МИНЧИН: Было ли у вас какое-то удовлетворение от того, что, будучи «последнем в забеге» в юности — были Смоктуновский, Миронов и так далее — вы в результате стали самым известным кинорежиссером в мире? То есть были никто, на вас не обращали внимания, а пришли к финишной ленте первым.

МИХАЛКОВ: Нет. Нет... Саша, я понимаю ваш вопрос абсолютно. Быть лучше или быть лучше других — это противоположные вещи. Понимаете? Потому что одно — это гордость, а другое — это гордыня. Во мне не было желания быть «лучше кого-то», а было желание стать лучше, то есть доводить до... Я в определенном смысле перфекционист, то есть довожу все до какого-то уровня, за который не стыдно.

МИНЧИН: Это видно в ваших мизансценах...

МИХАЛКОВ: Хотя, конечно, азарт был. Было ощущение: ну, будешь ты меня помнить! И когда я снял «Пианино», картина довольно известная...

МИНЧИН: Ну, уже «Раба любви» вас сделала всемирно известным.

МИХАЛКОВ: Но никогда Настя ни разу в жизни не дала мне понять или почувствовать, что она мною восхищена или что ей нравится то, что я делаю.

МИНЧИН: Кто ушел от кого?

МИХАЛКОВ: Я просто ушел из дома и поселился у Сережи Никоненко в коммунальной квартире. Это абсолютно отдельный пласт жизни. Но ушел я. Конечно, не совпали два эгоизма, с одной стороны. Она была сдержана, иронична по отношению ко мне.

Она была всеизвестна, когда мы появлялись, естественно, все шли к ней. Это не вызывало у меня чувства обиды, но определенный мужской комплекс возникал. Потому, наверное, я часто из-за нее дрался. Но один момент был очень важный. Я уже учился во ВГИКе и хотел снимать картину о вологодских кружевницах. Уехал в Вологду и провел там невероятное, замечательное время! В пустой деревне, среди старух. Был март. И я приехал оттуда абсолютно переполненный ощущениями. Вошел в квартиру, Настя спала, я разбудил ее и стал рассказывать, рассказывать... И вдруг, повернувшись, я натолкнулся на такой вежливый, вежливый взгляд, с улыбкой. То есть, она слушала...

МИНЧИН: В силу воспитания.

МИХАЛКОВ: А так — это была абсолютно чужая женщина. В общем, я так и не научился быть тем, кем она хотела меня видеть. Сначала пытался, потом бросил...

МИНЧИН: Снимать вы ее никогда не хотели?

МИХАЛКОВ: Это тоже был определенный круг.

МИНЧИН: Давайте вернемся к вам. После того, как вас исключили из Щукинского училища, что произошло дальше?

МИХАЛКОВ: Студентам было запрещено сниматься в кино, и это правильное решение. Захава меня любил и исключал с чисто педагогической точки зрения. Почему Михалкову можно, а нам нельзя, — вопрошала аудитория. Хотя я уже снялся в трех фильмах. К тому времени я уже задумал перейти на режиссуру. Я почувствовал эту тягу, когда работал с Данелия. С его подачи я импровизировал, что-то придумывал, что иногда пригодились в фильме «Я шагаю по Москве». Но основное мое желание родилось во время работы со студентами над отрывками в училище. А потом я начал ставить спектакль «Двенадцать разгневанных мужчин». До того, как меня изгнали, меня уговаривали пойти покаяться перед Захавой, старик простит, — а я не шел, упирался. Но, честно признаться, я уже задумал уходить в режиссерское дело. Я взял все, что мне нужно было от актерской профессии... Хотя этому жизнь можно учиться. А получилось так, что если я заканчивал актерский факультет, то три года после училища должен был отработать в театре, в любом. Меня исключили зимой, а женился я шестого марта, и уже с осени пошел во ВГИК. Причем сразу на второй курс.

МИНЧИН: И попали в мастерскую к Ромму? Ромм был главный учитель в кино?

МИХАЛКОВ: Профессионально — да, но Ромм появлялся все реже и реже. Мой курс последний, который он довел до конца. Ромм тогда уже бывал у нас нечасто, но лекции его мне очень много дали, в основном с точки зрения кинематографического ощущения. Кинематографическое мышление он вынимал из жизни и нам

сразу показывал. Он был классиком для всех, и на его лекции собиралось громадное количество людей.

МИНЧИН: Был кто-то тогда для вас из режиссеров примером?

МИХАЛКОВ: Тогда — пожалуй, Вайда. А из отечественных мне очень запомнились молодые Алов и Наумов, картины «Ветер» и «Павка Корчагин». Или «41-й» Чухрая. Но мне это нравилось как зрелище. Я не разбирал это с точки зрения режиссуры, у меня не было активного ощущения профессии. Знака профессии. Этот знак стал для меня проявляться, когда я увидел картины Барнета, скажем «Окраина», — гениальная картина, где все есть! Или ранний его фильм «Девушка с коробкой».

МИНЧИН: Барнет тоже откуда-то взялся, все мы наследуем что-то от предыдущего, что впечатляет нас в детстве, а потом отражается.

МИХАЛКОВ: Да, мои воспоминания света в детстве перенеслись на экран.

МИНЧИН: Кто вас сослал на Камчатку и за что? Была история, вы, наверное, ее слышали, я не буду говорить.

МИХАЛКОВ: Давайте-давайте, теперь вы рассказывайте!

МИНЧИН: Что ваш папа пошел к Устинову, тогда министру обороны, чтобы освободить вас от призыва в армию. А тот хотел вашему отцу напакотить: ах, он ко мне с этим пришел, и так далее. И в отместку приказал вас сослать туда, где за сто километров нет телефона или почты.

МИХАЛКОВ: Я думаю, что поводом, чтобы меня сослали, стал мой роман с дочерью одного из очень высокопоставленных начальников.

МИНЧИН: Очень, очень высокопоставленных?

МИХАЛКОВ: Да. Очень, очень.

МИНЧИН: Какой год?

МИХАЛКОВ: Семьдесят второй. Мне было двадцать шесть. Она — красивая, с поразительной улыбкой, с замечательным образом мышления. Молчит, а потом скажет: «Душа моя похожа на кладбище задушенных желаний» или «Я такая дура жуткая, вот я сижу и думаю, что ни о чем не думаю». Выстрел в памяти. Очень трогательный образ мышления был. Потом она вышла замуж.

МИНЧИН: Но ее жениха не сослали за это, почему вам повезло?

МИХАЛКОВ: Дело в том, что я написал ей письмо и по глупости своей отдал внизу в доме...

МИНЧИН: Консьержу, который был платный сотрудник КГБ, конечно...

МИХАЛКОВ: Где объяснял, что никогда не смогу быть с ней вместе, потому что не согласен с... Что такая женитьба не дала бы мне возможность делать то, что я хочу. А дальше я хочу. А дальше

я могу предположить и только, потому что обстоятельства складывались невероятно.

МИНЧИН: Смотрите, двадцать лет прошло, а вы помните ее фразы...

МИХАЛКОВ: Это профессиональное, к тому же иногда я сразу записываю. Есть книжек шесть расписанных, записных. Итак, я должен был идти в армию. 21 октября мой день рождения, исполнилось двадцать семь лет, а после этого по закону уже в армию не брали. Я должен был пойти в кавалерийский полк при «Мосфильме». Снимался я тогда у Сережи Соловьева в «Станционном смотрителе» и мало задумывался над этим.

МИНЧИН: Звучит забавно: Никита Михалков в кавалерийском полку!

МИХАЛКОВ: Семьдесят третий год — горит Москва и Подмосковье! Вы еще здесь были?

МИНЧИН: Да-да, в институте. Но помню великие пожары.

МИХАЛКОВ: В то время я только познакомился с женщиной, которая потом стала моей женой. Таня, она работала манекенщицей. Я уже начал готовиться к «Свой среди чужих...». Приехал на городской сборный пункт, колючая проволока, КПП, забор... Потом кончается забор — идет лес, и с этой стороны может кто угодно зайти, кто угодно уйти... Совсем как в России! Привозят два ящика водки. Делать нечего, пьем. Сопровождавший меня господин напивается вусмерть и обнаруживаю я его в туалете, с раскрытым портфелем, и военный билет мой трепещет — в сортире, в писсуаре. Я вынимаю этот военный билет. Возникает первое искушение: вот сейчас я его спускаю в унитаз — и все, нет такого призывника, копии в военкомате нет — как не существовало. Мне надо было только до дня рождения продержаться. Но тут гены предков сработали, сказали: нельзя этим пользоваться, дурно. Я высушил свой билет. Короче... в течение недели — я беру кого-нибудь из дежурных, еду в Дом кино, меня уже все проводили, уже веселятся с моими девочками...

МИНЧИН: Другие мальчики.

МИХАЛКОВ: Уже меня нет, я возвращаюсь, как призрак. Ночую в квартире, в которой не должен ночевать. И вдруг поздно ночью раздается звонок: я обалдел, это звонила Таня, которая вообще ничего не знала, кроме того, что меня давно нет, я уехал. Я когда первый раз повел ее в ресторан, то спросил: «Что вы будете есть?» Она сказала: «Первое, второе и третье».

МИНЧИН: Класс! Какой класс!

МИХАЛКОВ: Абсолютный класс! *(Хохочет вместе, в два голоса).*

Она позвонила по телефону, и я понял, что мой уход для нее значит много. Короче, этот парень, сопровождающий, который

совершенно уже очумел от всего от этого: каждый день, в жару, пить, говорит: «Я тебя прошу, уходи!» Мы садимся на автобус и едем на Таганскую. Я ему говорю: хочешь, с Высоцким познакомлю? Он не верит и... ругается. Иди ты! Я захожу в театр на Таганке со служебного входа и спрашиваю: «Володя есть Высоцкий? Позовите, пожалуйста». Его зовут, он спускается, я говорю: «Володь, меня в армию забирают, спой нам что-нибудь». И Володя спускается с гитарой и начинает петь, потом послал за бутылкой водки. Короче, когда я добрался до сборно-призывного пункта, меня распределили в стройбат в город Навои, тогда это был еще СССР, но уже тьмутаракань. Я подхожу к полковнику и говорю: «Товарищ полковник, тут ошибка произошла, меня отправили в стройбат в Навои. Дело в том, что у меня два высших образования, и, копая окопы лопатой, я вряд ли принесу пользу армии и стране...» Он говорит: «Да что ты мне мозги паришь? Хочешь в Москве, что ли, остаться? Так и говори!» Я говорю: «Нет, это не так, и я вам сейчас докажу! Куда уезжает самая дальняя команда?» «На Камчатку». «Ну вот меня и отправляйте на Камчатку».

МИНЧИН: И что «дубарь» сказал?

МИХАЛКОВ: Пиши заявление. Он так пере... испугался, потому что он так прикинул: хрен его знает, Михалков. Он получил распоряжение, уже знал, что со мной нечего церемониться. Но испугался: вдруг нажалуются, припишут самоуправство. Заставил меня написать заявление, все приговаривая: ты сам захотел. И таким образом я попадаю в команду, улетающую на Камчатку. Это был колоссальный момент, также связанный с фразой, которую постоянно повторяли в нашей семье: «От службы не отказывайся, на службу не напрашивайся». Мое путешествие на Камчатку на самолете — это особый фильм. Потому что капитан-лейтенант, который нас сопровождал, напился в первые двадцать секунд после взлета, и дальше всю группу во время перелета с пятью посадками сопровождал я, он мне отдал пистолет, все документы... Потом, уже много позже, было путешествие на собаках — 117 суток, с юга Камчатки на север Чукотки. Нас было шесть человек.

Вообще в моей службе было много почти мистического: например, когда я однажды замерзал в тундре, меня спасло созвездие Большой Медведицы, но это отдельная история.

Вернулся я в Москву старшиной 1-й статьи. И сильно пьяным. Нашел в Доме литераторов маму, она с кем-то пила кофе в ресторане, и чуть не упала со стула, увидев меня в форме. Потом поехал в Дом кино и там выпил. А потом решил найти Таню. Но телефона ее я не знал, она переехала. Знал я только, что живет она на проспекте Вернадского в каких-то «цветных», как она писала в письме, домах. Больше я не знал ничего. Я вышел в ночную весеннюю

Москву, поймал такси и сказал: «Проспект Вернадского». В машине тут же отрубился. Шутка ли: столько переживаний, выпивок, да еще чуть не сутки в самолете, и разница во времени девять часов. Короче, открываю глаза, таксист спрашивает: «Какой дом?» Я отвечаю: «Налево!» А сам понятия не имею, куда ехать. «Направо, прямо... Стоп!» Выхожу. Точно понимаю, что никогда тут не был. Но дома удивительно такие «веселенькие». Захожу в первый попавшийся подъезд. Утыкаюсь в дверь и звоню. Три часа ночи. Никто не открывает. Упершись головой в стенку, начинаю дремать. Дальше ничего не помню... Проснулся я рядом с Таней в ее маленькой, чистенькой, с криво наклеенными обоями квартирке на первом этаже. Оказывается, ткнув пальцев в первый попавшийся среди тысяч звонков, я пришел именно к ней. И больше, по крайней мере, по сегодняшний день, никогда об этом не жалел. Она родила мне троих замечательных детей и больше не боится чужой кошки, которая, пока я был на флоте, почему-то подстерегала Таню в подъезде и не пускала в ее же собственную квартиру.

МИНЧИН: Потрясающая история. Но о кино... Никита, «Свой среди чужих...» как бы луч света в темном царстве. Луч цвета в темном царстве. Как Вы пришли к нему? Он был очень необычен.

МИХАЛКОВ: В этой картине мы как бы доказывали всем, что мы все умеем. Она поэтому так и перенасыщена всякими трюками, пластическими поворотами...

МИНЧИН: Как булка из одного изюма.

МИХАЛКОВ: Это был единственный раз в жизни, когда я писал роль для себя. Обычно я никогда этого не делаю и снимаюсь по необходимости. За тобой ничего, тебе нечего бояться сделать хуже. Отстаивать всегда труднее, чем завоевывать. Была легкость, мы ничего не боялись, но получилось — хорошо, а нет — ничего не поделаешь.

МИНЧИН: Откуда видение пришло этот света, цвета, светотеней, перепадов, ярчайших образов — до рельефности?

МИХАЛКОВ: Была команда все-таки хорошая: оператор Паша Лебешев, Саша Адабашьян (потом мы с ним стали писать сценарии). Была команда, которая рисковала.

МИНЧИН: Это был редкий фильм: там не было женщин и не было любви. То есть был мужской игровой состав, что всегда гораздо труднее удержать, и в напряжении, и класс, и уровень фильма.

МИХАЛКОВ: Я снял все за восемь недель. Мы были очень раскованы, верхом на лошадях, драки и прочее.

МИНЧИН: Фильм в чем-то напоминает вестерны Серджио Леоне?

МИХАЛКОВ: Да-да, он оказал на меня определенное влияние.

МИНЧИН: Но вы органично привнесли это на русскую почву, это не было копированием.

МИХАЛКОВ: Я назвал его «истерн»!

МИНЧИН: Это хорошо, очень хорошо. Очень многих актеров вы сделали звездами. Их до этого никто не знал, они были на сцене в театре.

МИХАЛКОВ: Да-да, многие начали свою карьеру с этого фильма.

МИНЧИН: Какой свой фильм вы считаете лучшим?

МИХАЛКОВ: Я не могу так сказать. Потому что для меня это жизнь, жизнь моих друзей. Вы помните, какие были шестидесятые годы? А семидесятые? Разве можно выбрать?

МИНЧИН: Но все-таки и шестидесятые и семидесятые были лучше, чем то, что сейчас?

МИХАЛКОВ: Чехов сказал замечательно: русские обожают свое прошлое, ненавидят настоящее и боятся будущего. Логично и правда. Тут нужно, видимо, подумать, как изменить и сделать эту формулу более оптимистичной: и почему будущее, которое ты боишься, превращается в ненавидимое настоящее, а потом в обожаемое прошлое.

МИНЧИН: Следующий фильм — «Раба любви». Ретро, в те времена в России никто не делал подобного. У меня впечатление, что на вас итальянский неореализм оказал какое-то свое влияние, и даже не само течение, а то, что они делали. Мне кажется, что вам итальянское кино должно нравиться больше, чем американское, не говоря уже о французском, где больше говорят, чем делают?

МИХАЛКОВ: Может быть, я никогда не задумывался. Но скажу, что на меня большое влияние в «Рабе любви», эстетическое, оказал «Великий Гетсби». Роман и картина. Дело в том, что это тоже был первый фильм «ретро».

МИНЧИН: Но зародили и возродили этот стиль, течение — итальянцы.

МИХАЛКОВ: «Раба любви» имеет удивительную историю. Этот сценарий написали Фридрих Горенштейн и Андрон Кончаловский и снимать его начал Рустам Хамдамов, он прекрасный художник. Но, по-моему, без жизни, сплошное эстетство, высочайшего, впрочем, класса. И когда эту ленту посмотрел генеральный директор «Мосфильма» — она должна была быть черно-белой — он категорически восстал. Короче, мне предложили «доделать» эту картину. Я отказался, потому что не считал это для себя возможным. Но согласился на эту тему снять совершенно другую картину. Что и было сделано. И единственное, что осталось от прежнего, — это изумительные шляпы, которые сделал Хамдамов, и актриса, которая играла у него главную роль. Это

была Елена Соловей, с замечательным, совершенно стильным лицом, очень сильная актриса. И она на долгий период стала актрисой моих картин: и «Механическое пианино» вслед за «Рабой любви», и «Обломов». Забавно было то, что мы должны были снять новую картину в оставшиеся сроки и на оставшиеся деньги, что было абсолютно невероятно: оставалось полтора месяца съемочного периода и где-то двести тысяч рублей, по тем временам довольно большие деньги. Но мы по своей молодости и авантюренности решили на это пойти. Переписали сценарий быстро. Пустились в довольно рискованное плавание и, к счастью, выплыли. Мы снимали без нужной пленки, причем Лебешев-оператор, — он, конечно, уникальный господин — выдумал какую-то систему предварительной засветки пленки, чтобы повысить ее чувствительность. И таким образом мы получали пленку равную по чувствительности почти «Кодаку».

МИНЧИН: Цвета красивые. Что-нибудь было еще?

МИХАЛКОВ: Западный успех картины был довольно большой, особенно в Америке, как ни странно. На фестивале в Тегеране я получил премию за режиссуру. И вообще, у картины была удивительно хорошая судьба.

МИНЧИН: Пожалуй, с «Рабой любви» вы стали всемирно известным режиссером; как изменилась ваша жизнь?

МИХАЛКОВ: Никак. Во-первых, я не стал всемирно известным режиссером, по крайней мере, я этого не почувствовал. Я и сейчас этого не чувствую. Собственно, мне интересней сеять, то есть интересней работать, чем пожинать плоды. Для меня процесс пока важнее, чем результат. Иногда я с удивлением даже обнаруживаю прессу какую-то, критиков, статьи. В принципе, я не испытываю желания доказывать свое любое превосходство. Так что мою жизнь это никак не изменило. Изменило только в том, что отношение ко мне здесь, в России, стало, конечно, хуже, потому что многие в России не терпят чужого успеха. Но это меня не особо волновало, потому что я с детства привык. У меня была закалка. Я много, очень много работал, и в общем-то за то имя, которое я заработал, я должен быть благодарен друзьям и работе. И моей маме, которая меня научила работать.

МИНЧИН: Конец «Рабы любви» — он немного из итальянского неореализма?

МИХАЛКОВ: Там в сценарии было написано, что она погибает, и мы даже разработали трамвай, который должен был быть прошит пулеметными очередями...

МИНЧИН: Подразумевается, что они в конце настигнут ее...

МИХАЛКОВ: Да, но именно легенда — легенда должна была остаться живой. И для меня, в частности, финал, определенный

финал ее гибели разрушал всю атмосферу воздушности: это фабрика снов, это кинематограф, это — гимн кино. Она должна была раствориться в тумане...

МИНЧИН: Почему вы разошлись с Лебешевым? Он, по-моему, снимал на высоком уровне.

МИХАЛКОВ: Лебешев перестал искать. Он чрезвычайно одаренный человек, который потерял интерес к тому, чтобы двигаться дальше. На последнем нашем фильме «Без свидетелей» он даже не смотрел отснятое... Меня это потрясло. Лебешев, который открыл для нашего кинематографа эту систему света, подсветок, использование экранов и так далее, достигший в этом огромных вершин, не двигаясь дальше, дал себя догнать. Сейчас каждый второкурсник ВГИКа это делает. В его случае: пусть это было бы движение в обратную сторону, вкривь, вкось, но это было бы движение, поиск. Он двигаться не захотел, мы расстались, как нам казалось, на время. А потом я ему сказал: «Паша, я больше с тобой работать не буду».

МИНЧИН: Я думаю, он без хлеба уже не останется, вы его сделали достаточно известным.

МИХАЛКОВ: Опять же — я не хочу себе присваивать лавры «открывателя» Соловей или Лебешева, мы в достаточной степени выручали друг друга. Без хлеба он действительно не останется: имя его звучит, его приглашают на самые престижные кинофестивали.

МИНЧИН: Кого сегодня вы считаете лучшими операторами в России?

МИХАЛКОВ: Вадима Ивановича Юсова, Виллена Калюту, Георгия Рерберга, из молодых — Дениса Евстигнеева, сына, Козлова, тоже сына знаменитого саксофониста.

МИНЧИН: Политический вопрос, хотя политика — скользкое дело... И в «Свой среди чужих...», и в «Рабе любви», по-моему, побеждают большевики. Если подходить к этому философски, как к концепции, то как вы к этому относитесь?

МИХАЛКОВ: Дело в том, что я не задумывался особо над этим. Я из старого дворянского рода, я никогда не был членом партии, я никогда не симпатизировал всему этому... Я никогда и не лгал, и не лукавил, потому что романтика революции «комиссаров в пыльных шлемах» — все это существовало. «Свой среди чужих...» отличается тем, что она проникнута романтикой, а не просто вопросом, кто побеждает, она совсем не заидеологизирована. Представьте себе, если б я предложил снять такую картину, где побеждают белые, она просто никогда бы не вышла на экраны...

МИНЧИН: А жаль, что не побеждают белые...

МИХАЛКОВ: Почему жаль?

МИНЧИН: Мандельштам и Цветаева были бы живы. Да за них одних... во веки веков... нельзя прощать.

МИХАЛКОВ: Кстати, если посмотреть внимательно этот фильм, то «не красные» с симпатией сделаны, нету этого омерзительного налета классового чувства, равно как его нету и в «Рабе любви». Поэтому для меня не стоял вопрос: эх-ма, про беляков снимать не дадут, сделаю про красных. Я просто об этом не задумывался. Сейчас делают то же самое, заидеологизированные картины — но только наоборот, зеркально. Раньше все хорошие были красные, плохие — белые, а сейчас полюса поменялись.

МИНЧИН: Следующий фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино». Чехов. Почему вы к нему все время возвращаетесь, то есть я понимаю — это ваш автор? Ваша любовь?

МИХАЛКОВ: Уже в «Рабе любви» наблюдаются интонации Чехова.

МИНЧИН: Поэтому, когда я «Механическое пианино» увидел, как будто продолжилась тема...

МИХАЛКОВ: А я вообще снимаю одну большую картину, как мне кажется. И все остальные фильмы — части этой картины. Чехова я давно мечтал снять, но ни одну пьесу, которая не был снята до сей поры, не дали бы снимать, так как индульгенция была дана только классикам. Это был такой заповедник, в котором охотиться на произведения Чехова разрешалось только заслужившим это стрелкам. Поэтому мы с Сашей Адабашьяном взяли раннюю, очень длинную пьесу «Безотцовщина», про которую вообще долгое время никто не знал, что она принадлежит Чехову, пока его брат об этом не сказал. В общем, пьеса эта была как бы все мои сценарии, поводом для нашей картины. Для меня вообще сценарий — только повод для фильма.

МИНЧИН: Не кажется ли вам фильм затянутым, медленным, то есть там нет вашей динамики обычной, движения...

МИХАЛКОВ: Нет. Разные языки, разное кино. Я считаю, что любое достойное произведение, будь то книга, кино или живопись, — зритель или читатель за них расплачивается своим вниманием. То есть самым дорогим, что есть. Чехов — он требует погружения, времени. Американское кино, которое тащит зрителя за уши и показывает ему это, это, это, на мой взгляд, такое кино химическое. Почему я не люблю длинные планы — потому что я люблю организовывать кадр изнутри, а не организовывать его в монтаже. Эйзенштейн убил кино! То есть не убил, а сделал его коммерческим. Эйзенштейн, придумав монтаж, совершил одно из самых невероятных открытий и в то же самое время злодеяний. Можно снять полное дерьмо, а великий монтажер может из этого сделать все что угодно! Сними это одним куском — и видно, что ты умеешь, что не умеешь, и зритель имеет возможность разглядеть, понять, достоверно это или нет, — тогда совсем другой класс. Это другого уровня доверие зрителю и ответственность перед ним.

МИНЧИН: Вы снимаете целыми сценами?

МИХАЛКОВ: Стараюсь. Я люблю видеть рождение эмоции.

МИНЧИН: Такой дилетантский вопрос: сколько может занимать наиболее длинная сцена по времени?

МИХАЛКОВ: Одним куском? Сегодня я снял 270 метров, почти десять минут.

МИНЧИН: Это долго, очень долго. И это хорошо: даешь актерам возможность войти в игру, действие.

МИХАЛКОВ: Как наркотик.

МИНЧИН: Вам нравится чеховская драматургия?

МИХАЛКОВ: Конечно. Мне нравится его атмосфера и абсолютная, постоянная тайна.

МИНЧИН: Почему вы выбрали роман «Обломов»?

МИХАЛКОВ: Не знаю — импульсом было, что я услышал, как Табаков читал по радио главы из романа Гончарова. У меня сразу же возникло желание как-то это экранизировать. Хотя у меня постоянно возникала мысль, и я не мог понять, почему Гончаров хочет, чтобы народ, люди походили на Штольца, а сам любит Обломова. Причем этот раздел потрясающе ясный: все, что связано со Штольцем, намного хуже написано. Он душой чувствует одно, а мозг заставляет руку писать другое.

МИНЧИН: По-моему, правильных героев вообще труднее писать.

МИХАЛКОВ: Для меня пассивный нонконформизм Обломова был намного ближе и дороже, чем мощный напор прагматика Штольца. То, что я не люблю, зритель должен почувствовать, увидев то, что я люблю. Вот почему я снимаю картину про Обломова, а не про Ленина.

МИНЧИН: Современный сюжет вас совершенно не интересует?

МИХАЛКОВ: Почему? Я снял «Родню», восьмидесятые годы.

МИНЧИН: Прервемся на некоторое время с режиссерством, сейчас я хочу поговорить немного о том, что вы играли как актер. Как вы чувствуете, кто вы лучше — актер или режиссер?

МИХАЛКОВ: Там хорошо, где нас нет. Когда я работаю с артистами, мне кажется, что я сыграл бы лучше, чем любой из них, включая и детей и животных. Когда я работаю артистом, мне кажется, что снял бы лучше. Это в общем-то такой самообман. Я как артист люблю работать с хорошими партнерами и с хорошим режиссером, — что бывает довольно редко, не часто выпадает такая радость. Но я люблю актерское дело, я чувствую артистов, я люблю их, и они это чувствуют, и им, надеюсь, от этого со мной легче. Вообще режиссура — это жизнь.

МИНЧИН: «Сибириада» — плохой фильм или хороший?

МИХАЛКОВ: Хороший. Я считаю, что в этом фильме много

всего, что могло сегодня быть сокращенным — самим Кончаловским. Но все, что связано с характерами персонажей, там очень хорошо, пронзительно сделано — режиссерски. Это сага, настоящая, большая сага, это кинороман. Это фильм Кончаловского, и он в нем очень отчетливо виден. Есть хорошие фильмы, автором которых ты бы не хотел быть. Скажем, я не хотел бы быть режиссером картин Германа, хотя это прекрасные картины. Если бы вы посмотрели «Сибириаду» сейчас, спокойно, — в ней есть дыхание. Правда, целиком эту картину мне удалось увидеть только один раз в Канне на фестивале. Тогда она шла три с половиной часа.

МИНЧИН: Что вы думаете о творчестве своего брата Андрона?

МИХАЛКОВ: Андрон — один из крупнейших режиссеров мирового кино. Я на многих его картинах учился — скажем, «Первый учитель», «Ася Клячкина», «Дядя Ваня». Не на всех, в основном на тех, которые он сделал здесь. «Асю» я просто считаю великой картиной, потрясающей. То, что он стал делать там, у вас, для меня эти фильмы в большой степени стирали его лицо. То есть я мог уловить в них Андрона, которого я знаю и люблю, но монтаж... и вообще необходимость быть подчиненным желаниям продюсера у меня как-то выбивали из рук карты. Я считаю, что из западных его картин лучшая, на мой взгляд, «Дуэт для одного».

МИНЧИН: А «Убежавший поезд»?

МИХАЛКОВ: Мне нравится, это очень хорошая картина.

МИНЧИН: Собственно, у него было мало места развернуться, все происходит в маленьком закуточке локомотива. Тяжело в замкнутом пространстве нагнать и динамику, и действие.

МИХАЛКОВ: Вы, конечно, меня извините: нагнать динамику в поезде, который мчится без машиниста, в котором уходят от погони два уголовника, сбежавшие из тюрьмы...

МИНЧИН: Но они должны полтора часа что-то делать.

МИХАЛКОВ: Правильно, но какое ж это замкнутое пространство: мчится поезд и вокруг возможности: он столкнется, сойдет с рельс, он неуправляем и так далее, и так далее. Замкнутое пространство — это два человека в общей комнате, по телевизору — единственное окошко в мир — идет одна программа. Все, больше ничего — такой эксперимент я пытался поставить в фильме «Без свидетелей», он не совсем удался, но заговорил я о нем только в качестве доказательства, что знаком с тем, что называется замкнутым пространством. Там нельзя было выйти на улицу, хотя бы из окошка что-то увидеть. После этой картины я по-настоящему ощутил и понял, какая сила заложена в пейзаже: в речке, в небе, в дожде, солнце, в снеге.

МИНЧИН: Вы общаетесь с Андроном?

МИХАЛКОВ: Не так часто, все-таки он довольно много живет

вне России, нас разделяют расстояния. Мы довольно разные люди, разные режиссеры, но я очень его люблю и очень люблю у него сниматься.

МИНЧИН: Что вы думаете о «Рублеве»?

МИХАЛКОВ: Великая картина.

МИНЧИН: Я где-то читал, что был третий — актер, кто все это придумал и задумал. И пока он был на море, Тарковский с Кончаловским быстро написали заявку, не включив его...

МИХАЛКОВ: Вот они на фотографии вместе с Тарковским: все от первой до последней строчки было написано только ими двумя. Хотя я и слышал раньше эту историю. Это все абсолютная чушь. Такая же чушь и ложь, как то, что я украл у Хамдамова «Рабу любви». Бездарность в чужом успехе всегда хочет увидеть пошлую причину этого успеха. Так бездарности легче переносить свою бездарность.

МИНЧИН: Да, «Рублев» — фильм гениальный. Он оказал на вас влияние?

МИХАЛКОВ: Да.

МИНЧИН: Я обратил внимание, что они очень-очень дотошно над всеми мизансценами работали, там нет ни воды, ни пустого, все сжато и расклено до невозможного. Ничего нельзя ни вставить, ни выбросить.

МИХАЛКОВ: Замечательный фильм, замечательный. Я посмотрел эту картину еще раз, когда служил на флоте, в каком-то маленьком клубе, пурга была, мы не могли двигаться. И я послал оттуда Андрею Тарковскому телеграмму, полную восхищения.

МИНЧИН: Вопрос — как им дали это снять?!

МИХАЛКОВ: Это уже не ко мне...

МИНЧИН: «Очи черные» — как возник этот фильм?

МИХАЛКОВ: Происходила довольно странная ситуация: «Донского» мне делать не дали. Зимянин, тогдашний секретарь ЦК, объяснил, что еще, мол, рано. «Грибоедова» не дали снимать карабахские события. Возникла пауза, а мы три года занимались изучением материала, писали одну версию, потом другую, — то есть была тяжелая, кропотливая работа. Чрезвычайно интересная, результатом которой стал замечательный киноман «Жизнь и гибель Александра Грибоедова», до сих пор неопубликованный (и не снят). Мы нашли уникальные документы, подняли уйму архивов. Нашли, например, факты, подтверждающие, что граф Нессельроде был английским агентом, будучи канцлером, министром иностранных дел России.

Мы провели расследование гибели Грибоедова и пришли к выводу, что это было политическое убийство, спровоцированное англичанами, в котором они, конечно, использовали характер Гри-

боедова, его личные качества — для провокации. 600 страниц машинописного текста. Это была гигантская работа! С точки зрения культурно-исторической это могло быть явление. Но не дали снимать. Я задумывал две картины по несколько серий.

В восемьдесят шестом возник импульс, я совершенно неожиданно узнал, что Матроянни хотел бы со мной работать. Это меня очень удивило, я совершенно не представлял, что он видел мои картины. Мы встретились в Париже и договорились, что будем что-то делать. Но несуразно было бы мне снимать картину о Франции или Италии...

МИНЧИН: И напрасно, было бы интересно увидеть ваш срез.

МИХАЛКОВ: Мне это было бы неинтересно, а значит и зрителю.

МИНЧИН: Я совсем недавно узнал, что у Дюма есть произведение «Кавказ». Он был не кавказский вроде парень?

МИХАЛКОВ: Во всяком случае... С другой стороны, снимать картину с Матроянни, который играл русского, тоже не имело под собой твердой почвы. Поэтому мы с моим тогдашним соавтором Александром Адабашьяном решили: Матроянни хотел делать Чехова — мы решили сделать трансформацию. Такой парафраз Чехова — для Матроянни. И за основу решили взять «Даму с собачкой», но не делать героя русским, а сделать его итальянцем, который влюбляется в русскую. На итальянском курорте. То есть, это не экранизация Чехова, и в титрах записано также «по мотивам Чехова». Это самостоятельное произведение, но с чеховской атмосферой. Так возникли «Очи черные», сначала она назывались «Пароход «Улисс». Мы довольно быстро снимали, но довольно много репетировали. Я лично люблю репетицию.

МИНЧИН: Я получил полное удовлетворение, когда наблюдал за вашей репетицией с Ларионовым и Купченко. Одних коллоквиализмов сколько!..

МИХАЛКОВ: Общались мы через переводчика и сами; я, зная испанский, мог с ним объясняться. Потом с Марчелло я ставил спектакль «Механическое пианино» в государственном театре в Риме. Так что одним кино дело не закончилось. Эта картина, к моему большому удивлению, имела огромный успех в мире. Она получили награду — «Пальмовую ветвь» — за лучшую мужскую роль. Хотя картина шла прямиком на главный приз. Тогда Климов заявил: либо он останется в жюри, либо «Очи черные» не получают «Гран При». Это мне сказал Ив Монтан, бывший в тот год председателем жюри Каннского фестиваля.

МИНЧИН: Отчего? Это глупо.

МИХАЛКОВ: Там были свои идеи обо мне, о жизни. Это был его политический расцвет, он был секретарь Союза кинематогра-

фистов. После революционного 5-го съезда кинематографистов, на котором я сказал все, что думаю об этих «демократических» переменах в киноискусстве. Это был бум! Я стал изгоем, меня как бы отлучили от кино, от общественной деятельности.

МИНЧИН: Кстати, изгоем всегда быть хорошо: они многое успевают сотворить! Мысли вслух.

МИХАЛКОВ: Главный тезис был: я им сказал, что я не верю людям, которые могут не избрать делегатом съезда советских кинематографистов Бондарчука только потому, что за это ничего им не будет. Свести счеты со всеми теми, кому вы лизали жопу вчера, только потому, что не лизать жопу... стало безопасно. Хотя лизать или не лизать — всегда индивидуальный выбор каждого; вы выбрали — лизать! Так вот теперь, когда вам за это ничего не будет, вы решили ее кусать! Это рабская философия, это рабство. А я не люблю петь в хоре и я никогда не был в стае.

Картина имела номинацию на «Оскара», что очень престижно, и была масса всяких призов: лучшая иностранная картина года Италии, лучшая иностранная картина года Испании. И полная обструкция здесь, полная. Издевательски-иронический тон, она была утоплена в прессе, ее не показывали, не пускали прокатом по стране. Ее игнорировали, над ней измывались как могли, думая, что это как-то меня унизит или сломит. Но важно ведь, не как ты выглядишь перед кем-то, важно, как ты выглядишь перед Богом. Для чего я снимал картину — за валюту, за деньги, чтобы поехать за границу? Никогда меня это не волновало, не прельщало, у меня никогда не было вожаемой мысли уехать за границу и снимать там. К тому же я задавал себе вопрос: снимал бы я эту картину, если бы не было Мастроянни? И однозначно отвечал: да, снимал бы.

МИНЧИН: Кого бы вы выбрали тогда на главную роль?

МИХАЛКОВ: Я думаю, им мог бы быть Янковский. Мог бы быть Олег Борисов.

МИНЧИН: А из «нашей» братии, американской?

МИХАЛКОВ: Но это то же самое, что и с Мастроянни: валюта, другие условия, — но не суть. Впрочем, мне абсолютно неважно, что эти люди про меня думают, я их не уважаю.

МИНЧИН: Феллини — ваш любимый режиссер?

МИХАЛКОВ: Один из...

МИНЧИН: В «Очах черных» есть какие-то интроверсии или аллюзии — модное слово — заимствованные из классики Феллини?

МИХАЛКОВ: Ну, конечно, — скажем, весь эпизод в банях, это заведомая «феллиниана». Вариации маэстро в исполнении на русском. Воровство — это когда берешь чужое и выдаешь за свое. А когда я этим пользуюсь открыто, я не выдаю это за свое — это влияние. Скажем, Рахманинов писал вариации Паганини.

МИНЧИН: Героиня в «Очах» — она, по моему представлению должна была олицетворять идею русской красоты, русской души, русского добра, то есть квинтэссенцию лучшего, что есть в России. Она должна была влюблять в себя, с физиологической точки зрения?

МИХАЛКОВ: Да-да.

МИНЧИН: Вот это прыщавое лицо и есть олицетворение русской красоты? Русской красавицы, когда самые блестящие умы и творцы мечтали и женились на российских женщинах. Назову: Дали, Пикассо, Шагал, Набоков. Все были очень удивлены вашим выбором. Почему?

МИХАЛКОВ: Я не очень понимаю, чем вам не угодил Лена Сафонова, мне с ней хорошо работалось. Она мне очень понравилась уже в картине Мельникова. Лена показалась мне актрисой нового характера — это во-первых, а во-вторых, она произвела впечатление на итальянцев-продюсеров: они не хотели бы русскую красавицу с толстой косой, они хотели нечто более европеизированное, субтильное, для понимания европейского менталитета. И я в этом направлении не сопротивлялся, ибо был уверен, что Лена Сафонова это может сделать. Надо сказать, что картина открыла Лене огромные перспективы, она стала много сниматься и во Франции, и в Италии. Как я понял, эта роль принесла ей успех.

МИНЧИН: Довольны ли вы как режиссер тем, что она сделала?

МИХАЛКОВ: Во всяком случае, мы друг с другом сделали все, что могли. На большее я лично сам не мог бы рассчитывать. Лена — очень профессиональная актриса, которая выработала в себе мощнейший иммунитет против плохой режиссуры. Это вообще беда наших актеров: при ужасной режиссуре они все равно должны быть на уровне. То есть они как бы занимаются саморежиссированием и окружением себя определенным защитным полем, которое не дает грубому режиссеру, плохому режиссеру, неталантливому нарушить ту инфраструктуру, которая существует в актере. Моя проблема в том, что это поле у Лены очень сильное, и поэтому нам было трудно вначале: мне добиваться ее доверия, а ей обмануть меня, что она искренна.

МИНЧИН: Там есть очаровательные эпизоды, когда Табаков появляется, Смоктуновский появляется, игра Мастроянни. Но мне казалось, что были какие-то куски, которые она просто не вытягивала. Она именно не вытягивала, потому что можно лепить из материала только то, из чего состоит материал, то есть нельзя сделать пластилин мрамором, а бронзу — золотом.

МИХАЛКОВ: Все, что возможно было сделать, мы сделали, и я ни о чем не жалею.

МИНЧИН: Как к вам относятся актеры?

МИХАЛКОВ: У меня всегда с актерами замечательные, не-

жные, трогательные, пусть кратковременные, но, так сказать, любовные отношения. Любовные в кавычках отношения, которые неминуемо должны сказываться на результатах работы.

МИНЧИН: «Вокзал для двоих» наделал много шума. Вы там хорошо сыграли такого нахального, нахрапистого, самоуверенно-го персонажа. Очень колоритно.

МИХАЛКОВ: У меня там небольшая роль, смешной эпизод, и я его с удовольствием играл. Было много импровизации, очень смешно и трогательно. Мы с Люсей (Гурченко. — *Прим. авт.*) выдавали такие тексты, что потом я не знаю, как Рязанов на студии отбирал материал: работники должны были послушаться разного, от частушек до... Назван характер: проводник, хапуга, ворюга, хамло. Но имеет как бы две стороны: с одной — не лишен очарования, с другой — совершенный хам и насильник, когда дело касается добиться своего. Персонаж, который я в меру своих способностей и понимания сыграл. Но тонкости здесь особой, психологии, перламутра и кружев не было. В следующем фильме у Рязанова «Жестокий романс» была уже другая роль, другая работа.

МИНЧИН: «Жестокий романс» — вы сыграли главную роль?

МИХАЛКОВ: Рязанов мне прислал сценарий, к которому была приложена записка: если ты и Андрей Мягков будете сниматься, я буду снимать картину, а если нет, — то не буду. Опасность была огромная. Если бы Рязанов попытался снимать кино в противовес старой картине «Бесприданница» или с оглядкой на нее, — то это была бы катастрофа. И если бы я пытался играть, пытался противопоставить свою игру Кторову. Поэтому для меня самый главный вопрос заключался в том социальном срезе, что ли. Если у Кторова Паратов — аристократ по поведению, привычкам, то мне хотелось показать ту часть русского общества, которая сама себя сделала, — купечество российское. Я очень люблю русское купечество. Это мощнейший пласт, который держал баланс страны.

МИНЧИН: Третьяковы, Морозовы, Савеловы?

МИХАЛКОВ: Люди, которые любили деньги, но они их и делали сами. Точнее сказать, они их зарабатывали умом. Строили фабрики, заводы, расширяли, становились капиталистами, миллионерами, давали деньги на школы, театры, занимались меценатством. Но за это они требовали определенного к себе отношения, и отношение это они получали. Для меня эта работа была сложная, потому что в голове нужно было все время держать ту картину.

Подобрался замечательный ансамбль артистов: Мягков, Алиса Фрейндлих, Алексей Петренко, Лариса Гузеева, то есть была довольно мощная компания актерская, к тому же было много импровизирующих, фонтанирующих идей, которые Рязанов очень умно отбирал и использовал, а это очень тешит тщеславие актеров,

что это его заслуга, он придумал. Во-вторых, это дает раскрепощение актерам, когда они начинают придумывать и выдавать. Снималась картина на Волге, в Костроме, это было чудесное время. Вот там я впервые почти физически ощутил свои корни по отцовской линии и вместо отведенных трех недель я отложил все свои дела и провел там два месяца, в спокойствии работая над ролью. Фильм имел большой успех и хорошие отзывы.

МИНЧИН: Рязанов не нервничал, что снимает режиссера?

МИХАЛКОВ: Не думаю. Рязанов не та фигура, чтобы ему нервничать в чьем-то присутствии. Эта картина принесла мне огромную популярность. Но опять-таки я предпочитаю быть в ней актером и сыграть роль, чем быть режиссером.

МИНЧИН: Вы снимались как актер в финском фильме. У меня стоял ком в горле и текли слезы, когда я смотрел его по американскому телевидению. Очень впечатляющий фильм.

МИХАЛКОВ: Что же, прекрасная реакция. Когда меня пригласили сниматься в Финляндию, столько зависти было. Еду сниматься за границу. Для меня эта картина была неожиданной, молодые режиссеры. Часовой фильм, назывался «250 граммов». Девочка больная, умирает от рака, на ней я постарался сконцентрироваться, отбросив все остальное. Я не играл финна, какой я финн! Это более космополитический образ, притча определенного рода. Довольно трагичная картина, непростая она была, нерадостная, трудная, концентрация, давящая атмосфера. Но школа была хорошая, я вообще всегда стараюсь чему-нибудь учиться, когда что-то делаю. Результат, когда я посмотрел, был более удовлетворяющий меня, нежели я ожидал.

МИНЧИН: Ваши три лучшие роли — чисто зрительский вопрос?

МИХАЛКОВ: Наверное, в «Сибириаде», «Униженных и оскорбленных» и «Жестоком романсе».

МИНЧИН: Возвращаясь к режиссеру Михалкову, Вы сняли необычный фильм под названием «Автостоп»?

МИХАЛКОВ: Это такая веселая картина, которую заказал мне «Фиат», сделать «коммершл» перед выпуском новой машины, новой модели. Я согласился снимать, потому что это были хорошие деньги для моей студии. И мне было жалко тратить актеров на такую небольшую работу, поэтому я никому ничего не говоря, делал маленькую картину для «Фиата» и побольше — для телевидения. Я снимал здесь и снимал в Италии. Итальянский вариант назывался «Русская элегия». Когда приехали представители «Фиата», я им показал сначала «коммершл», а потом сказал: а теперь посмотрите кое-что еще. Им очень понравилось. Картина шла с большим успехом в Москве.

МИНЧИН: «Урга» — почему именно этот выбор? Пример Бертолуччи паразителен?

МИХАЛКОВ: Нет, Бертолуччи на меня никогда не влиял. Это началось все намного-намного раньше; есть такая серия географическая о номадах, французская серия. И мне предложили сделать географический телевизионный фильм о кочующих племенах. Предлагались точки в Австрии, Южной Америке, Африке, и среди них были монголы, находящиеся в Китае. Я даже не стал выбирать — монголы, конечно. Это потому что в нас и ощущение степное есть, и монгольская кровь течет...

МИНЧИН: Три века они здесь были...

МИХАЛКОВ: И это в определенном смысле повлияло на мой импульс, потому что я еще не знал, что это будет за картина. Сценарий мы написали вместе с Рустамом Ибрагимбековым, но рос он вместе с картиной. Меня всегда привлекала такая возможность: создавать атмосферу из того воздуха, который вокруг тебя. Постепенно, постепенно она стала выкристаллизовываться. Там, в Китае, поиск возможностей в создании пространства был неограниченным. Кино — это только рассказанная история по сценарию. Кино — это дыхание, запахи, звуки... Вот так и возникла «Урга». Мы сняли ее за два месяца.

МИНЧИН: Этот фильм вызвал очень много противоречивых откликов. Один из них: что Россия разваливается, Россия тонет, летит в тартарары, а Михалков, значит, снимает о монгольско-китайской жизни. Почему его не интересует то, что сейчас происходит в России?

МИХАЛКОВ: Да Бог с ними! Если они не понимают, что жизнь этого шофера, которого играет Гостюхин, и есть жизнь России, то что тут объяснять. Да и вообще: кто это имеет право говорить «почему он?..»! Да — потому!!!

МИНЧИН: Что Вы думаете об американском кино?

МИХАЛКОВ: Это великое кино, кинематографическая держава. Американское кино имело огромное влияние на мировой кинематограф, в том числе на наш, особенно в тридцатые годы. А сейчас оно имеет влияние скорее печальное, пагубное, осколки американских фильмов пытаются перенести на нашу почву: это убого, ущербно, не талантливо. И американское кино, к сожалению, само себя выедаёт.

МИНЧИН: О российском кино?

МИХАЛКОВ: Сейчас просто кризис, серьезный кризис. Практически ситуация ведь не изменилась: были бездарные картины, которые воспевали советскую власть, теперь те же бездарные режиссеры ее хаот и воспевают что-то другое. Ошибочная надежда — дайте свободу, и я вам такое создам! Разница только в том, что раньше среди бездарных были и талантливые, которым государство тоже давало деньги на их кино, а теперь им взять деньги не у кого, почти не у кого.

Английское кино, наверное, самое устойчивое, потому что оно консервативное. И английская актерская школа все-таки в мире — после русской школы — самая сильная.

МИНЧИН: Русское кино, оно еще существует? Я слышал, что на «Мосфильме» в прошлом году вышло 5—7 фильмов, на «Горького» и того меньше.

МИХАЛКОВ: Я думаю, пока все это катится сильно вниз. Но, достигнув дна, оттолкнувшись, пойдет наверх. Больше некуда. Нужны деньги, прежде всего деньги, которые не будут требовать отдавать. Нужны мощные субсидии! Когда люди, пресытившись количеством приобретенных материальных вещей, захотят наконец попытаться приблизиться к какому-то определенному уровню мировой культуры. Или хотя бы подумать о своих детях и внуках. Они уже пресытились всем: машинами, мебелью, магнитофонами, им кажется, что они уже достигли хорошего европейского уровня — и это так. Теперь можно или в каждую комнату поставить два гарнитура — но не встанут! — или дать деньги на некоммерческую картину.

МИНЧИН: Вы говорили о конфронтации, которая существует между ними (истэблишмент) и вами. Относите ли вы себя как-то к тому, что является современным русским кино, или считаете себя стоящим в стороне и делающим свою работу, идущим своим путем?

МИХАЛКОВ: Я делаю свою работу, иду своим путем, но надеюсь, что как раз мой путь и есть русское кино, — хочу в это верить.

МИНЧИН: Кого бы вы назвали сегодня лучшими в России?

МИХАЛКОВ: Романа Балаяна, Володю Хотиненко, Сережу Мирошниченко, Панфилова, Кончаловского, Германа, Андрея Эшпая, молодого Тодоровского, есть таланты, есть.

МИНЧИН: Кто вам нравится из американских режиссеров?

МИХАЛКОВ: Наверное, Скорсезе, Майк Николс, Форман, Коппола и Алан Паркер.

МИНЧИН: Что Вы сейчас снимаете?

МИХАЛКОВ: «Вспоминая Чехова». Это документальная история, как мы начинаем вспоминать о ком-то, а в общем плачем о себе. Наша связь с ушедшим заключается не столько в том, чтобы вспоминать кого-то, сколько думать про себя сейчас. И так устроен человек. Это в общем тоже чеховская тема. Пока еще не о чем говорить. Фильм должен быть сделан к лету. А также я работаю и должен закончить еще две картины в этом году: о русских художниках и о моей дочери Анне.

С Новым годом, Александр!

*23 декабря, 29 декабря 1992, 9 января 1993
Москва, Россия*

Интервью с Львом Наврозовым

МИНЧИН: Начнем с убийственно анкетного вопроса: где вы родились, как провели детство, отрочество и юность?

НАВРОЗОВ: Дайте мне губку, я проведу ею по памяти и сотру все наслоения. Какой дивный палимпсест проступает. Сверхтрусобы? Любовь родителей превратит и сверхтрусобы в чудеса. Я помню, как воспитательница детского сада, с косой, в сарафане — «Обнимет рукой, оплетет косой и, статная, скажет...» — говорила моей матери: «Я просто влюблена в вашего сына».

Давайте капнем на это золото любви серной кислотой анализа. Возможно, она думала: «Какой странный, неприятный еврейский мальчик». Я был похож на маму, а не на русского отца. И тем более не на дядю, дворянина-красавца. Но, возможно, она считала нужным утопить свою неприязнь в избытке любви: «Гадкий еврейский утенок, а вот я его люблю. Я люблю детей, а уж таких тем более».

Но мне-то что было до того, за что и почему? Моя жизнь — продолжение детства. Чудеса любви продолжались...

МИНЧИН: Что же осталось на губке?

НАВРОЗОВ: Политическая абстракция. Я начал мыслить политическими абстракциями не позднее, чем в восемь лет. Мой школьный друг и я — мы учились во втором классе — каждый день после школы гуляли. Он стал потом врачом и другом Пастернака. Вот отчасти почему Пастернак решил сделать Живаго врачом. Впрочем, это к делу не относится, а так, для оживления разговора. У нас с этим второклассником была политическая академия. Ведь слово «академия» означало оливковую рощу, где гуляли мыслители. Вот мы, два второклассника, тоже гуляли. Он мне говорил, что при аресте — не помню кого — «ходили сапогами прямо по грампластинкам, как гестапо». Как видите, это было еще не вполне абстрактное политическое мышление. Неограниченная власть нам представлялась непременно в сапогах и непременно она давит пластинки — культуру? домашний очаг? семью? — и непременно как гестапо.

МИНЧИН: Можно этому верить? Восемилетние дети разуме-ли то, чего многие убежденные сединами мужи на Западе и Восто-ке никак не могли понять?

НАВРОЗОВ: Ничего странного. Обыгрывают же в шахматы восьмилетние дети седобородых мужей, всю жизнь покупавших учебники шахмат и игравших друг с другом. Я и сам их обыгрывал.

МИНЧИН: Но это было еще не вполне абстрактное полити-ческое мышление.

НАВРОЗОВ: Да, не вполне. Начало вполне абстрактного поли-тического мышления я отношу к годам десяти, когда я прочел в школьном учебнике выражение «рабовладельческий строй» и за-ключил, что на территории бывшей Российской Империи и установ-лен в ноябре 1917 г. «рабовладельческий строй», а я рожден рабом. Абстрактность политического мышления заключалась тут в моем открытии — с опозданием этак веков в двадцать пять — что раб — не обязательно полуголый и с заступом. По одежде, профессии, обра-зу жизни раб может быть неотличим от свободного. Может он и иг-рать в свободного, как нынешний «работник культуры» из Москвы, рассуждающий о том, какие нынче хозяин-барин ему невообрази-мые вольности разрешает: вот теперь уж действительно, он другой такой страны не знает, где так вольно дышит человек.

МИНЧИН: Впервые на Западе вы стали известны как уни-кальный переводчик Достоевского, Герцена, Пришвина, Битова и других с родного русского на неродной английский, — единствен-ное в своем роде явление. Как это произошло? И почему вы не пе-чатали ничего своего?

НАВРОЗОВ: Я не считал, что, скажем, мои неполитические повествования — я опубликовал их здесь по-русски, между про-чим — более цензурно непроходимы, чем рассказы хотя бы того же Битова. Но дело в том, что редактор, мне кажется, — это мужское начало, а писатель — женское. Писателю кажется, что он неотра-зим, но редактор решает, красота ли это в глазах читателей. Здесь, на Западе, где миллионы помешанных на себе детей состоятельных родителей рвутся в печать, преодолевая сопротивление редакторов с настырностью агентов бюро по продаже липовых земельных уча-стков в Сакраменто, моя писательская женственность еще более усилилась. Все, что я напечатал здесь по-английски и по-русски, я напечатал либо потому, что редактор или издатель проявил ин-терес, либо потому, что знакомые сосватали.

МИНЧИН: Как же вы стали в некотором роде ходить на ру-ках — переводить с родного русского на неродной английский?

НАВРОЗОВ: Говорят, что собака, болевающая бешенством, ищет целебную траву. Раб ищет веру как противоядие против сво-его рабского состояния.

МИНЧИН: Бог?

НАВРОЗОВ: Да, но вот что я потом узнал от своего соседа по даче, бывшего члена Политбюро. Сталин решил короноваться и обратить страну в православие в смеси с «марксизмом-ленинизмом». Уже в двадцатых годах русское искусство было им «взято на вооружение». Затем русский национализм. Наступила очередь Бога.

Бог не был противоядием против бешенства. Бог мог стать частью их укуса. Бог был ненадежен.

Мы живем не на небе, а на земле. На небе Бог, конечно, не может быть с ними. Но на земле с ними и Бог тоже.

Когда я на религиозном форуме здесь, в религиозном американском университете, рассказал о намерении Сталина, наступила ужасная тишина. Малькольм Магридж — он пишет о религии и очень религиозен — закрыл глаза. Потом он сказал: «Это было бы величайшим несчастьем в истории христианства».

Величайшим или нет, а мне спастись от бешенства как-то было надо.

Единственным противоядием для меня на этой грешной земле было политическое устройство стран английского языка. Их жизнь в миру. Мне было 20 лет. Я начал воссоздавать в своем воображении Англию, свое английское детство, свою английскую жизнь.

У этой внутренней эмиграции был побочный продукт: английский язык. Благодаря ему я «взлетел на вершину общества». Дачи Образцова, Первенцева, Твардовского и прочих наших соседей были хатами по сравнению с нашей виллой, но при этом я нигде не состоял и не числился. Мы жили почти экстерриториально на даче, а наш сын никогда не ходил в школу, хотя, когда мы выехали на Запад, ему было 15 лет.

Но я вздрагиваю при самом слове «перевод». Для меня это был рабский способ существования. Барщина.

МИНЧИН: Ваши суждения чрезвычайно взрывчаты, необычны и в то же время категоричны, причем не только в области политики, но и в области литературы. Отчего вы уверены, что ваши столь резкие суждения правильны?

НАВРОЗОВ: Оттого что на протяжении моей жизни мои якобы парадоксы становились истинами. Вот вам пример. После Второй мировой войны профессор литературы — или, помнится, он был вообще историк искусства — по фамилии Лазарев услышал от меня имя Мандельштама и пригласил меня послушать свои воспоминания о его «годах учения», и в частности о Мандельштаме, с которым он учился. Я ему сказал, что на территории России за тысячелетие до Мандельштама не было такого поэта и, возможно, не будет еще тысячелетие после него. Он счел меня сумасшедшим. Он

считал Мандельштама незаслуженно забытым акмеистом, способным учеником Брюсова, литературным курьезом 20-х годов. Так думал и маститый профессор русской литературы на Западе — Струве. Но не стало ли мое сумасшествие ходячей истиной, а ходячая истина Лазарева-Струве — сумасшествием?

МИНЧИН: Приехав на Запад, вы стали известны как писатель, литературный критик, эссеист, политический обозреватель...

НАВРОЗОВ: Позвольте вас перебить. Пресса в Америке делится на две неравные части: либерально-демократическую, которая захватила «все ключевые позиции» в области высокой, то есть не откровенно бульварной, культуры, и консервативно-республиканскую, которая находится почти что на положении самиздата в Москве. Разумеется, эти названия — лишь условные ярлыки. Вроде, Ленин — социал-демократ, а Черчилль, мол, консерватор.

Я ценю лишь в консервативной прессе и в кругах ее читателей, а в среде либерал-демократов я известен лишь как «угроза обществу», опасный преступник в области культуры, ниспровергатель святынь, «русский казак с нагайкой» и уж, конечно, русский фанатик и поджигатель войны.

Мною опубликовано свыше 500 статей. Одну из них использовал Рейган, чтобы въехать в Белый дом. Рецензенты моей книги «Воспитание Левы Наврозова» называют меня Мильтоном, Прустом, Марком Твенном, Оруэллом и прочими в одном лице. Конгресс перепечатывает мои статьи в своих протоколах, а Пентагон — в вестнике для внутреннего пользования. В последнем своем романе Сол Беллоу дважды выводит меня на сцену под моим собственным именем. И прочее, и прочее, и прочее. А либерально-демократическая пресса никогда не напечатала ни одной моей строчки и несколько раз проявляла чудеса изворотливости ради того, чтобы избежать подобной катастрофы. Издатель-владелец газеты «Нью-Йорк Таймс», который, помимо всего прочего, миллиардер, ибо газета-миллиардер «Нью-Йорк Таймс» принадлежит ему, лично написал мне письмо, объясняя, что сам бы он рад меня напечатать, но с подчиненными не может справиться. А известно, что он, бывает, выгоняет подчиненного без разговоров и объяснений.

МИНЧИН: Где же в таком случае грань между рабством и свободой?

НАВРОЗОВ: Политическая свобода — это отсутствие рабства. Но в условиях политической свободы свободные свободны вести себя — ну, хотя бы как рабы, например. Рабы по разрешению или приказу их владельца подражают свободным. А свободным никто не может запретить подражать рабам. Ведь владелец газеты «Нью-Йорк Таймс» не нарушает закон. Это его газета, его собственность. Кого желает, того печатает.

А никакой «равноценной альтернативы» нет. «Нью-Йорк Таймс» читает все правительство, весь Конгресс, все главные университеты — вся культурно-политическая элита всей страны. А у консервативных изданий тираж по 50 тысяч экземпляров.

МИНЧИН: Но я хотел спросить о другом. Писатель, литературный критик, социальный критик, эссеист, политический обозреватель. Совместимы ли все эти ипостаси? Совместимы литература и политика?

НАВРОЗОВ: Я говорю американцам: «У вас не было такой литературы, как в России. Будьте справедливы. Не уподобляйтесь тем русским, которые утверждают, что Чернышевский или, скажем, Бердяев — это Мильтон, и Томас Джефферсон, и Джон Стюарт Милль сразу». И я говорю русским: «В России не было таких политических мыслителей и политических писателей, как Мильтон, Томас Джефферсон, Джон Стюарт Милль. Будьте справедливы. Не уподобляйтесь тем англосаксам, которые утверждают, что Дилан Томас — это и Блок, и Есенин, и Пастернак сразу». Так будем же справедливы. В России политика часто воспринимается как нечто несопоставимо более низкое и низменное по сравнению с литературой. Литература — это Толстой, или Платонов, или Мандельштам. Политика — это Чернышевский, или Ажаев, или «Правда». Политика — это бездарность, тенденциозность, фальшь, продажность, раболепие, грязь. Что же получается? Позвольте мне процитировать по памяти известное место из записных книжек Блока. Читал в отрочестве, так что извините, если неточно. «Я писал радугу», — вспоминает Блок, имея в виду поэму «Двенадцать». — «Но неужели политика так грязна, что одна ее капля может загрязнить радугу?»

Не получилось ли — в силу презрения Блока к грязной политике, — что и сам Блок выкупался в океане политической грязи? Он поведал миру, что впереди двенадцати погромщиков, которые, между прочим, не только громили, грабили, убивали и насиловали, но и стеклом рты заключенным набивали, — «впереди Иисус Христос». Возможно, это литературная радуга, но уж и грязь тоже, притом не капля, а океан. Блок — такой гениальный, такой русский, такой аристократичный. Но разве не помог он радугой над океаном грязи столкнуть Россию в рабское состояние, в котором она находится сейчас и которое она навязывает всему миру?

МИНЧИН: Значит, вы англофил в области политики и русофил в области литературы? Но можно ли быть русофилом в области литературы? Ведь и в России, и в эмиграции некоторые говорят, что русская литература тоже как бы осталась в прошлом веке.

НАВРОЗОВ: Когда меня спрашивают, какой писатель лучше всего отобразил нынешнюю жизнь американцев, то я отвечаю:

«Чехов — сто лет назад». Герои Чехова — это живые современные американцы. Ни один американский писатель ничего к ним за эти сто лет не добавил, кроме чисто этнографических данных, которые можно найти в справочниках, социологических исследованиях, опросах населения и прочих подобных источниках.

МИНЧИН: А Хемингуэй?

НАВРОЗОВ: Хемингуэй — поэт в прозе. Но героев Хемингуэя не существует в действительной американской жизни.

МИНЧИН: А Фолкнер?

НАВРОЗОВ: Я перечел лет десять назад «Особняк», «Деревушка» и «Город» — его трилогию. Послушайте, но ведь это «Отверженные» Гюго, пережеванные через сто лет для не читавших Гюго американцев.

МИНЧИН: Значит, Чехов — величайший современный *американский* писатель?

НАВРОЗОВ: Более того. Других американских писателей читать для познания американцев не стоит, ибо все, что они пишут, либо фальшиво, либо изложено более точно в истории, психологии, психиатрии, социологии и других науках, в документальных фильмах, мемуарах, свидетельских показаниях. А иногда прозаики — поэты в прозе. Как тот же Хемингуэй.

МИНЧИН: Разве поэзия — не средство познания мира тоже?

НАВРОЗОВ: Да, познания мира, жизни, но не человеческих отношений. Поэзия в последние сто лет понимается как словесная музыка. Но разве гениальная словесная музыка Мандельштама дает что-либо для понимания человеческих отношений в среде хотя бы самого же Мандельштама? Почитайте его письма. Указав жене, что после его заявления в «Воронежский союз», «всякое решение партии» для него «обязательно», Мандельштам выговаривает ей тем же слогом секретаря райкома: «Мне кажется, ты еще не сделала достаточных выводов из данного моего шага...» Где ж эта трагикомическая проза в его гениальной поэзии?

МИНЧИН: Если нынешних американцев лучше всего изобразил Чехов сто лет назад, то кто же правдивее всего изобразил Россию после 17-го года?

НАВРОЗОВ: Перебежчик из Главного разведывательного управления советских вооруженных сил, который издал по-русски в 1987 г. «Аквариум» и скрывается под именем «Виктор Суворов», ибо опасается, что его похитят и сожгут заживо в крематории ГРУ, как сожгли Пеньковского. О чем я писал в 1978 г. в своей статье «Что знает западная разведка о России».

МИНЧИН: Но литература ли этот «Аквариум»?

НАВРОЗОВ: Не забывайте, что литература — это всегда не-литература, а писатель — всегда не-писатель. Даже Шестов писал

о Чехове, причем после его смерти, что, мол, это не литература, а нытье доктора-чахоточного больного, ничто, «нихиль». Перебежчик «Суворов» открыл мир, которого у Чехова нет — и, следовательно, ни у кого нет.

МИНЧИН: А «лагерная литература»?

НАВРОЗОВ: Кроме массовости, сталинские лагеря не отличались от того, что описал Чехов до и после поездки на Сахалин до такой степени, что их нельзя и представить себе, читая Чехова. Каторга была до XX века жестокой везде: вспомним, что каторжан звали клеймеными, ибо их клеймили, как скот, а английская тюрьма даже в стихотворном описании Оскара Уайльда не менее жестока, чем исправительно-трудовые лагеря в описании Ивана Солоневича в его двухтомном произведении 1936 г. «Россия в концлагере». Разумеется, Солженицын сорок лет спустя ничего к Солоневичу, кроме этнографических данных, не добавил. Уж скорее надо читать Шаламова или Консона. Кроме того, «сталинские концлагеря» — лишь временное видоизменение рабского состояния, а оно давно известно в истории. Мир же «Суворова» — это новый вид жизни вне предстаний Чехова.

МИНЧИН: Вы низвели западную литературу XX века чуть ли не до нуля. А, скажем, Джойс?

НАВРОЗОВ: Это напоминает мне, как на пароходе, когда мыплыли сюда, американская школьница показывала нам свою живопись, не подозревая, что Кандинский и Малевич занимались тем же самым, когда ее дедушка пешком под стол ходил. Разве Андрей Белый или, скажем, Филонов — мало известный и в России как литератор — не занимались тем же самым, чем занимался позднее Джойс?

Я не ставлю Андрея Белого в один ряд с Чеховым. Почему же я должен ставить в один ряд с Чеховым Джойса?

МИНЧИН: Как насчет Беккета?

НАВРОЗОВ: Скучнейшее варево из Метерлинка, Леонида Андреева и Введенского.

МИНЧИН: Значит, вы не верите в прогресс в области искусства?

НАВРОЗОВ: Я верю в прогресс духа в области искусства, а не в прогресс приемов, техники, стиля.

В противоположность самому Манделъштаму я верю, что Манделъштам — поэт лучше Данте потому, что произошел прогресс духа. Для человека эпохи Манделъштама Данте скучен, примитивен, прямолинеен, если, конечно, его не берется перекладывать Манделъштам, но и тогда получается Манделъштам, а не Данте, хотя Манделъштам, разумеется, божится, что это и есть Данте.

Взгляните на переложение Мандельштамом Данте и вообще «итальянцев». Никаких новых приемов, никакой новой техники, никакого нового стиля. «К пустой земле неволью припадая, неравномерной сладостной походкой...». Какой прогресс духа. Он создал Данте, которого не было. Я говорил с итальянцами, знающими и в Данте толк. А ведь Мандельштам и итальянского-то не знал. То есть, он «читал». Но какое ж это знание?

МИНЧИН: Вернемся вспять. Значит, литература и политика сосуществуют в вашем сознании отдельно?

НАВРОЗОВ: Они теперь сливаются для меня в понятии «сверхлитература — сверхполитика».

МИНЧИН: То есть?

НАВРОЗОВ: Я пришел к выводу, что Запад, шедший к гибели с 1963 года, вышел в 1987 к гибели, как говорится, напрямую. Не спрашивайте, как я пришел к этому выводу. Добрых две сотни моих статей посвящены этому. Перед этой мировой трагикомедией, западно-российская литература прошлых четырех или пяти веков — то есть описание жизни отдельного человека, семьи, нескольких семей — как бы отступает на далекий исторический план, уменьшается, становится уже историей. Но эта трагикомедия гибели Запада — не только сверхлитература, но и сверхполитика, ибо Джон Стюарт Милль ее не знал и не предвидел.

Кстати говоря, кто такой Замятин в «Мы», Оруэлл в его «1984-м» или Суворов в «Аквариуме»? Не провозвестники ли они новой сверхлитературы — сверхполитики?

МИНЧИН: В своих рецензиях в американских журналах вы разносите в пух и прах таких видных писателей, как Апдайк, пулицеровский лауреат Уильям Стайрон и другие. Почему вы думаете, что только русский критик трезво смотрит на западную литературу?

НАВРОЗОВ: В культурном, а не в политическом отношении в Америке или на Западе вообще произошло нечто подобное тому, что произошло в России. У кормила культурной власти в области литературы в Америке находятся так называемые писатели, которые пишут не лучше, чем некоторые советские писатели выпечки конца правления Сталина. Но только Кочетов писал о коммунизме, Апдайк же — «о сексе», а кто хуже? Оба хуже.

МИНЧИН: Но вы так и не ответили на вопрос о том, почему же Запад или во всяком случае Америка должны были дожидаться русского литературного критика, чтобы услышать критику своей литературы?

НАВРОЗОВ: А много ли литературных критиков пятидесятых годов в России понимали — хотя бы даже исключительно в частном порядке, в семейном кругу или в кругу друзей — всю степень одичания литературы в России?

МИНЧИН: Но ведь в России — конформизм.

НАВРОЗОВ: А в Америке конформизм в области культуры. Я уже говорил, что вся «большая пресса» принадлежит либерал-демократам, очень культурно-политически однородной среде. А продажа книг, премии, звания, посты от нее и зависят. Не знаю, были ли в Америке литературный критик уровня Шкловского двадцатых годов. Я такого не знаю. Но если он физически жив, вряд ли пойдет он против «большой прессы». Ведь у нас, жителей России, особенно тех, кто при Сталине были уже взрослыми, есть привычка идти одному хотя бы и против всего человечества.

На Западе этой сопротивляемости в одиночку меньше. Одному? Нет. Ну, если на твоей стороне большая корпорация вроде Йельского университета или газеты «Нью-Йорк Таймс». Но Шкловские не рождаются корпорациями.

МИНЧИН: И писатель на Западе существовать, зарабатывая литературным трудом, не может?

НАВРОЗОВ: Литературной проституцией может, а литературным трудом — нет. Подумайте сами. Произведения литературы в подлинном смысле этого слова покупали в России всего несколько тысяч человек. Дай Бог, чтоб их было столько же и сейчас в Америке. Но есть разница. Экземпляр книги стихов Блока стоил в сто раз больше, чем очередной выпуск Шерлока Холмса. В Америке же все в одной цене. Как же может писатель состязаться с халтурщиком? Халтурщик Гарольд Роббинс продал 200 миллионов экземпляров своих книг. Заработал, грубо говоря, двести миллионов долларов. А писатель, продав несколько тысяч экземпляров своей книги, и получит несколько тысяч. Но ведь жить на это нельзя. Средняя зарплата американского водопроводчика еще лет пять назад была уже свыше сорока тысяч долларов в год. А если вы Тютчев или Ренан, то есть написали вообще одну книгу в жизни? Средняя зарплата американского писателя лет пять назад была менее пяти тысяч долларов в год.

МИНЧИН: Вы говорите о невозможности для писателя жить с продажи книг. А премии, гранты, профессорские жалованья?

НАВРОЗОВ: Премии, гранты и жалованья создают класс чиновников от искусства, в большинстве своем заведомых шарлатанов. За их искусство никто не даст *своего* ломаного гроша. Но чужие деньги — деньги налогоплательщиков или покойных предпринимателей вроде Мак-Артура или Нобеля — раздаются либо в результате их интриг, либо в результате газетных сенсаций, либо случайно, либо невпопад. Ни один русский поэт не получил Нобелевской премии в эпоху кватроченто русской поэзии с 1908 по 1932 годы. Зато четверть века спустя один из уцелевших поэтов этого кватроченто написал слабый роман, и возникла мировая газетная сенсация.

Напиши Пастернак такой роман при Сталине, все было бы шито-крыто. Но тут роман напечатали на Западе, а Хрущев-то его не напечатал и давай бранить на весь мир. Разумеется, мировая газетная сенсация! Кто же дал Нобелевскую премию Пастернаку? Хрущев. Как он дал ее и Солженицыну. А доживи Пастернак до 1988 года и напечатай он *«Доктор Живого»* в 1988 году в Москве, то и не увидел бы никакой Нобелевской премии, которая, впрочем, украшает его, гения, как пуговица от фрака покойного изобретателя динамита украсила бы Афродиту Праксителя.

МИНЧИН: Но все же, как бы там ни было, Нобелевскую премию дали Пастернаку. Не Тихонову или Симонову.

НАВРОЗОВ: Именно Нобелевские премии в области поэзии давали почти исключительно Тихоновым и Симоновым. Возьмите золотое кватроченто русской поэзии с 1908 по 1932 годы. Ведь теперь-то мы знаем, что все созданное в поэзии вне России не выдерживает сравнения, например, с Мандельштамом. Кто же из поэтов получил Нобелевскую премию с 1908 по 1932 годы? Хейзе, Хейденстам, Шпиттелер, Йетс и Карлфелд.

Нобелевская премия — это как бы поцелуй председателя Нобелевского комитета со словами: ни один ценитель поэзии не будет помнить лет через десять даже твоего имени, Хейзе, в то время как твоих современников, нам неизвестных, ценители поэзии к концу века как стих заучат, как быль запомнят наизусть.

Впрочем, если Нобелевский комитет ничего не понимает в политике, уже выдав премию мира «советскому борцу за дело мира во всем мире» и собираясь выдать еще одну Горбачеву — который, помимо всего прочего, лишь марионетка КГБ, ибо вся власть с 1982 года у КГБ, — то почему же ожидать, что Нобелевский комитет разбирается в поэзии на иностранных для шведов языках?

Между прочим, Йетс стал известен уже в 1885 г., но Нобелевскую премию он получил только в 1923 году, в возрасте 58-ми лет. Если Нобелевский комитет дает премию известному поэту, то его известность доходит до Нобелевского комитета с опозданием лет в тридцать, а то и все пятьдесят. Бездарный Нобелевский комитет — сборище чванных обывателей — никогда не открыл ни одного поэта — в лучшем случае он, как пошляк в глухой провинции, повторял то, что в столице стало известно уже десятилетия назад. Впрочем, и этот провинциализм подвержен случайности, интригам, газетной сенсации.

МИНЧИН: Но если от Нобелевских премий нет никакой пользы, то ведь и вреда нет.

НАВРОЗОВ: Вред есть, притом огромный. Я хотел напечатать в американском журнале «Искушение» Фридриха Горенштейна. В этой повести Горенштейн — «из школы Чехова». Как есть Леонар-

до да Винчи, а есть — портрет Бьянки Сфорца, например — «из школы Леонардо». Но я не вижу в мировой литературе не только Чехова, но и никого «из школы Чехова». Горенштейн овладел чеховской полифонией и, скажем, «Один день Ивана Денисовича» по сравнению с «Искуплением» — это как игра на дудочке по сравнению с симфонической музыкой. Журнал передал повесть своему «эксперту» — эмигрантке неизвестно какой эмиграции с американским дипломом доктора философии. Она Горенштейна отвергла. Почему? «Если бы вы смогли дать нам что-нибудь Солженицына — ну, хоть что-нибудь, какие-нибудь остатки, черновики, неиспользованные варианты».

Дело не в том, какой крупницей литературного таланта некогда обладал Солженицын. Дело в том, что эта крупница была раздута в массовый психоз, вроде советского массового психоза по случаю пуска метро в тридцатых годах или полета спутника в пятидесятых. Теперь сенсация прошла, а с ней и «слава». Когда он давал интервью осенью 1987 г. западногерманскому журналу, то ни одна американская газета о нем даже не обмолвилась. Но в течение доброго десятилетия массовый психоз под названием «Солженицын» давил всю русскую культуру в эмиграции, а литературу и подавно.

МИНЧИН: О Солженицыне. Вы считаете, что он антисемит?

НАВРОЗОВ: В журнале «Мидстрим» за июнь — июль 1985 г. появилась моя рецензия на новый вариант книги «Август 1914 г.», вышедший на русском языке в 1983 г. Моя подробная рецензия — статья называлась: «Мировая история по Солженицыну: «Август 1914 г.» как новые «Протоколы Сионских мудрецов».

Редактор издательства, выпускавшего книгу Солженицына на английском языке в том же 1985 году, позвонил редактору журнала «Мидстрим», чтобы выразить крайнее негодование по поводу моей рецензии. Но книга Солженицына на английском языке либо не была издана, поскольку издательство испугалось издать новые «Протоколы Сионских мудрецов», либо выход книги прошел незамеченным в силу общего забвения Солженицына уже в 1985 году.

Вокруг моей рецензии начался грибной переполох, в котором приняла участие даже газета «Нью-Йорк Таймс» — на стороне Солженицына. Посему в январе 1986 года в том же журнале «Мидстрим» появилась моя статья «Солженицын — жертва Сталина». Тут я прошелся по всей биографии Солженицына, начиная с его некогда «беззаветной преданности делу Ленина — Сталина» и утверждая, что и жестоко наказанный раб усваивает часто психику своего хозяина, и то, что Сталин оказался рабовладельцем, а Солженицын жестоко наказанным рабом — историческая случайность. В частности, антисемитизм Солженицына-раба сродни антисемитизму Сталина-рабовладельца.

Наконец, Алексис Климофф из семьи второй или первой эмиграции, профессор, «ведущий специалист по Солженицыну», выступил в «Мидстриме» за июнь — июль 1986 года со статьей, где он опровергал мои обвинения на основании исторических источников, которыми пользовался Солженицын. По его мнению, эти источники рисуют евреев именно такими, какими изображает их Солженицын: змееподобными бесами-гадинами, погубившими Российскую Империю, а теперь губящими весь христианский мир. Я дал столь же подробный ответ, указав, что исторические источники, которыми пользовался Солженицын, отнюдь не указывают на дьявольски-змеиную суть евреев. Действуя с бесцеремонностью «Правды» перед смертью Сталина, Солженицын лишь надергал из этих источников то, что подтверждает его миф, извратил для этого все, что можно, и отбросил все, что его миф опровергает.

Впрочем, хватит бить лежачего. А Солженицын уже лежачий — «никто», и последней, единственной связанной с ним сенсацией может быть лишь его возвращение в рабство, где он встанет по правую руку от Лигачева, как Сахаров стоит по левую от Горбачева.

МИНЧИН: Ваше отношение к вручению Нобелевской премии Бродскому, всего лишь второму поэту в истории русской литературы? И он *создан* «газетной сенсацией»?

НАВРОЗОВ: Без газетной сенсации, вызванной публичным судом над ним в Ленинграде и ссылкой его на полтора года, Бродский был бы сейчас известен в России — ну, скажем, как Мартынов, в том случае, если бы он добился такого признания, как Мартынов. Что сомнительно. Поклонники Мартынова скажут, что Мартынов талантливее Бродского. Кажется, Мартынов — москвич, а Бродский писал в том смысле, что, мол, Москва в смысле литературы Петербургу и в подметки не годится. Но дело не в этом. А в том, что на Западе никто и слыхом не слыхал ни о каком Мартынове. Точно так же, при самых благоприятных для Бродского обстоятельствах, никто бы на Западе и слыхом не слыхал ни о каком Бродском. Благодаря же газетной сенсации, определяющей в настоящее время на Западе известность писателя — да и кого угодно — Бродский по приезду в Америку вошел сразу в профессию, а в корпоративно-гильдийском обществе Америки корпорация профессоров-гуманитариев — не шутка. У Бродского ведь нет школьного образования. Попробуй-ка эмигрант или урожденный американец попасть в профессию не только без диплома доктора философии, но и без диплома об окончании школы! Да тут такое преклонение перед дипломами и степенями, о котором в тоталитарной советской империи и не слышали. Получился доктор Бродский. Так сказать, доктор поэтических наук. Прежде всего Бродский стал поэтом-чиновником, причем чуть ли не на двух или трех

ставках, и хотя для поэта подобная служебная ляпка, возможно, смертельна, для успеха-карьеры первый главный шаг был за него сделан благодаря газетной сенсации.

Но дело, конечно, не только в этой случайности, а и в необыкновенных способностях Бродского в области саморекламы, что в современных западных условиях имеет решающее значение.

Эти способности проявились уже в 1972 году — в первый же год пребывания Бродского на Западе. Выехало из советской империи в семидесятых 300 тысяч эмигрантов. Никто из них, насколько мне известно, не написал прощального письма Брежневу. Кроме Бродского. В связи с отъездом ему было необходимо поделиться глубочайшими философскими — или философско-научными? — мыслями с Брежневым и опубликовать это всемирно-историческое письмо на Западе, объясняя миру тем самым, что если Брежнев — Николай I, то Бродский — Пушкин.

Этим письмом Бродский еще до приезда на Запад доказал, что в области саморекламы он может дать сто очков вперед любой американской фирме, устраивающей рекламу для «знаменитостей». Бродский выехал 5-го июня 1972 г., письмо датировано 4-м июня 1972 года, и Бродский оставил его для московского корреспондента, чтобы тот передал его из Москвы на Запад после того, как Бродский устроится в Америке и подготовит для письма почву. Дело в том, что в письме Бродский писал Брежневу, что он, Бродский, «покидает Россию против своей воли», причем самому Брежневу об этом известно. Если бы Бродский отослал письмо Брежневу и на Запад 4 июня, то КГБ бы его перехватил и снял бы Пушкина — Бродского с самолета, сказав: «Ах ты, сука. Ты тут врешь, что против своей воли едешь. Ну, так и сиди на своей любимой родине до скончания века». Поэтому письмо было прислано из Москвы и опубликовано на Западе 24 июля 1972 г., то есть через семь недель после того, как Бродский удобно устроился на Западе и все было готово для опубликования его судьбоносной беседы с Брежневым о том, как он «покидает Россию» против своей воли. Письмо создавало у западных читателей впечатление, что Бродский по крайней мере так же известен в советской империи как Евтушенко или Маяковский, или как был известен русскому дворянству Пушкин. Самому Брежневу доложили о том, что Бродский «покидает Россию против своей воли» — вероятно, в Политбюро происходит целая драма, причем некоторые члены Политбюро ломают руки от отчаяния, что Пушкин-Маяковский-Евтушенко-Бродский «покидает Россию», но остальные неумолимы, как Николай I, Ленин или Сталин.

Весь дальнейший шутовской хоровод пребывания Бродского на Западе был разыгран уже в этом прологе: «Письмо Пушкина-

Маяковского-Евтушенко-Бродского Николаю I-Ленину-Сталину-Брежневу».

МИНЧИН: О вашей многолетней беспощадной борьбе против газеты «Нью-Йорк Таймс» известно. Но ведь есть и хуже газеты — «Правда», например.

НАВРОЗОВ: «Правда» — это не газета в западном смысле слова. Это еще один отдел пропаганды правителей-владельцев советской империи. Борьбаться против него словом столь же бесполезно, как бороться словом против КГБ или против советских вооруженных сил.

Другое дело — «Нью-Йорк Тайме», неофициальный центр либерал-демократов, который мешает защите нетоталитарного мира несопоставимо больше, чем все западные коммунистические партии вместе взятые. Тут можно бороться словом. Вся власть в области культуры у либерал-демократов, с культурной монополией «Нью-Йорк Таймс» во главе. Но борьба по крайней мере физически возможна.

Я объясняю, что культурная тирания «Нью-Йорк Таймс» тираничнее культурной тирании газеты «Правда».

Я говорю о культурной, а не о физической тирании. Нью-Йорк Тайме, Инк. не может причинить мне физического вреда с той легкостью, с какой это может сделать «Правда», «позвонив куда следует». Но культурная тирания монополии Нью-Йорк Тайме, Инк. куда сильнее. Вокруг «Правды» есть незримое кольцо ереси: если так сказала «Правда», значит думай и живи наоборот. Здесь, в Нью-Йорке, когда я был в гостях у знакомого американского профессора и начал издеваться над корпорацией-миллиардером Нью-Йорк Таймс, Инк., одна дама зарыдала. Скорее это похоже на отношение к «Правде» старых большевиков до 1917 года.

МИНЧИН: А что будет, если вам не удастся «свергнуть» культурную тиранию «главной газеты западного мира»?

НАВРОЗОВ: Соединенные Штаты станут либо советской колонией, либо страной вроде нацистской Германии.

МИНЧИН: Как Бродский попал под ваш огонь? Вы били по статьям «Нью-Йорк Таймс», а одна из статей была о Бродском?

НАВРОЗОВ: Даже не о Бродском, а о русской литературе, но из этой пошлятины следовало, что русская литература — это и есть Бродский с его верными учениками, первым из каковых является Довлатов.

МИНЧИН: На основании этой статьи в газете «Нью-Йорк Таймс» вы предсказали Нобелевскую премию Бродскому?

НАВРОЗОВ: Тут нечего было предсказывать. Все было ясно. Перевожу с английского одно предложение из моей статьи 1981 года Приложение к журналу «Крониклс оф Калчер», январь 1981

года, стр. 13: «Г-н Бродский был все это время «архитектором» сенсации «Бродский», которая должна завершиться Нобелевской премией, хотя трудно сказать, кто «построил» само здание этой сенсации — сам г-н Бродский или же «Нью-Йорк Таймс».

Из пошлятины в газете «Нью-Йорк Таймс» было также ясно, что ни газета «Нью-Йорк Таймс», ни Нобелевский комитет, ни какие-либо другие лица на Западе, не владеющие русским языком как своим родным, ничего не понимают в поэзии Бродского, ибо переводы поэзии на Западе — или во всяком случае, в Америке — это подстановка слов, то есть галиматья, причем Пушкин, Евтушенко, Кирсанов, Бродский, Мандельштам или Лебедев-Кумач звучат на один лад. Дико это звучит, но первые переводы на английский язык Пастернака — в настоящем смысле слова «перевод» — выполнены Андреем Наврозовым: не спрашивайте, в каком мы родстве.

Вот дали Нобелевскую премию Милошу. Как лица, не владеющие польским как своим родным языком, могут знать, кто он такой как поэт? «Вроде Бродского?» — спросил я знатока. «Хуже», — сказал он. «Но хуже быть не может», — засмеялся я. — «Поэт хуже Бродского — это вообще не поэт». «Ну, вроде Слуцкого», — заключил он.

МИНЧИН: Однако в своей статье вы подробно разобрали четверостишие Бродского шестидесятых годов, чтобы объяснить англоязычным читателям, почему *это* — поэзия.

НАВРОЗОВ: Да, в своей статье 1981 г. я хотел объяснить — в первый и, возможно, последний раз на английском языке — в чем поэзия поэзии Бродского шестидесятых годов. Я хотел показать трагикомедию. Трагикомедию Бродского, трагикомедию литературы в современном мире. Бродский писал поэзию в тоталитарной империи — ну как, скажем, Гандлевский, в 1981 г. находившийся в Москве — жив ли он? — в таком же положении, в каком Бродский находился в 1961-ом.

А в условиях свободного Запада Бродский умер как поэт и превратился в живую эмигрантскую карикатуру на американца, денно и нощно превращающего свою поэзию — которая в английских переводах представляет собой набор слов — в успех, карьеру, наживу, как выразилась бы «Правда», окарикатуривая американцев.

Трагикомедия! Вот почему я хотел прежде всего впервые донести до англоязычного читателя «живость, прелесть, остроумие», как я выразился в своей статье, стихов Бродского 60-х годов.

МИНЧИН: Вы ни разу не перечитывали их?

НАВРОЗОВ: Ни разу. Я хотел сохранить свое живое переживание 60-х гг. Я не хотел его разрушать. Статья моя была о том, как Бродский сам себя убил как поэта. Он сам, а не рабовладельческий

«советский» строй, Александр Прокофьев или КГБ оказался своей поэтической смертью. Поэтому статья, переведенная с сокращениями на русский язык, называлась «Смерть — это мы сами». Мне казалось в 1981 году, что такая строчка есть у Бродского 60-х годов. Стихотворение его — подражание Йетсу или английскому подражателю Йетса. Что, впрочем, тогда не претило, ибо, скажем, тот же бездарный Брюсов подражал французам, а подражание англичанам было внове даже в 60-х годах.

МИНЧИН: А вам нравятся его «западные» стихи?

НАВРОЗОВ: То, что мне попадалось, — мертвечина. «Римские элегии». Посвящено Бенедетте Кравиери. Еще одна влиятельная дама? Я всегда беру, ради беспристрастности, первое стихотворение, а в нем первое четверостишие, если таково членение стиха. Итак...

РИМСКИЕ ЭЛЕГИИ

Бенедетте Кравиери

I

*Пленное красное дерево частной квартиры в Риме.
Под потолком — пыльный хрустальный остров.
Жалюзи в час заката подобны рыбе,
перепутавшей чешую и остов.*

Приходит на ум воображаемая фраза из резолюции Союза писателей на заявление поступающего: «У т. Бродского налицо зрелое художественное мастерство». Стоит ли цитировать дальше? Я бы сказал, что дальнейшее цитирование может лишь ухудшить впечатление:

*Мир состоит из наготы и складок.
В этих последних больше любви, чем в лицах.
Так и тенор в опере тем и сладок,
Что исчезает навек в кулисах.*

Немного элегии этой даме похожи на оду Сталину несчастного Мандельштама, который рассчитывал спасти себя той одой от физической смерти. Ужасно сказать это, но похоже и на Брюсова. С поправкой на англофилию. Рассудочность, мертвенность, надуманность. Это же курьез: «Так и тенор в опере тем и сладок, что исчезает навек в кулисах». Похоже, что Бродский писал это, дабы показать, что, дескать, он пишет стихи. А то ведь в Нобелевском комитете спросят: «Стихи-то он пишет?» «Еще бы!» — надлежит

отвечать. — «Про тенора в опере, который исчезает за кулисами. Тем и сладок». Впрочем, если переводы всех стихов Бродского на английский язык — это галиматья, то какая же разница, что писать? Не так давно я читал его длинную поэму о жизни и смерти мухи. Подражание подражанию Донну или Попу. Не помню ни одной строчки, но в таком духе: «Муха, помнишь, как ты была молодой и упругой?»

А вот первое четверостишие стихотворения Гандлевского, работавшего в 1981 году сторожем, — опять же я открыл его случайно потому, что Марамзин прислал мне свой журнал «Эхо». Слушайте:

*Опасен майский укус гюрзы.
Пустая фляга бренчит на ремне.
Тяжела слепая поступь грозы.
Электричество шелестит в тишине.*

МИНЧИН: Похоже чем-то на Бродского 60-х годов.

НАВРОЗОВ: Похоже поэзией. И может быть, «привкусом несчастья и дыма». Но слушайте дальше — я теперь не могу остановиться:

*Неделю ждал я товарняка.
Всухомятку хлеба доел ломоть.
Пал бы духом наверняка,
Но попутчика мне послал Господь.*

Дальше о том, как они с попутчиком «так вдвоем и ехали по пескам»

*Хорошо так ехать. Да на беду
Ночью он ушел, прихватив мой френч.
В товарняк порожний сел на ходу,
Товарняк отправился на Ургенч.*

Но, конечно, все дело в последнем четверостишии:

*Лег я навзничь. Больше не мог уснуть.
Много все-таки жизни досталось мне.
«Темирбаев, платформы на пятый путь», —
Прокатилось и замерло в тишине.*

Нет, каково? «Те-мир-ба-а-а-ев-плат-фор-мы-на-пя-тый-п-у-у-уть...» Сравните: «Так и тенор в опере тем и сладок, что исчезает навек в кулисах».

МИНЧИН: Но вы не совсем справедливы. Гандлевский взял «русскую тему», а Бродский — «итальянскую». Русская — выигрышнее, свежее, неподдельнее.

НАВРОЗОВ: А кому до этого дело? Я читал Гандлевского по Би-Би-Си по-английски, давая по-русски отдельные звучания.

Я не говорил в своей статье 1981-го г.: давайте бросим Бродского, а будем читать Гандлевского, Генделева — у которого я видел изумительное стихотворение, совершенно в особом ключе; Лосева, прекрасную подборку стихов которого я однажды прочел в «Континенте», и так далее. Я говорил: все они имеют такое же право на внимание, как Бродский, в то время как газета «Нью-Йорк Таймс» возвестила миру, что русская литература — это Бродский со своими учениками.

Уже после своей статьи я открыл наугад его книгу стихов 60-х гг. На «Одной поэтессе». То самое стихотворение, последнее четверостишие которого я разобрал в статье 1981 г., сказав, что стихотворение — «живое, прелестное и остроумное». Я писал, что Бродский — это Зошенко в поэзии, а стихотворение — это как бы мадригал, написанный зошенским водопроводчиком, к тому же деклассированным, этаким ссыльным ленинградским Фальстафом 60-х гг. Вот в чем живость, прелесть, остроумие. Теперь же сверху страницы я прочел: «И скажет смерть, что не поспеть сарказму/за силой жизни. Проникая призму, способен он лишь увеличить плазму./Ему, увы, не озарить ядра». Если это рассматривать как Зошенку в поэзии, то строчки не так уж и портят «живое, прелестное и остроумное» стихотворение моих воспоминаний. Но если рассматривать это как «серьезный вклад» в философскую (или научную) поэзию XX века? Что это за призма из учебника физики для 6-го класса? Какое увеличение плазмы? Знает ли Бродский, что такое плазма, или до нее он не дошел в школе, оставив после 8-го класса? При чем тут ядро (атомное?), и что значит озарение ядра — через призму?

Зошенко тоже писал живо, прелестно, остроумно, когда он писал от лица советского водопроводчика. «Не люблю я аристократок...» Но однажды он решил писать как Монтень, Кант или Толстой. Он собрал на чтение знакомых и начал: «Великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин...» Присутствующие покатались со смеху. Смертельно обиженный, Зошенко встал и вышел.

От научно-философской мысли Бродского о сарказме, призме и плазме присутствующие должны покатались со смеху. Но так как все переводы на английский Бродского — это все равно галиматья, то, разумеется, значения для его карьеры на Западе все это никакого не имеет. Ведь и Зошенко могли дать Нобелевскую премию за его философско-научные эссе о Пушкине.

Тут у Бродского, как у Солженицына: чем дальше, тем хуже. Написал Солженицын неплохую повесть. Хуже Горенштейна или Шаламова, но все же. Так нет же. Решил, что он сверхТолстой: учитель, отец и вождь человечества, корифей всех наук.

Но повторю, в своей статье я не желал видеть уродливость в поэзии Бродского даже 60-х гг. — я хотел помнить только небесные черты, как я помню их у Георгия Иванова или того же Гандлевского.

МИНЧИН: Ну а, скажем. Нобелевскую речь Бродского вы уж тем более не читали?

НАВРОЗОВ: Упаси Бог! Его статьи — это «серьезные» писания Зошенко или историография Солженицына. Эмигрант позвонил мне, смеясь: в своей Нобелевской речи Бродский, мол, говорит о том, что тот, кто читал Диккенса, не может быть жестоким. Бродский даже не знает, что Диккенс — любимый писатель ведущих нацистов, а не только Маркса, Энгельса, Ленина и, возможно, Сталина, при котором Диккенса читали куда больше, чем в Англии.

Впрочем, в связи с трагикомедией гибели Запада, многое, включая стихи Бродского 60-х годов, отступило в даль, приняв микроскопические размеры.

МИНЧИН: Вы говорите о Бродском как о карикатуре на американца. Но разве культ успеха-наживы — не действительная черта американцев, в отличие от, скажем, той же российской интеллигенции начала века?

НАВРОЗОВ: Не следует обобщать эту черту на всех американцев, как не следует обобщать раболепие на всех русских или жадность на всех евреев. На прошлое Рождество я случайно попал в «высшее общество», в котором Бродский столь успешно «вращался» с первого года своего пребывания на Западе. Одна американка — историк архитектуры — рассказала мне, что она получила премию Мак-Артура, как и Бродский. Это — долларов тысяч, этак, триста — больше Нобелевской премии. В тот день, когда она узнала о получении ею премии, она ушла из штата газеты «Нью-Йорк Таймс». Зачем работать ради жалованья или карьеры, если, получив триста тысяч в банк можно отныне заниматься тем, чем душе угодно? Вот вам американка, историк архитектуры. А российский поэт Бродский? Получив триста тысяч долларов, он, не очень молодой и не очень здоровый — сколько осталось и жить-то? — столь же рьяно бегал на службу. Не удивлюсь, что, получив еще двести тысяч, он возьмет еще одну ставку. Впрочем, зачем ему время, свобода, досуг? Если его не беспокоит то, что переводы его стихов — это галиматья, и сами его стихи — 60-х гг. или нынешние — для него лишь средство превращения их в успех-наживу?

Между прочим, преображение Бродского тоже обесценивает для меня его поэзию. Что ж делать? Герой поэзии — сам поэт. Ка-

ким живым, прелестным, остроумным был Бродский как герой своей поэзии 60-х годов: свободный, одинокий, бесчинный, без гроша в кармане, гонимый и отвечающий чиновникам-обывателям лишь остроумием: «Конечно, просто сделаться капризным, по ведомству акцизному служа». Ну, а что же он такое теперь? Служащий по акцизному ведомству, страдающий лишь от жадности, тщеславия и разве что плохого здоровья и кропающий ведомственные оды о сладких тенорах? Нобелевскую премию — то есть генеральскую кокарду — получил. Посмотрите на фотографию на первой странице «Нью-Йорк Таймс», где он обнимается с издателем по поводу этого события — генерал-аншеф от поэзии похож на чеховского трактирного служку Моисея Мойсеича.

МИНЧИН: Ваша статья 1981 г. в переводе на русский язык вызвала негодование у Бродского и его друзей?

НАВРОЗОВ: Да, я слышал, что для Бродского она была чуть ли не глубочайшей травмой его жизни. Мне сказали, что он не явился на Миланскую конференцию писателей-эмигрантов потому, что пригласили меня, а он «не желает, чтобы я сделал из него отбивную котлету».

Первый ученик Бродского Довлатов написал, что я — Мартынов, который убил Лермонтова. Я ответил, что ссора между Мартыновым и Лермонтовым была совсем не такой, как это описано в советских учебниках литературы, где Мартынов — злодей вроде Гитлера или Троцкого при Сталине, а Лермонтов — герой нашего советского времени. Между прочим, я недавно заметил, что в каталоге книг на русском языке только один Довлатов был назван великим писателем. Великому писателю надлежит мыслить и вне советских школьных учебников литературы.

Профессор русской литературы Эткинд заявил, что я «оплевал» не только «И. Бродского», но и «Н. Асеева и даже Брюсова».

Лосев, талантливый, хотя и неровный поэт, выступил в печати с бранью, из которой следовало, что я воплощаю в себе все человеческие пороки, опять же наподобие Гитлера или Троцкого при Сталине.

Моя статья была воспринята им как удар по его продвижению к успеху-богатству. «Нью-Йорк Таймс» дал ему статью-рекламу, ведущую к Нобелевской премии, а я надсмехался над этой статьей-рекламой. Была бы моя статья напечатана в периодическом издании с тиражом в миллион экземпляров, как печатается «Нью-Йорк Таймс», — и не видать бы Бродскому никаких Нобелевских или иных премий. Какое уж там «умственное наслаждение» и прочая легкомысленная чепуха! Тут дело серьезное: успех, чины, звания, награды, премии, жалованья, гонорары.

Благодаря таким как Бродский в его западном перевоплоще-

нии, ни в Соединенных Штатах, ни в советской империи нет ни литературы, ни литературной критики, кроме разве что островков, часто никому не известных и прозябающих «в прекрасной бедности, в роскошной нищете» — каковым островком был в 60-х гг., между прочим, и сам Бродский.

МИНЧИН: Вы говорили, что Бродский ушел для вас в даль, приняв микроскопические размеры. А все же я разговорил вас: признайтесь, он вас занимает и сейчас?

НАВРОЗОВ: Да, как некий мой двойник-антипод: ведь Бродский и я приехали на Запад одновременно — в 1972 году, и наша жизнь пошла как бы антипараллельно. Например, и его и меня с женой сразу же представили чрезвычайно влиятельной даме. У дамы была житейская трудность. Для здоровья ей было необходимо гулять — моцион делать. А с кем? Нанимать для этого компаньонку мало приятно. Был у нее возлюбленный-поэт, но он гуляет в райских кушах уже лет этак шестьдесят. И вот Бродский, как рассказала мне дама, водит ее гулять. По ее словам, он позвонил ей и просто сказал: «Пойдемте гулять». Простой, милый, скромный, сердечный друг.

МИНЧИН: А вы?

НАВРОЗОВ: На заре моей юности меня пригласили «на Маршака». Цель была — дать Евтушенко квартиру — он тогда еще жил «в коммуналке», мне — рекомендацию в Союз писателей — «Лева, бросьте валять дурака и вступайте», а Льву Гинзбургу — предисловие к книге его стихотворных переводов.

Маршак начал рассказывать, как семь школ города, где он вырос, спорят между собой, в какой школе он учился. «Это как спор семи городов о Гомере», — сказал Евтушенко, раскрывая образ Маршака.

Гинзбург же поцокал языком, как бы говоря: «Какое совпадение: Гомер древности и Гомер современности, и опять эта цифра семь. Прямо мистика». И я решил доставить Маршаку «громадное удовольствие». «Скажите, — заметил я наконец, — а что замечательного в Гомере? Щит Геракла, розовоперстая Эос и все прочее. Ну и что? Мандельштам, конечно, мог найти и в Гомере, что угодно. Но что ж это доказывает? Бетховен превратил и обыкновенный вальс в гениальные вариации. А вне таких гениальных превращений, что ж такое Гомер? Социальное притворство. Чинопочитание. Условность».

Я ожидал реакции положительной. Вместо этого Маршак побагровел. Если Гомер ничем не замечателен, то тогда, чего доброго, и сам Маршак не Бог весть что. И тут началось. Впрочем, Гинзбург, который не получил предисловия, сказал: «А я рад. *Черт* с ним, с предисловием».

То же самое вышло с этой влиятельной дамой — американским Маршаком в юбке. Но только я чувствовал себя куда более свободным на Западе. Больше она нас с женой никогда не приглашала. Бродскому же она покровительствовала до самого последнего времени, и может быть, только теперь она Бродскому не нужна. Пропали ее прогулки. В таких случаях бывшие покровители Бродского мне жалуются: мол, Бродский не только их бросил за ненадобностью, но еще и нахамил им власть напоследок. Впрочем, не знаю, жива ли эта дама-покровительница Бродского. Возможно, она гуляет теперь со своим бывшим поэтом-возлюбленным там, где нет ни плача, ни воздыхания.

МИНЧИН: Примешано ли к вашим мыслям о Бродском чувство — хотя бы подсознательное — зависти к нему?

НАВРОЗОВ: Очень возможно. В моем подсознании, может быть, течет и такая струя: «Вот бы мне быть таким ловкачом. Печататься бы в либерально-демократической «Нью-Йорк Таймс», а не в какой-то там консервативно-республиканской «Нью-Йорк Сити Трибюн». А политику — побоку. Зато бы хапнул Нобелевскую премию. Да и деньжата бы не помешали».

Мандельштам сказал: «Я каждому тайно завидую...». Ведь зависть — это вид воображения, которое, как известно, необуздано, переменчиво и мимолетно.

Пастернак не только завидовал успеху Симонова и, в частности, его успеху у женщин, но и старался одно время подражать Симонову в стихах.

Конечно, в советских романах эпохи Сталина зависть испытывают отрицательные герои, и все, что они говорят или творят под влиянием зависти, — и ложно, и дурно, и глупо, и бездарно, и безобразно. Однако любимым романом моей ранней юности был, естественно, очень даже талантливый роман «Зависть», где Олеша завидовал победившим, процветающим, преуспевающим: советским рабовладельцам и рабам, которым принадлежит будущее.

МИНЧИН: Откуда у Бродского появилась на Западе столь резвая практичность?

НАВРОЗОВ: Она не появилась. Она была. Но советская империя не дала ей проявиться. Бродский не кончил средней школы. Значит, советский литературный путь был для него закрыт. Не он отверг «советское общество», а «советское общество» отвергло его, ибо еврей, не кончивший средней школы, сын фотографа, обречен на прозябание в низах общества. Попытка Бродского вырваться из этих низов с помощью нападок на советских поэтов-бюрократов привела лишь к их мести, то есть полутораговой ссылке Бродского. Но в Америке Бродский был доставлен с борта самолета в американскую профессуру — как герой борьбы за свободу творче-

ства, политзаключенный, «узник лагерей»: так о нем написала газета «Нью-Йорк Таймс», вызывая представление о семнадцати годах на Колыме. Путь к преуспеванию, закрытый для него в советской империи, открылся: он сам стал поэтом-бюрократам, притом на жалованьи. А теперь путь к преуспеванию открылся для него и в советской империи. Диплома об окончании средней школы и «пятый пункт» теперь с него там не спросят, а подобные преуспевающие эмигранты — ох как нужны советской империи.

Для олицетворения нынешней советско-американской дружбы нет лучше кандидатуры, чем Бродский. Прочтите в «Литературной газете» от 25 ноября 1987 г. репортаж о Парижском форуме писателей в защиту литературной свободы. Какая радость: «Лауреаты Нобелевской премии по литературе Чеслав Милош и Иосиф Бродский так и не явились в Париж». Зачем же лауреатам смешиваться с нами, литературным сбродом? Бродский прислал нам письмо, объясняя, почему он не явился на форум: он занят написанием своей Нобелевской речи. Еще один Солженицын: замри, вселенная, ибо вождь человечества пишет Нобелевскую речь. Не чета всем нам. С другой стороны, газета «Нью-Йорк Таймс» столь же радостно заявила уже 21 декабря 1987 г., что «писатели-эмигранты Владимир Набоков и Иосиф Бродский опубликованы в Советском Союзе».

В 60-х гг. казалось, что Нобелевскую премию дадут в 70-х гг. Евтушенко. Но тот, ратовавший против войны во Вьетнаме, кончился, как только кончилась война во Вьетнаме. А вот Бродский — в самый раз. Он и «узник брежневских лагерей». До чего ж злободневно! Он и эмигрант. А дружба с эмиграцией теперь самая мода! Он и диссидент в этакой приличной сахаровской степени. Самый сейчас шик!

МИНЧИН: Но зачем же все это Бродскому?

НАВРОЗОВ: Так ведь на Западе через несколько лет никто не вспомнит, как его и звали. А там, в Москве, уж раз насадили подсоветскую халтуру Маяковского полвека назад, как картошку при Екатерине II, то так и будут ею питаться до скончания советского века.

Вот где будущее у Бродского. Необъятны богатства советской империи, а если левая нога главы КГБ захочет, столько же читателей будет у Бродского, сколько было у Маяковского, площадь в городе Ленина будет называться площадью Бродского, а школьники будут учить стихи про сладкого тенора.

Впрочем, пока что советским правителям не надо насаждать Бродского, как Сталин насаждал Маяковского: им достаточно лишь открыть ворота города Ленина. «Как вы не понимаете? — сказали мне приехавшие на побывку ленинградцы. — Он для нас то

же самое, чем был Эренбург в 20-х гг. Помните, Блок писал о том, как ему сказал «русский денди» Стенич, что теперь будет мода на Эренбурга как на поэта. Но Эренбург был не только модный поэт, а огненный антибольшевик, сатирик и острый мыслитель. Бродского будет принимать весь Ленинград как врага режима — как Эренбурга 80-х гг., а кроме того — еще в пику Москве. Разве не писал Бродский, что русская литература — это Петербург? От столичного аристократа Пушкина к столичному аристократу Бродскому, без разных там хамов-москвичей вроде Пастернака».

Все же, как я ни разговорился, все это под микроскопом. Микроскопические трагикомедии на фоне трагикомедии гибели западной цивилизации, то есть гибели свободы в этом мире и наступления всеобщего рабства — быть может, навсегда.

МИНЧИН: Вы что-то еще пишете, кроме статей и колонок?

НАВРОЗОВ: Книгу. Сверхлитературную-сверхполитическую. Когда меня спрашивают, почему же так долго, я шутливо отвечаю, что ведь это последняя книга в условиях свободы — я ее кончу, и кончится Запад, свобода. Поэтому, я, как Пенелопа, распускаю в ней пряжу и пряду опять.

1986
Нью-Йорк

Интервью с Эрнстом Неизвестным

МИНЧИН: Как вы стали скульптором?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Очень трудно сказать; сколько я себя помню — я был скульптором. Когда мне было четыре года, моя тетка дала мне хлеб, чтоб я ел, а я вылепил человечка. Тетка разозлилась, а мама была довольна, — она считает, что я тогда отказался от хлеба во имя искусства — стал скульптором. В 4 года все дети — скульпторы, все лепят. В 8-9 лет я уже рисовал маски, руки, кентавров, а в 14 лет пытался иллюстрировать то, что стало в будущем моими основными темами, — «Преступление и наказание».

МИНЧИН: То есть еще в детстве вы хотели быть скульптором?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Я хотел быть кем-то, я был воспитан на серии книг «Библиотечка великих людей» и я непременно хотел быть великим, это я точно помню. А кем — я не знал, но великим! То мне хотелось быть Спартаком, то Линкольном, то Парацельсом. Отец настаивал, чтобы я был геологом, я поступил в геологический техникум, что очень почетно на Урале, и параллельно ходил в Дворец пионеров рисовать. Когда же был объявлен Всесоюзный конкурс на право учиться в Ленинградской художественной школе — тогда она называлась Школа одаренных детей — я выиграл конкурс, и меня приняли в эту школу на государственное обеспечение, несмотря на то, что я был сыном «лишенцев». Так судьба моя определилась.

МИНЧИН: Ваше детство и юность повлияли как-то на ваше творчество?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Конечно, повлияли. Прекрасная библиотека, обилие животных в моем «живом уголке», химические и биологические опыты под руководством мамы, химика-биолога. Мое детство и юность прошли в атмосфере дискуссий по различным проблемам от философии до медицины, от антропологии до политики, и так далее. Мои основные же домашние университеты были под картежным столом. Отец был заядлый картежник: его друзья собирались в выходной и расходились в понедельник утром на работу. Люди различных мировоззрений, различных профессий, ко-

торые дружили с детства (они не боялись друг друга). И когда мама ложилась спать, я поднимался с постели тайком и шел под стол, это было мое место — по уговору, что если кто-либо ронял деньги, они становились моими, но дело, конечно, было не в деньгах, а в любопытстве, я выслушивал такое количество интереснейших разговоров: спорили о генетике, о геополитике, о Соловьеве, Бердяеве, о Сталине и Троцком — в те-то времена. Круг моих интересов с детства разнообразен и, думаю, что это многоголосье отразилось в моей скульптуре, меня никогда не интересовали монологические дела. Для меня гармония не застывший монолог, а диалог. Конфликт, Теза и Антитеза.

МИНЧИН: Как вам удалось дважды воскреснуть из мертвых?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Мне ничего не удалось — случай, а если угодно, Судьба. Когда я был ранен, то валялся, как убитый. Потом, это ж чистая бюрократия: военное начальство доложило в списках меня как убитого, таким образом пришла домой похоронка. Первый раз, а второй раз я находился в госпитале и у меня была зарегистрирована клиническая смерть. Моя няня, которая в детстве мыла меня, была в госпитале медсестрой и узнала, хотя это и невероятно после стольких лет. Да и фамилия у меня была трудно забываемая. Так вот, она меня по старой памяти выхаживала, она мне давала усиленные дозы наркотиков, и хотя, с медицинской точки зрения нехорошо, но гуманно. У меня были переносимые боли... Когда была зарегистрирована моя клиническая смерть, я слышал это, но, увы, не мог ничего сказать, так как у меня отнялись все центры действия. Я был вынесен в морг и, к счастью, санитары вместо того чтобы донести меня по лестнице в подвал, — бросили (им неохота было нести тяжесть, а я весь был закован в гипс, наверно, очень тяжелый). Они меня бросили, и от удара гипс разломался — видимо, сдвинулся позвоночник, защимился нерв, болевой шок, и от боли я начал орать. Так что болевым шоком они меня воскресили, спасибо их нерадивости. Они ушли, и я бы мог там долго орать, а потом подохнуть, но, к счастью, моя нянька пришла в палату и увидела, что меня нет, ей сказали, что я умер. Она пошла меня оплакивать в подвал, а я там орал. Тогда меня достали и принесли назад, я был реанимирован, но поскольку меня уже вынесли из палаты, в докладной было отмечено, что я мертвец. Таким вот образом две похоронки пришло домой.

МИНЧИН: Ваши учителя? Малевич, Кандинский, Татлин?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Малевич и Кандинский не были моими прямыми учителями, я у них учился духовно. Меня в них всегда привлекала не только форма, так как в конечном счете я преодолел чисто абстрактное искусство в его формализме. Параллельно я занимался в советской академической школе, которой я очень сей-

час благодарен. Но для меня главный содержательный момент мастеров Авангарда — это их ритмы, они научили меня ритмам XX века, современным ритмам. Поэтому если вы посмотрите на мою работу и если вы чувствуете авангардные ритмы — ритмы — потому что школа абстракции, школа супрематизма, школа конструктивизма обнажила структуру связей — то вы увидите, что у меня те же самые ритмы. Я сын, а не эпигон авангарда. Все же мы вместе, и авангардисты и академисты, внуки и правнуки древних цивилизаций. Мои спиритуальные отцы шли от человека к машине, они были фабианцы, они верили в технический прогресс как спасение, они были людьми утопии, они были федотовцами, то есть людьми социально-христианской утопии, которая в чем-то близка к коммунистической утопии. Это у Платонова очень ясно раскрыто (см. «Чевенгур» и его другие работы). Но мы уже разочарованы в определенном смысле, технический прогресс не является выходом из всех бедствий. Кстати, существует очень много заблуждений относительно Татлина, которого я лично знал. Дело в том, что Татлин в последние годы как бы отказался от своего конструктивизма и занимался натурными зарисовками. Примитивное объяснение, что это было под давлением сталинского периода — быть конструктивистом. Да, действительно, давление было, но многие выходили из положения хитро, как Родко или Малевич, они делали то, что хотели, сегодня, а датировали прошлыми годами, и все прятали. А Татлин просто был искренне разочарован в фабианстве.

Технология разрешает материальные проблемы, но увы, не может ответить нам: кто мы? Откуда мы? Куда мы идем?

МИНЧИН: Почему именно они повлияли на вас?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Существовала большая мировая школа искусства, но почему я говорю о русских, потому что в определенном смысле, кроме европейского сюрреализма, футуризма и некоторых форм фашистского искусства, раннего фашистского искусства в Италии, русские художники, я бы сказал, более идеологичны, более спиритуальны, чем их западные коллеги, они не просто техничны, каждый из них создавал, или хотя бы пытался создать какую-то духовную универсальную утопию. Мне это близко.

Хочется сказать, что часть российских современных художников продолжила дело авангарда и даже, с моей точки зрения, ушла дальше, чем ранний авангард. А если мы возьмем классическую школу, академическую российскую школу, то бесспорно — ее можно любить или не любить — но в техническом плане она *нисколько* не уступает такой же академической школе Запада.

МИНЧИН: На кого вы повлияли своим творчеством?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Формально за мной не следовали, я был одинок. Меня обворовывали, но плагиаторы. Это не школа. Толь-

ко что приехала знакомая из Советского Союза и говорит, что я на многих повлиял, много молодых скульпторов учатся у меня — не знаю, я не видел. У меня остались там мои ученики, друзья, но я не знаю, что они делают. Формально, когда начиналось движение за большую свободу в искусстве, была группа, которая считала меня своим лидером, но лидером я в действительности не был. Я учился на философском факультете, я мог сформулировать мысли, и кроме того, я был старше и был более известен, — таким образом сложилась группа людей, теперешних зрелых и абсолютно разных художников: Кабаков, Янкилевский — они, кстати, сейчас в Нью-Йорке, и я виделся с ними — покойный ныне Соостер, Юра Соболев, к нам примыкали еще более молодые художники, как Толя Брусиловский и другие. Я как-то неформально считался лидером группы, как, скажем, Рабин был лидером Лианозовской группы. Я первым дал возможность Западу узнать этих художников, и когда приехал Джон Бержер, тогда писавший книгу обо мне, я повез его к этим художникам. Я всегда предпочитал быть аутсайдером, я не люблю политику. Судьба толкает меня то в лидерство, то в политику. Но я могу гордиться, что никогда в жизни, став даже признанным художником (в определенном смысле «официальным»), не занимал никаких академических, государственных постов — я даже не распределял кисточки, не распределял жилые... я всегда отказывался от каких-либо должностей, потому что я принципиально считаю, что Художник не имеет права оценивать другого художника, оценивать он может для себя, для внутреннего пользования, но когда это выходит на социальную арену — это нехорошо.

МИНЧИН: Ваши взаимоотношения с Бахтиным? (Эссе о вас. Маска его.)

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Я проиллюстрировал, как вы знаете, всего Достоевского и Данте. Об этом было известно, поскольку я дружил со многими учеными, был знаком с тем же Лихачевым, Жирмунским и другими. Обо мне узнал Бахтин. Позже, когда встал вопрос опубликовать в «Литературных памятниках» мои иллюстрации к Достоевскому, Бахтин (среди прочих) был одним из самых активных защитников этой публикации. У меня есть письмо Бахтина, которое очень лестно для меня, есть его интервью о Достоевском и обо мне, опубликованное в журнале «Россия». Бахтин ко мне очень хорошо относился, я польщен тем, что он считал, что мое творчество адекватно Достоевскому, и даже есть фраза, что оно имеет собственное пророческое значение. Так это или не так, спасибо ему. Последние высказывания Бахтина, по существу, предсмертные, были о моем альбоме к «Древу жизни», куски эссе, наговоренные на пленку.

Когда же Бахтин умер, меня попросили снять маску, я пригласил Селиверстова, хорошего иллюстратора, художника, большого

поклонника Бахтина, и мастерового форматера. Мы сняли маску с лица и рук. Да, в Саранске вышла книжка — биография Бахтина, и на ней моя обложка, они использовали мою работу, графику из «Древа Жизни», а также рисунок — портрет Бахтина.

МИНЧИН: Почему вам близок и чем Достоевский (или Данте), а не Шекспир, например, или Лермонтов?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Шекспир мой любимый писатель. Другие же мне близки как наиболее синтетические творцы Синтеза и Полифонии. Шекспир тоже, но просто он внешне разрознен, а Данте и Достоевский — едины. Что я имею в виду: Данте един в своей конструкции Ада, а Достоевский все равно един, несмотря на то, что у него различные романы, но все равно это целостное сооружение в виде Готического Храма. Это мне близко потому, что таким же образом я хочу связать множественное в едином в своем Древе Жизни — такой полифонизм, где борьба противоречий, многослойность, где центробежная и центростремительная сила уравновешены. Наиболее грандиозные таланты — подлинные безумцы, создают себе железную клетку, потому что они знают, или, вернее, чувствуют, что их темперамент, их ассоциативный поток мыслей таков, что если не создать математического сдерживающего ядра, то все просто разлетится. Поэтому Данте заковал себя в терцины и математический образ Ада в «Божественной Комедии». Я не сравниваю с Данте, но мой принцип такой же — я художник «потока», я производил так много, я делал так много, что это становилось бессмысленным и разлеталось в разные стороны, и мне пришлось в голову создать собственную дисциплину — она и явилась «Древом Жизни»...

МИНЧИН: В каком году?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Это было очень давно, в 56-м, в 57-м, что ли, когда была Венгерская революция. Я работал на заводе рабочим, был в отчаянии, на грани самоубийства, пил очень много и вообще не понимал, зачем я работаю. Мне ночью приснился этот проект и как бы осветил мою жизнь, не было никакой надежды выставиться, без сверхцели не было сил работать. Железную клетку-цель себе создал Достоевский, при всей своей как бы спонтанности — у него единый поток. Храм. Вот, поэтому эти художники мне близки. Кстати, для Микеланджело это сделал Папа, Творец раздражился на Пия, который его заставил писать Сикстинскую Капеллу, потому что тот его обуздал. У него не хватало дисциплины, Микеланджело никогда не стал бы Микеланджело в нашем понимании, если бы ему не помог дисциплинированный и умный Поп. У него не хватило бы такой воли, как у Данте, создать себе железную структуру. Так вот Пий для него создал эту железную клетку, в которой этот гениальный зверь прыгал, проклиная Тю-

ремщика, но благодаря ему он не распался на миллионы кусков, на миллионы незаконченных вариаций.

МИНЧИН: Эрнст, кто-нибудь вам еще так же близок, как Данте и Достоевский из творцов прошлого?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: В действительности мне очень нравятся художники эзотерических эпох, как например египетское искусство, греческое, мексиканское, — я вижу в них больше подобий, чем отличий. Я, знаете, не очень люблю вульгарное аналитическое мышление, мне больше нравится сравнение, чем мексиканское искусство больше похоже на египетское, нежели чем оно рознится. Потому что аналитическая школа ищет различия; мне кажется, что настало время искать подобия.

Если бы мне задали вопрос: наступает конец земли, какое искусство я бы выбрал и сохранил как весть в будущее о нас инопланетянам? Я бы ответил, что не все искусство, а то искусство, в котором часть манифестирует целое. Если мы, скажем, возьмем античный торс, или египетский торс, то только по одной части мы можем определить целое, мы можем как палеонтологи восстановить ритм целого, т. к. в каждой части заложен генетически архетип цивилизации, это и есть отличие от великой культуры репительной. Общий ритм во всем. Малое содержит большое так же, как большое малое.

Начиная с эпохи Возрождения, целостное искусство, храмовое искусство, культовое, цельное искусство начинает распадаться: оно распалось на скульптуру, архитектуру, живопись, потом графику, а потом графика стала распадаться на различные виды графики, живопись начала распадаться на разные виды живописи. В то время как древние воспринимали различные виды искусства как целое. Бароккальная живопись и бароккальная музыка были едины. Бах — эти грандиозные холсты, церковное пространство — были едины. Так же как православная икона и русское однострое или трехголосие, или хоральное пение, они страшно близки. Так что восточку инопланетянам можно послать египетскую руку, нос или торс, и они смогут восстановить элементы. Но трудно послать какого-то отдельного временного художника. Я стремлюсь вот к такому единству.

Это огромная претензия, но я стремлюсь.

МИНЧИН: В чем заключается монументализм Неизвестного?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Я хочу сказать, что не все большое — монументально. Монументализм есть форма мышления, она не обязательно выражается в большой массе, она может выражаться и в небольших работах. Для меня монументальность в принципе является природным состоянием. Потому что, когда я делаю даже маленькую вещь, я ее представляю на фоне небес, или города, в масшта-

бе. Я в общем, конечно, считаю, что размер имеет значение поэтики, размер — это не просто количество материала, масса, протяженность, — это состав психологии. В этом смысле буржуазное сознание XIX века перечеркивает монументализм, за исключением фашистских форм искусств, вообще тоталитарных, советские к монументализму относятся серьезно, но их монументы дидактичны, они лишены того эзотерического, философского, глубоко человеческого духа, который имели великие искусства. Пустота казенного монументализма породила испуг перед монументализмом вообще, но нельзя же Вагнера или Ницше винить в том, что их любил Гитлер, это же нелепо так же, как Шостакович не виноват, что он был советским и жил при Сталине. Что я имею в виду, когда говорю масштаб. Большое и маленькое — поэтичны, как я люблю повторять: художник — всегда Гулливер, он дружит только с карликами или с великанами. Обыватель всегда любит то, что имеет отношение к нему: ночной горшок, софа, холодильник, картина на стене, — комфорт. Я это называю «искусство софы». К сожалению, XX век не дает нам примеров героического отношения к искусству — героика вообще является чем-то почти что постыдным; быть героичным — это быть вульгарным. XX век требует от нас иронизма, потому что джентльмены говорят только о пустяках, — я лично не хочу подчиняться этому. В чем отличие моего монументализма от, скажем, героики фашистской или советской: монументализм, который я предлагаю, диалогичен, то есть это не статичное утверждение героических идей, это ДИАЛОГ, это диалог души и плоти, это диалог трагедии, это диалог прекрасного и безобразного. Уже сам по себе диалог не может быть дидактичным, как монументализм в тоталитарных странах, значит, это уже что-то другое, принципиально другое и теоретически и практически. Если говорить о «Древе Жизни» — это проблема синтезации, там есть место для движущихся машин, которые могут быть заменены, это меняющаяся выставка; кроме того, там есть место для других художников, которые тоже будут меняться. Таким образом, этот монумент не будет дидактичным, это будет подвижная сумма организованных противоречий, где я создаю только структуру и то, что я называю вертикаль — общую философию, но горизонталь будет меняться, потому что там будет меняющееся кино, меняющаяся музыка и меняющиеся экспозиции. Это значит — рассуждения, борьба, изменение, и в этом я вижу залог того, что это не будет восприниматься как дидактический монументализм.

Начал я во времена Сталина. Это была серия работ, которая называлась «Война это». Потом эта серия органически переросла в «Роботы и полуроботы», после чего она превратилась в «Гигантомахию», борьбу человека и машины, связь природы и техники.

А уже из «Гигантомахии» вытекло «Древо Жизни» — это было очень органично и незаметно для меня, таким образом «Древо» вобрало в себя элементы всех моих предыдущих серий и циклов.

МИНЧИН: Как получилось, что вам пришлось сделать надгробие Хрущеву? Почему вы сделали?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Получилось просто потому что мне оно было заказано. Он завещал, кому сделать. А почему я сделал? Художник не может быть злее политика. И если он у меня попросил прощения, почему же я не должен его простить? У меня было письмо от Нины Петровны, в котором она цитировала своего мужа. Ко мне приходил его сын Сергей вместе с сыном Микояна и тоже просил, как раз в день смерти отца.

МИНЧИН: Вам было интересно работать с надгробиями, или это был способ заработать деньги?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Мне было интересно, ну и потом я не делал рядовых надгробий. Первое мой надгробие было Луговскому, Юлиану Ситковецкому, Галине Николаевой, академику Ландау, поэту Светлову, — много я их сделал, очень много. Последнее свое надгробие я делал с помощницей — дочке Хрущева. Я уехал, и моя помощница его уже заканчивала.

МИНЧИН: Все-таки, после всего, ваше мнение о Хрущеве? И его времени?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: В моем надгробии, собственно, выражено мое отношение к Хрущеву — оно осталось достаточно двойственным. Оно осталось таким, каким я вижу Хрущева: человека сталинской эпохи, у которого достало политической смекалки и исторического чутья начать какие-то перемены, но вместе с тем лично для меня это было ужасное время, чудовищное время, и для многих других. Время было — черно-белое. Как и личность Хрущева — он не укладывается в однозначные рамки.

МИНЧИН: Вы считаете, что он все-таки был Личностью?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Я об этом написал, кажется. Я считаю, по моей интуиции, во всяком случае, психо-биологически это был человек, может быть, равный Черчиллю. Но он не обладал культурой. Если бы он был лордом или хотя бы достаточно интеллектуальным человеком — то это был бы просто очень крупный политический деятель.

МИНЧИН: Что произошло в Манеже?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Я об этом так много писал! Это была совершенно явная провокация, и я это понимал с самого начала. Я был приглашен к секретарю МК Егорычеву, он стал меня уговаривать, что сейчас новые времена, напечатали Солженицына и так далее, нечего бояться, Партия интересуется посмотреть в с е. Параллельно этим занимался Белютин, он провокатор или нет? Я не думаю,

наверно, он тоже был оболещен. Меня провожал после этого совещания некий Поцелуев (хорошая фамилия), который был побегунчик между ЦК и МОСХом. Поцелуев меня вел от Старой Площади до моего дома на Масловке, это очень далекий путь, и все уговаривал, что нечего бояться. А я был убежден, что это провокация. Но потом постепенно энтузиазм художников, моих друзей, так сказать, победил, а также было легкое сомнение: напечатали же Солженицына — почему не сделать выставку? Чем это государству мешает? Я выставился — с большим сомнением и легкой надеждой.

МИНЧИН: О вашем музее в Швеции?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Несколько энтузиастов, любителей моего творчества, решили создать мой музей, связанный с «Древом Жизни». Потому что они понимали, что построить этот монумент довольно сложно, но сохранить элементы «Древа Жизни», общую философию, документацию и работы — необходимо. Во всяком случае, это была *идея*. Кто же эти люди? Это в первую очередь семейство Нилиных — это мой галерейщик, из американцев — Артур Миллер, Солсбери, Уитни, Ричард Коэн, Костаки подключился к этому делу. Они купили здание, старое здание, но сегодня оно отрестроено, его посещают много людей. Это оказалось всем выгодно, включая жителей окружающего района, где находится музей, коммуна дала тоже деньги на музей. Так что музей функционирует, там выставляются мои работы.

МИНЧИН: Эрнст, какие ваши работы находятся в коллекции Ватикана?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Крест.

МИНЧИН: Как возникли «Колена Израилевы»?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Эта серия была задумана мной еще в России как станковая часть «Древа Жизни». «Колена Израилевы» не следует воспринимать только как тему еврейскую, потому что это ветхозаветная тема и эти Колена — библейские, достаточно чтимы всеми. Поэтому это была идея для «Древа Жизни» — как бы универсальная идея, 12 колен, как 12 колен человеческого рода. Когда я был в Женеве, два моих друга, Иона Гальперин и Владимир Гальперин — братья бароны Гинзбурги, крупные деятели еврейского движения, они создатели ОРТА, один из них был — Иона — главой переводчиков в ООН, Володя же был старшина еврейской общины Женевы или всей Швейцарии. Я им рассказал о замысле, им эта идея очень понравилась, тогда для них я разработал эту серию. А позднее здесь, в Нью-Йорке, было подхвачено чисто в коммерческих целях, я в этом не принимал участие, я отказался принимать участие в коммерческой эксплуатации этой темы. Но она осталась внутри моего «Древа Жизни».

МИНЧИН: Ваши иллюстрации произведений Беккета?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Джон Калдер (известный издатель Беккета в Англии) предложил мне проиллюстрировать кое-какие книги Беккета, думая, что надо сделать 24 иллюстрации, две дюжины. Я сделал гораздо больше, так как увлекся этим писателем. Тогда было решено, что будет проведена совместная работа с Беккетом, это для меня большая честь, потому что Беккет после смерти Джакометти не очень чтит художников. И вот сейчас мы закончили с Беккетом совместную работу: это будет 100 рисунков и 100 подписей к ним, выдержек из Самуила Беккета. Одна страница, левая, будет рисунок, а на правой будет выдержка Беккетта. Я со своей стороны сделал почти 300 рисунков. Бекетт — один из моих кумиров: вы знаете, я не шибко преклоняюсь перед авторитетами и именами, но это человек, перед которым я действительно преклоняюсь. Этот цикл является для меня одной из кардинальных работ, такой же важной, как Достоевский и Данте. Сто экземпляров этой книги будут номерных и в каждый из них будет вложено по оригинальному рисунку, а также они будут подписаны Самуилом Беккетом и мной. Это, конечно, будут дорогие копии, говорю вам, зная, что вы собиратель и коллекционер. Их будет всего сто.

МИНЧИН: Почему вы решили эмигрировать, когда и как?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Все это чушь насчет «решил». Дело было гораздо проще. Я многие годы добивался права ездить с выставками — того права, которое есть сейчас у художников. Я имел больше 67 приглашений из разных стран, были мои выставки в известных музеях, Католическая церковь предложила мне приехать и сделать Кресты. А меня не пускали, это же нелепость. Выпускали только когда уже совсем нельзя было не выпускать. Я был должен обежать 5—6 раз вокруг земного шара, чтобы поехать в Польшу. Происходило это, когда Тито вмешивался, когда Насер вмешивался. И я объявил войну за это право: как это я — скульптор, доживший до 50-ти лет, не мог видеть работ Микеланджело — это же что-то патологическое! Начав воевать, я зашел довольно далеко, давал интервью разоблачительного плана, очень резкие, говорил, что поездки — это награда за послушание и нельзя многим раздавать; говорил, почему считаю Брежнева дураком. Хотя я и не был диссидентом в полном смысле этого слова, меня били, избивали, угнетали, подавляли (физически даже), как самого настоящего диссидента. Я озлобился, борьба стала ожесточенной. Длилось все это не год и не два, а 13—14 лет, так что можно было приобрести опыт и сноровку. Я добивался не отъезда, а возможности путешествовать с советским паспортом, у меня жена, дочка, мама, и отец был жив. Что же это мне совсем одному в 50 лет уезжать оттуда, где прошла моя (какая бы ни была) вся жизнь. Мне совсем этого не хотелось. Поначалу они мне обещали, Андропов пообещал. Потом человек

от Андропова сказал, что ничего не вышло: Суслов возражает, Суслов вообще вас сгноить хочет, так что нужно ехать по «еврейской линии». Выхода не было. Но даже когда я последовал их совету, сколько следствий и сколько неприятностей было. Даже один чекист мне дружески сказал: Эрнст, тикай, пока не поздно, тикай! а то поедешь на Восток, вместо Запада. По существу, я был выгнан из страны, причем выгнан чудовищно. Нагло меня подталкивали к отъезду, угрожали, разрушали работы, крали, взламывали двери в студию — что рассказывать, сейчас и вспоминать не хочется.

Прибыл в Америку я в 1976 году, за несколько дней до юбилея Шостаковича, во время этого юбилея открывался мой бюст композитору. Сначала я приехал в Австрию, где встретился с канцлером Крайским, который выручил меня очень сильно: я сразу получил «документ для путешествий и проживания». Мне было предложено остаться в Австрии, даже предложили самую лучшую австрийскую мастерскую — это была церковь, замечательная мастерская умершего скульптора Вотрубы. Но я был вынужден уехать из Вены, так как меня сразу начали осаждать мои советские друзья, приходили ребята, которые мне предлагали деньги и прочее другое, и вообще Австрия мне показалась центром шпионажа, запах стоял такой — хуже чем в Москве. В этот момент швейцарское телевидение предложило делать фильм обо мне и пригласило меня в Швейцарию. Я приехал в Швейцарию, там я сдружился с Паулем Сахаром, хозяином крупной фармацевтической компании, а также — великолепный дирижером, интеллектуалом, одним из богатейших людей мира. Меня с ним познакомил Ростропович, я потом вылепил его портрет, вот он стоит. Он и Гальперины предложили мне остаться в Швейцарии, я согласился, и в рекордное количество времени — 14 дней — я получил швейцарский паспорт (сдав австрийский). Снял студию, квартиру, начал работать. Позже ко мне приехал Слава Ростропович и предложил вылепить бюст Шостаковича к юбилею. Я вылепил этот бюст, прилетел в сентябре на открытие. Мне так понравилась Америка, я почувствовал, что это почти мой дом, и я решил здесь остаться. Сейчас я гражданин Америки.

МИНЧИН: Были еще какие-то причины? Скажем, что это единственная страна по размаху, по капиталу, где вы можете сотворить свое «Древо Жизни»?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Это самая главная идея, но сперва этой идеи не было. Было ощущение, что это — т о место. В действительности это так, потому что европейцы меня покупали больше, европейцы меня знали как художника, они ко мне хорошо относились. Американцы меня знали (если знали), как безобразника, диссидента, как шумного, чуть ли не политического деятеля — и это откладывало, конечно, отпечаток на отношение ко мне в первое вре-

мя. Что я имею в виду: в прессе я появлялся на страницах «Политика», со временем я переполз на страницы «Пипл», а потом «Арт». Сейчас я только на страницах «Арт». Американцы и русские — люди с размахом, с каким размахом — неважно, но с размахом. Ведь нельзя сказать, что швейцарцы с размахом... А масштаб — это очень интересная психологическая вещь, пространство не только геометрическая категория, а психологическая, часто оно совпадает, как случай с Америкой и Россией, иногда оно не совпадает, как случай с Германией, которая завоевала сначала духовные пространства через музыку, философию, литературу, а потом пыталась завоевать жизненные пространства, экстремизм выражался в просторе.

МИНЧИН: Ваше отношение к эмиграции? И ваше отношение к ее интеллектуальной среде?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Я считаю, что презрительное отношение к эмиграции есть продолжение русского советского рабства. Все эмиграционные явления, и положительные, и отрицательные, не являются ничем не оригинальным, ни уникальным социологическим явлением. Это есть продолжение бед и доблестей прошлого. Часть эмиграции, уезжая из Советского Союза, увозит худшие черты советского человека: подозрительность, недоверие, склочность, лживость, — это, увы, свойственно советскому обществу. Приехав сюда, они заимствуют первичные инстинкты, свойственные когда-то американским пионерам. Человек человеку — волк, кто первый выхватил пистолет, тот прав, обман, культ личного успеха. То есть и тут и там они заимствовали худшее. Да, здесь существует борьба, но не такая, как раньше, да и американцы сегодня не такие жестокие и жадные, поспешные, как пионеры. Наоборот — тут можно столкнуться и с милосердием, и с джентльменством. Русские же американцы находятся в состоянии жадного первичного накопления, то есть в *пионерском* состоянии, состоянии Клондайка, состоянии прерий. Они воспринимают американские постулаты с такой жадностью и наивностью, по-детски прямо. Эта часть эмиграции дает вонючую грязную смесь. Но этим, конечно, не исчерпывается эмиграция. Это мощная эмиграция, которая себя утвердила необыкновенно быстро, в первые же годы и в первом поколении. Мне особенно нравятся простые люди, которые выстраивают бизнесы, свою жизнь, учат своих детей, они не скрывают, что то, что они хотели — материальный достаток — они получили.

Интеллигенция... я думаю, что это самая несчастная среда здесь. И все же многие себя утвердили, в этих трудных условиях конкуренции. Все-таки русская интеллектуальная элита проявила себя здесь, даже средний уровень ее (мы не будем говорить о верхушке, всем известной) проявляет себя весьма серьезно.

МИНЧИН: Верите ли в Бога?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Верю в Бога, но не люблю обсуждать эти темы. Вера — интимна, а я не религиозный философ и не проповедник.

МИНЧИН: Кто из современных художников производит на вас сильное впечатление?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Оценки я художникам не могу давать, да и не буду. Но впечатление производит достаточно широкий круг художников. Нет, к сожалению, одного художника, который бы полностью исчерпал мое любопытство к искусству.

МИНЧИН: Кто из писателей и поэтов?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Для меня очень мощен, конечно, Самуил Беккет.

МИНЧИН: Вернемся к личностям и политикам. Как необразованный сын сапожника мог стать Вождем?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Это очень сложный вопрос. Политики — это люди совершенно другой категории, и наши интеллектуальные оценки их ничего не значат. Политическое мышление — это определенный тип мышления, когда здесь интеллектуалы смеются над президентом, что он не читал Кафки, да они — идиоты, потому что если бы он читал Кафку — он не был бы президентом, а «кафкал» бы с утра до ночи! Захватить власть среди других — это и есть определенные качества, недоступные другим — нам. В определенном смысле политик обязан быть ограниченным, потому что при наличии многознания возникает огромное количество задержек, огромное количество комплексов, невозможно принять конкретных решений. Конечно, политик должен обладать определенной культурой. Но это другой вид культуры, чем культура академического интеллектуала.

МИНЧИН: Ленин — Гитлер — Сталин, существует какая-то связь?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Об этом так много написано. Я думаю, что Ленин есть учитель всех современных путчей. То есть все путчи — и Муссолини, и Гитлера (хотя это и называлось «приход к власти») — были вооружены Ленинскими идеями. В этом смысле Ленин, конечно, был гением политической власти. Я глубоко убежден, что чистое зло — это есть порождение романтического сознания, чистая эманация зла — это дьявол, и то у Гете дьявол — это часть той силы, которая, желая зла, всегда приносит благо. Я глубоко убежден, что любой насильник, включая Гитлера и Сталина, в принципе хотят осчастливить ближнего, это их способ осчастливить человечество. Вообще, феномен насильника в том, что он всегда считает, что жертва хотела быть изнасилованной и лишь стеснялась сказать или высказать свои спрятанные и подавленные желания.

МИНЧИН: Какая культура вам ближе?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Иудео-христианская культура, библейская культура. Я хочу ставить Монумент к 2000 году цивилизации, а эта цивилизация началась с Рождества Христова.

МИНЧИН: Кем вы себя чувствуете по национальности? К какой культуре принадлежите, вы американизировались или по-прежнему считаете, что к русской культуре принадлежите?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Эти вопросы мне кажутся совершенно праздными. Что такое культура? Миграция людей и идей — это и есть культура. Откуда-то родилось странное представление, что культура локализована географической границей. А что такое геограница — это умозрительно проведенная линия на карте, иными словами — это условность. Что же, березка, растущая в Швеции, в пяти шагах от русской березки, растущей на границе Швеции с Финляндией, уже имеет другие качества? Что за чушь! Эмиграция... ну Христос был эмигрантом. Достаточно?! Данте, Леонардо, Микеланджело были эмигрантами, а кто не был?

Где грань национальной и интернациональной культуры, — если культура в целом остается локально-национальной, значит, она провинциальна. Например, иудаизм оказался непровинциален, христианство оказалось не провинциально, захватило целый мир, мусульманство также. Данте, Микеланджело оказались явлениями интернациональной культуры, так все, что значитательно, перешагивает границы национального самосознания. Достоевский — национален и интернационален, человекен. Русский ли я художник или нет? ну, конечно, я русский, если до 50 лет жил в России, не говорил ни на одном из языков мира, читал русскую литературу, а иностранную в переводах, жил на Сретенке, — конечно, я русский художник, несмотря на то, что мне хотели в этом отказать, а сейчас я не русский, я — американский, потому что я здесь живу уже 11 лет. В общем, ответ прост: если я плохой художник, я навсегда останусь русским, а если я хороший художник, то я стану интернациональным.

МИНЧИН: Какие скульпторы вам ближе?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Мне очень близки все-таки идеи кубофутуризма, начальные. Я думаю, что эти элементы есть в моих работах. Однако, как я сказал уже, моя идея Синтеза делает меня в определенном смысле довольно всеядным. В действительности, мне ближе древнее искусство — по ритму, по духу, по языку. Когда я хочу усладиться, я все-таки смотрю на древний Египет, греков, древних ацтеков.

МИНЧИН: Сколько, по вашим подсчетам, стоит проект «Древо Жизни» и осуществим ли он?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Да, он осуществим в принципе, но сколь-

ко он стоит, трудно сказать. Наша организация «Древо Жизни» начала сбор денег, уже есть земля, многие компании должны будут давать выставочные компоненты в Монумент бесплатно, с целью рекламы своей продукции. Это должна быть самая дорогая скульптура в мире. Если бы мне сегодня дали деньги, то через 5 лет этот монумент уже бы стоял. Во всяком случае, я тороплюсь, потому что строительство должно быть закончено к 2000 году.

МИНЧИН: Как отражен ваш образ на страницах литературных произведений?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Когда вы читаете обо мне в литературе, то всегда, всегда присутствует некий образ (который нисколько меня не оскорбляет, а даже может, мне нравится), образ такого brutального пьяницы, бабника, человека с размахом, — *гуляки*. Но это юмористично все, потому что, может, тогда только я и был доступен своим друзьям, которые меня описывали. Это был день или два, когда я запивал, отдыхал, вырывался из своей среды. За это время я создал 5000 гравюр, проиллюстрировал всего Данте, Достоевского, 750 скульптур, работа шла день и ночь, — но эта работа как бы вскользь указывается. Почему? Потому что главный пафос моей жизни — это трудовой аскетизм, он нуждается в более квалифицированных описаниях и нужно быть искусствоведам или философом искусства. А, скажем, описания красочные, что две бабы повисли на Эрнсте Неизвестном, а он, так сказать, выпил из горла полбутылки водки, — не требуют особого интеллектуального напряжения, они красочны и очень забавны. Это такой забавный перекос.

МИНЧИН: Но, с другой стороны, можно и позавидовать, что на человеке сразу две повисли, а не одна. Ничего в этом плохого тоже нет!

НЕИЗВЕСТНЫЙ: (*Смеется*). Конечно! Я не говорю, что в этом что-то плохое, но речь идет о другом. Это так же, кстати, как насчет Максимова. Когда я жил в России, о Максимове говорили: пьяница, не просыхает. Но этот «пьяница», между прочим, писал и создал свою литературу. Когда он выпивал, то появлялся в Доме Литераторов, но когда он работал, он не появлялся по полгода, поэтому никто его не видел. А в пьяном виде его видели и слагали, и спрягали.

МИНЧИН: О вашей встрече с Сартром?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Встреча с Сартром происходила у меня в студии, на ней присутствовала такая Ира Огородникова (в качестве переводчицы), по-моему, Андрей Вознесенский, все ли время он был или нет, я не помню, потому что много пили и дискуссировали. Встреча с Сартром была довольно странной и очень интересной. Станным было, что то, что говорил Сартр, к моему удивле-

нию, оказалось весьма поверхностным, исходя из моего жизненного опыта. Разговор шел широким планом: понятие свободы, понятия личности и общества и в связи с этим — искусства. В нашей среде Сартр до определенной степени был кумиром, поэтому меня и поразила его наивность. Сейчас у меня есть собственные оценки его наивности, может быть, эта наивность более нормальна, чем наша не-наивность. Например, если взять здорового физически, крепкого мужчину, любящего женщин, или горбатого, то, конечно, горбун знает о жизни больше, о женщинах, об их психологии, чем здоровенный мужик, потому что горбуну женщины достаются гораздо трудней, и он, конечно, изощренней. Но норма, конечно, не горб. В этом смысле сейчас уже, задним числом я могу оценить наивность Сартра как некоторую как раз нормальность, а свою искушенность, как ненормальность. Некоторая деформация, связанная с опытом. Разговоры с Сартром об экзистенциализме вызывали у меня чувство снисходительного покровительственного хохота. Сейчас я несколько пересмотрел свой взгляд на наивность Сартра. Но тогда я был очень высокомерен по отношению к нему, оскорбил его зря, я сказал: вы, видимо, не Сартр, а французик из Бордо, который загримировался под Сартра. Но, к его чести, он не обиделся и даже где-то высоко обо мне отзывался — как мне говорили, он написал с большим уважением о Тарковском и обо мне. Так что за это я ему признателен.

МИНЧИН: Ваше мнение о «знаменитой» тройке: Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Сплетни Дома Литераторов или литературоведческое исследование — что вы имеете в виду? Я шучу, я отвечу. Дело в том, что сейчас модно ругать и Евтушенко и Вознесенского, пока не модно ругать Ахмадулину. Их стало модно презирать, поругивать и так далее. В такой ситуации меня всегда интересует не кого ругают, а кто ругает. Если Евтушенко или Вознесенский не нравятся Бродскому, то это вполне понятно, потому что Бродский доказал, что он не хочет быть ни Евтушенко, ни Вознесенским. Но очень часто эту пару ругают люди, которые хотели быть ими, но не смогли. Вспомните Ильфа и Петрова, которые говорили: «Жарова двадцать лет хвалили, теперь будут двадцать лет ругать. Скучно жить в краю непуганных идиотов». Вот именно скучно.

МИНЧИН: Вы очень интересно говорили о своей разнице и несопричастности с «шестидесятниками».

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Я просто лично не согласен с оценкой этого времени. Искусствоведчески, литературоведчески и исторически как бы время подменило стиль. Так получилось, что в это время самые различные направления смогли выйти из-под спуда и

стали явными. И каким-то непонятным образом всех свалили в одну кучу. Это не значит, если узнали обо многих в шестидесятые годы, что все они эстетически или программно связаны: узнали в эти годы и о Мандельштаме и о Платонове, о Тарковском-отце и сыне, нельзя же всех сваливать в одну кучу. А я вообще к этому отношения не имею, потому что молодые люди, такие как Евтушенко, Вознесенский, частично Вася Аксенов — они были такое молодое задористое явление, очень яркое в те годы, любимое, кстати, молодежью. А я никогда не был молодым, я не был молодежным художником. И дело тут не в возрасте.

МИНЧИН: В романе Аксенова «Ожог», у Зиновьева, да и в других произведениях выводится некий скульптор, образ. Насколько этот образ связан с вами?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: У Зиновьева так прямо связан, потому что у него есть глава, где расшифровывается, кто такой «Мазила» — это было напечатано отдельной главой, еще до «Зияющих высот». Хотя Мазила это не я, это частично яркие гротескные преувеличения характера. У Аксенова, он ко мне приходил, говорил, что собирается писать «Ожог», где будет Скульптор как бы мой прототип, но сам же сказал, что это не будет буквально, а куски моей биографии. В этом образе какие-то элементы списаны с меня, какие-то случайности, есть и просто неверности, так как у меня не было «официального» творчества, все что я делал — это были куски моего «Древа Жизни», а официальных заказов я никогда не выполнял и «официальным» художником не был. У Максимова Скульптор располовинен, дуалистичен, это справедливо с точки зрения биографической. Какие-то характерные черты, как разгул, размах, их привлекали, они изображали это с гротескной силой, что-то там было от меня.

МИНЧИН: В чем вы видите смысл жизни?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Цель бытия — нам не ясна. У Генриха Гейне по этому поводу сказано, что все бесцельно, как Творец и мироздание. Но для меня смысл жизни — в преодолении сопротивления материала, я люблю преодолевать усталость, леность, преодолевать сопротивление мрамора, холста, — в этом для меня смысл жизни. Скучно быть потребителем, ничего не производя. Творчество смысл жизни. Но одна из вечных эзотерических загадок — это цель бытия, в чем она? Не только нашего, человеческого, но вот кошка ходит, почему она ходит, для чего создана, почему дерево растет. Для меня же цель — это самосовершенствование, от рождения до смерти.

МИНЧИН: К чему нас приведет столь бурно развивающаяся цивилизация?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Я не знаю. Существуют разные точки зрения на этот трудный вопрос. Иудо-христианское сознание всегда

ждет конца мира. Просто сейчас конец мира переместился в плоскость атомных войн. Мне хочется верить, что трагедии конца не произойдет. Но все это переходит в мистический план, наши судьбы решаются без нас. Мне кажется, что самое страшное это потеря достоинства, а не жизни. Боязнь смерти личной еще как-то преодолима, а вот мысль о гибели всего сущего — непреодолима. К своей смерти я отношусь спокойно, я привык, смерть — моя сестра. Потому что это очень хорошая мысль о смерти, мысль о смерти необходима, измерение смертью дает смысл жизни. Мысль о смерти цивилизации, человечества так же неуместима в сознание человеческое — как бесконечность. Страшная эта мысль не нова, «Страшный суд», апокалипсис.

МИНЧИН: О вашем проекте в Тайване?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: На сегодняшний день это выглядит так, что я буду строить. 31 мая у меня открывается выставка в Тайване, посвященная «Новой Статуе Свободы», она так и будет называться. Эта выставка пройдет в 15 городах и будет ездить по всему Тайваню, намечено большое количество протокольных торжеств. А я буду строить «Новую Статую Свободы» в Тайване — монумент.

МИНЧИН: А ваша конечная цель? Ваши планы на будущее?

НЕИЗВЕСТНЫЙ: Выставки и строительство на Тайване я считаю репетицией и подготовкой к осуществлению моего основного за мысла — «Древо Жизни».

*Февраль, апрель 1988
Нью-Йорк, Сохо*

Интервью с писателем Уильямом Стайроном

МИНЧИН: Сколько раз вы посещали Россию, ваше впечатление и мысли о ней?

СТАЙРОН: Первый раз я был приглашен Союзом советских писателей в 1969 году на встречу в Ташкенте. В основном — писателей третьего мира, из Африки, Азии, — я не совсем понял, почему пригласили меня, но меня пригласили. Я был единственный американский писатель, а точнее — я был единственный представитель всего Западного полушария.

МИНЧИН: Вероятно, благодаря теме романа «Признание Ната Тернера».

СТАЙРОН: Я думаю, вы правы. После короткой остановки в Москве мы с женой поехали в Ташкент, где к нам присоединился Евтушенко, которого я встречал до этого. Потом мы были в Самарканде, вернулись в Москву и несколько дней провели в Ленинграде. Десять дней — моя первая поездка. Следующий раз был в 1977-м году, когда я приехал в Москву на встречу советских и американских писателей. В этот раз я провел время только в Москве, опять увиделся с Евтушенко...

МИНЧИН: Он везде?

СТАЙРОН: Это точно, Евтушенко находится везде. Я хорошо помню посещение могилы Пастернака в три часа ночи, перед рассветом, в Переделкино. С Евтушенко мы взяли пару бутылок румынского вина, сели у могилы, много пили, провозглашая тосты в честь Пастернака. Я помню почти магическое чувство: летняя ночь, ни души на кладбище, все пусто кругом, только двое нас... Это был мой последний день в Москве, утром я улетел в Лондон.

МИНЧИН: Кто переводит ваш известный роман «Выбор Софии» на русский язык?

СТАЙРОН: Мне не так легко выговорить некоторые русские фразы...

МИНЧИН: Кудрявцева?

СТАЙРОН: Да, да. Мы встретились с ней несколько лет назад здесь, в холле отеля, чтобы обсудить мою книгу. Она попросила

меня разрешить ей убрать некоторые отрывки из романа, которые были слишком сильны для той страны, где будет издаваться книга.

МИНЧИН: Интересно, как же она это объяснила?

СТАЙРОН: Она очень мило и вежливо сказала, что она боится, что *эти* пассажи будут «незаконны». Но в то же самое время она сказала, что постарается их «модифицировать», а не выбрасывать целиком. Я согласился... Недавно я получил от нее письмо, что в скором времени книга будет опубликована, чему я очень рад. Русские читатели — это большая аудитория.

МИНЧИН: Перенесемся в ваше детство?

СТАЙРОН: Я родился в 1925 году в Вирджинии, мой отец был портовым инженером, мама происходила из Пенсильвании (встретились Юг и Север, я был единственным результатом этой встречи). Мама не работала, все мое детство, сколько я помню, она была больна раком и умерла, когда мне было тринадцать лет. Позже я поступил в Дюкский университет на факультет английского языка и литературы. Одновременно я проходил службу в морской пехоте (шла война), собирался стать офицером, и в общем-то, морской флот оплачивал мое обучение в университете. Нужны были развитые офицеры. В 45-м война окончилась, и я решил продолжить обучение. Получив звание бакалавра в английском, я подался на Север, где получил первую работу в издательстве и на короткое время осел в Бруклине. Это было лето 49-го года. Сейчас там все изменилось... Вскоре переехав оттуда, я поселился на Гудзоне и начал писать свой первый роман.

МИНЧИН: Помните ли вы свои чувства после опубликования первой книги?

СТАЙРОН: Да, конечно. Я вложил много страсти и энергии в нее и для первого раза она была очень успешна...

МИНЧИН: 1951 год, «Залечь в темноте»?

СТАЙРОН: Да, правильно, книга была опубликована издательством, которое не существует больше. Я был, естественно, возбужден, тем более что, в отличие от «первых романов», книга не исчезла бесследно, а попала в список бестселлеров, дошла до седьмого места, что в те времена рассчитывалось как триумф, получила очень хорошие рецензии, получила также и плохие рецензии, но в целом воспринята была выше всяких ожиданий. Это было необычное чувство: в двадцать шесть лет опубликовать первую книгу, да еще и получить признание.

МИНЧИН: Как изменилась ваша жизнь после этого?

СТАЙРОН: Я остался в Нью-Йорке и стал независимым человеком. Книга не принесла мне состояния, но мне заплатили достаточно денег, чтобы прожить безбедно 2—3 года. Я даже стал немного известным в литературном кругу. Следующие годы я также

писал рассказы и статьи, что давало возможность жить и даже купить дом в Коннектикуте, в котором я прожил всю свою жизнь, где и родились мои четверо детей.

МИНЧИН: Оказал ли на вас влияние Фолкнер, или Вулф, или кто-нибудь еще?

СТАЙРОН: О да, конечно, и Фолкнер и Вулф — на меня оказали влияние все мои предшественники. Особенно южная школа, писатели которой были под достаточным влиянием Фолкнера, что, естественно, распространилось и на меня.

МИНЧИН: Вы думаете, он был лучшим в американской литературе XX века?

СТАЙРОН: Я безусловно ценю его очень высоко, он был очень сильным американским писателем. Различными писателями в нашей литературе был задан тон, например — Скотт Фицджералд, он также очень сильно повлиял на меня. И не только на меня, но и на целое поколение американских писателей. Вулф был чудесным писателем. Но, к сожалению, он мало знаком американскому читателю и больше известен в Европе. Вы упоминали, что русские его знают и любят. Драйзер не оказал лично на меня большого влияния, но безусловно впечатлил своими двумя работами — «Сестра Керри» и «Американская трагедия».

МИНЧИН: Ваши любимые иностранные писатели?

СТАЙРОН: Я прочитал всего Достоевского, очень люблю Тургенева, Толстого, — эти трое безусловно оказали на меня влияние как на писателя. Чехов в какой-то степени, но не настолько, как предыдущие. Поэзию вашу я, к сожалению, пропустил, так как никогда особенно не мог читать поэтические переводы, они теряют суть оригинала. Например, Пушкин, — я читал его поэзию по-английски, но... Я думаю, поэзия вообще непереводаема, и очень редко оказывается, что это не так и происходит исключение из правила. Я слышал, что Пастернак был великолепный переводчик.

Для всех романистов Флобер безусловно представляется краеугольным камнем в литературе, у англичан — Диккенс.

МИНЧИН: В 1967 году вы опубликовали книгу «Признания Ната Тернера», за которую впоследствии получили Пулитцеровскую премию. Был ли это пик вашей писательской карьеры?

СТАЙРОН: Я не знаю. Писатель после восхождения достигает определенного плато и старается остаться на нем, двигаясь вперед.

МИНЧИН: У вас ушло пять лет на писание и десять лет прежде чем вы приблизились к теме «Выбора Софии». Многие не верили, что вы когда-нибудь закончите роман?

СТАЙРОН: Я и сам иногда не верил, это была очень трудная, изматывающая тема. Помню, что закончил последнюю страницу не в субботу к вечеру, как предполагал (чем был очень огорчен), а в воскресенье, встав рано утром. После чего был семейный праздничный обед и с шампанским.

МИНЧИН: Будучи южанином, вы с достаточной симпатией относитесь к противоположному цвету кожи. Заметим, что это большая редкость, чтобы белый автор сделал своего героя черным и вел повествование от первого лица. Что вы думаете о неграх сегодня, когда большинство преступлений, скажем, в Нью-Йорке, таких как убийства, изнасилования, кражи, наркотики, надругательства совершается в основном неграми?

СТАЙРОН: Ответ на это простой. Мы имеем дело с рабовладельческим наследием. С этого все началось. Наследие, которое после уничтожения рабовладения перешло в другое качество — произвольное. Негры были технически свободны, но на деле находились в своего рода рабстве. Сейчас ситуация улучшилась во много раз. Но их нищета, взять, к примеру, Гарлем, поразительная и шокирующая. И это в действительности продолжение рабовладельческого наследия. Негры не прогрессировали настолько, насколько всем бы хотелось, особенно им самим. Мы живем в обществе, где контраст между богатыми и бедными очень разительный и распределение всяческих благ неравно. Не сбалансировано. И естественно, это порождает преступность. Если бы я вырос в Гарлеме, смотря по телевизору рекламу всевозможных автомобилей, которые я могу купить, мне двадцать лет и в кармане всего десять долларов, — я бы тоже имел склонность совершить преступление...

МИНЧИН: Но когда вам было двадцать лет и у вас было в кармане десять долларов — вы не совершили преступление?

СТАЙРОН: Нет, но я знал, что у меня есть будущее, и я не имел этого чувства безнадежности, которое имеют негры.

МИНЧИН: Но сейчас для них открыты университеты, есть специальные программы, всевозможные стипендии, мы видим среди них докторов, адвокатов, певцов, музыкантов, кинозвезд, — они прилично зарабатывают и развлекаются так же, как и все остальные.

СТАЙРОН: Вы говорите об очень счастливых неграх. Большинство же из них этого не имеют. Проезжаете, к примеру, по Гарлему...

МИНЧИН: Я проезжал. Но кто создал Гарлем?

СТАЙРОН: Американская система. У нас существует «низший класс», и они к нему принадлежат. И шансов из него вырваться у них очень мало. Если только радикально не изменится

отношение к ним, начиная с элементарного образования, кончая всевозможными денежными субсидиями, которых никогда не будет достаточно.

МИНЧИН: Но разве правильно винить в этом страну и белых?

СТАЙРОН: Нет, я думаю, часть вины распространяется на названных вами, а часть вины — это история. Историю не изменишь, а рабство было трагедией.

МИНЧИН: Что, вы думаете, произойдет между белыми и черными в Америке 20, 50 или 100 лет спустя?

СТАЙРОН: Я очень пессимистичен, думаю, что черные так и останутся «под-классом».

МИНЧИН: Вы думаете, будет «гражданская» война?

СТАЙРОН: Нет, черные не имеют реальной силы. Если б их было большинство, как в Южной Африке... Но их всего 35—40 миллионов, примерно 18%.

МИНЧИН: В 1979 году вы опубликовали «Выбор Софии». Книга, которая была продана миллионными тиражами, переведена на все главные языки, включая русский. Как вы пришли к этой теме и почему? Тридцать с лишним лет спустя.

СТАЙРОН: Наверно, потому, что я действительно встретил девушку, которая выжила в Освенциме, ее звали София. В 1949 году в Бруклине. Она была прекрасна, но недосыгаема, так как была старше меня. Я был очень стеснителен, к тому же существовал языковой барьер: она почти не говорила по-английски, а только по-французски и по-польски. Кажется, еще по-русски и по-немецки, но эти языки были недоступны для меня. Так что это оказалось проблемой.

МИНЧИН: Такой персонаж как Натан действительно существовал?

СТАЙРОН: Нет, этот персонаж полностью создан мной. Потом я переехал из Бруклина, и она исчезла из виду. Примерно в это же время я прочитал книгу, наверно, первую книгу, опубликованную об Освенциме одним из чудом уцелевших, называлась она «Пять дымовых труб». Написала ее врач-румынка, книга была переведена на французский, а потом с французского на английский. У меня шевелились волосы, когда я читал эту книгу. Вначале она описывает, как потеряла своих детей в результате отбора. Нет ничего более драматичного, чем выбор, — подобную ситуацию я и использовал в своей книге. Она сделала неправильный выбор, и нацист-доктор отправил детей в газовую камеру. И она описывает это с потрясающей силой. Язык сам по себе очень неуклюжий, но факты потрясают. И эта книга застряла у меня в голове и, видимо, все эти годы сидела в запаснике моего сознания, до середины 70-х, когда я вернулся к

этой теме: я пытался писать что-то другое, ничего не получалось. Тогда я вспомнил об этой девушке из Бруклина, о которой я с тех пор больше никогда не слышал. Не знал ее судьбы. И неожиданно я взялся за эту тему, сел и начал писать. Это была очень долгая работа, в начале которой я, по приглашению польского Союза Писателей, посетил Восточную Европу, побывав, помимо Польши, в Венгрии и Чехословакии. Одним из основных пунктов моей книги был показ того, что во время гитлеровского геноцида («Холокоста») гибли не только одни евреи, как это было принято традиционно считать, но и люди других национальностей (хотя безусловно, что Гитлер в первую очередь стремился уничтожить евреев), как, например, русские, поляки и прочие. В Освенциме наравне с 2,5 миллионами евреев был также уничтожен миллион людей славянской и других национальностей. Я не хотел, чтобы мир об этом забывал. Я ожидал заметной критики со стороны еврейских кругов на эту тему, но ее, к моему удивлению, не последовало.

МИНЧИН: Сколько продано книг до сегодняшнего дня?

СТАЙРОН: В твердом переплете — 250.000, в мягком только в США — 5 миллионов книг, в Англии — свыше миллиона.

МИНЧИН: С кем вели переговоры советские представители?

СТАЙРОН: С моим агентом в Лондоне. Я почти ничего об этом не знаю. Ни о контракте, ни о гонораре.

МИНЧИН: Это правда, что когда вы были молодым редактором в одном из нью-йоркских издательств, вы «зарубили» книгу Тура Хейердала?

СТАЙРОН: Э-э... да... Я об этом написал в «Выборе Софии». Это была его первая книга, называлась она «Кон-Тики». И хотя решение зависело не только от меня, я не рекомендовал ее к публикации.

МИНЧИН: Кого бы вы рекомендовали в числе первых пяти американских писателей для чтения?

СТАЙРОН: Я никогда не говорю о моих современниках. Об ушедших — я думаю, Фицджералд, Фолкнер, очень люблю книги Уиллы Кэтер, потом незаслуженно раскритикованный и полузабытый Томас Вулф, мой друг Джеймс Джонс, написавший классную книгу «Отсюда — в вечность», а также Джеймс Фэррелл, он был очень известен в тридцатых, очень ценный писатель.

МИНЧИН: Сколько правды в слухах, что Томас Вулф сидел и лишь писал, писал, писал, а его знаменитый редактор, друг и покровитель разбивал это на главы, «сжимал», сбивал эту «летопись» в форму романа, книги. Речь идет об его великом романе «Взгляни на дом свой, ангел»?

СТАЙРОН: В этом вопросе очень много противоречий. Я уве-

рен, что его последние работы были «сбиты» редакторами, поскольку он умер, оставив большое количество рукописей, и их нужно было составлять.

По поводу его первого романа — естественно, что он получил достаточно редакторского внимания, но это абсолютная неправда, что он был сделан редактором. Роман для этого обладает слишком сильной формой и связностью. Я считаю, что и по сю пору это самое сильное произведение Вулфа; слова принадлежат самому писателю, никто другой их не написал, так что не имеет никакого значения, что говорят...

МИНЧИН: Просто я очень удивлен, что существует такой антагонизм со стороны американских критиков по отношению к одаренному писателю.

СТАЙРОН: Немногие расположены к нему, это правда. Я думаю, что американские критики, которые стали достаточно эрудированы в претенциозном смысле слова, считали его слишком бесформенным, не обладающим европейской утонченностью, его тип «поточной» прозы — не литературным, — по этим причинам он и не в фаворе у критики. Хотя я считаю, что он великолепный писатель, и его произведения будут жить. Он не очень известен, скажем, среди молодых людей...

МИНЧИН: Я бы сказал, он попросту неизвестен...

СТАЙРОН: Это очень плохо, в Европе он более известен. Но главное — что ему и его произведениям предстоит жить.

МИНЧИН: Ваше мнение по поводу Хемингуэя, — в общем-то среднего писателя с его «средней» темой для среднего человека, — и его необычайного успеха?

СТАЙРОН: Он был невероятно новаторским и очень влиятельным писателем, очень одаренным, но я лично не являюсь его поклонником.

МИНЧИН: В России он был феноменом шестидесятых годов, кумиром и героем Аксенова, Вознесенского, многих других. И в результате — ожидаешь чего-то более глубокого, усложненного, философского... В общем, это не Фолкнер и не...

СТАЙРОН: Это определенное отсутствие сложности и наличие примитивизма; несмотря на это или благодаря этому он был очень влиятельным писателем и фигурой мирового масштаба. Он был первым, кто привнес журналистский стиль «газетчика» в искусство, в момент, когда возникла определенная контрреакция на изысканную или «технократическую» прозу. И люди решили: если этот бравый солдат может оценить писательское искусство и быть писателем, то можем и мы. И, конечно, простота его произведений была доступна каждому. Отсюда его большая популярность и влияние.

МИНЧИН: Ваше мнение о русской литературе? Наш век, прошлый век...

СТАЙРОН: Как я уже сказал, я много читал произведений XIX века: Достоевский, Толстой, Тургенев, Чехов. Я думаю, они абсолютная вершина достижений мировой литературы. В XX веке я ограничен переводами: Шолохов сильный писатель, я читал Аксенова, частично Солженицына, — это то, что попадалось.

МИНЧИН: Ваши фавориты в зарубежных литературах?

СТАЙРОН: Очень нравится Гюнтер Грасс, безусловно Джойс, как и для всех, большая фигура, он повлиял сильно на мои работы; Чезаре Павезе, Моравиа, австриец Питер Хэндке — их очень много... Остановлюсь на Камю, его «Посторонний» оказал на меня большое воздействие, сам герой, отсюда и сходство в манере повествования или исповеди Ната Тернера, который тоже находится в тюрьме в ожидании приговора.

МИНЧИН: Что бы вы хотели сказать русским читателям?

СТАЙРОН: Я думаю, что сейчас мы свидетели одного из редких вдохновляющих моментов в советско-американских отношениях, и я наполнен оптимизмом, наблюдая, как «вуаль» поднимается в культурных отношениях между нашими странами. Я очень вдохновлен и сердечно тронут всем этим развитием нового и надеюсь, что это подлинная реальность и необратимая.

МИНЧИН: Когда перевод «Выбора Софии» будет закончен на русский язык?

СТАЙРОН: Перевод моей книги закончен полностью. Единственное, что я слышал от моей переводчицы, что у нее достаточно надежд, что роман будет опубликован очень скоро. Возможно, в этом году.

МИНЧИН: Надеюсь, они не будут преследовать вас и наказывать за интервью «Континенту»?

СТАЙРОН: *(смеется)* Нет, я не думаю!

МИНЧИН: Собираетесь ли вы посетить СССР в связи с выходом вашей книги?

ОТВЕТ: Я был в Калифорнии, когда я получил приглашение поехать в Советский Союз в апреле. Я был приглашен Григорием Баклановым на встречу ветеранов и солдат, которые участвовали во 2-й Мировой войне. Возможно, я поеду.

МИНЧИН: Вопрос, который вы хотели бы задать себе?

СТАЙРОН: В настоящий момент у меня нет к себе вопросов! *(смеется)*.

МИНЧИН: Какие-то заключения, итоги о вашей жизни как писателя? Удовлетворены ли вы?

СТАЙРОН: Я надеюсь продолжать «сражение» и создать еще несколько вещей. Я нахожу, что работать становится труднее по

мере старения, нежели легче. Почему — я не знаю, но это обстоятельство не должно помешать мне в создании лучшего, на что я способен, — литературы ценностей. Мне кажется я достиг определенного момента зрелости, и эта зрелость дает возможность лучше взглянуть на жизнь, более ясно, чем, скажем, двадцать лет назад, а также послужит двигателем, дающим силы создать несколько романов.

Удовлетворен ли я? Я не думаю, что кто-нибудь может быть полностью удовлетворен. Как можно быть полностью удовлетворенным тем, что ты делаешь. Я не говорю, что я недоволен тем, что я сделал, я бы хотел сделать больше, но так как я этого не сделал, то ничего не поделаешь, остается надеяться, что я буду продолжать делать больше — для удовлетворения.

МИНЧИН: Над чем вы работаете сейчас?

СТАЙРОН: У меня есть несколько проектов, роман... о котором не хочу пока говорить. Можно назвать это одной из форм суеверия.

МИНЧИН: Два политических вопроса, которые я приберег под конец, так как некоторые люди очень раздражаются, огорчаются или злятся, когда дело касается политических взглядов... Что вы думаете о политической системе в СССР и в США?

СТАЙРОН: Я большой сторонник демократии, и по этой причине должен сказать, что наша система (со всеми ее дефектами) — лучшая в мире. Я не думаю, однако, что американский путь лучше, чем другие демократические пути. Мы имеем склонность к абсолюту, считая, что американская демократия — единственная в мире, хотя в реальности это не так, — есть французская форма, английская, западногерманская, есть социалистические формы демократии, которые существуют в Греции, Скандинавии. Все это ведет к тому, что демократия — это лучшая система, которую создали люди для существования друг с другом. По этой причине я предпочитаю жить в Соединенных Штатах, нежели в Советском Союзе. Я в достаточной степени восхищаюсь многими аспектами марксизма, в теории, но, я думаю, на практике это учение было неправильно применено в Советском Союзе. Иногда в ужасных формах.

МИНЧИН: Промежуточный вопрос: что, вы думаете, произойдет в будущем между двумя «супердержавами»?

СТАЙРОН: Я оптимист и надеюсь на лучшее. Единственное, с чем я не согласен, это то, что американские интеллектуалы, часто работающие как советники Рейгана, рисуют СССР этакой демонической страной, с которой невозможно сосуществовать без...

МИНЧИН: Они, наверно, были испуганы, когда Андропов пришел к власти...

СТАЙРОН: Были моменты. Но я думаю, что ни советский народ, ни советские вожди не хотят войны.

МИНЧИН: Тогда что вы думаете о военной экспансии в Афганистане, Сальвадоре, Иране, Африке, — кажется, что все вокруг становится красным.

СТАЙРОН: Я думаю, что они делают то же, что и мы делаем. Например, в Никарагуа. Обе нации достаточно экспансивны. Вспомним Вьетнам... Другое дело, что мы более внимательны и осторожны, даже в Никарагуа, стараемся не превышать наших ограниченных полномочий. Разница также в том, что несмотря на «контрас» в Никарагуа, сильное общественное мнение в Америке против этого есть. В Советском Союзе, возможно, существуют «частные» чувства по поводу Афганистана и неправильной войны там, но дело в том, что частные чувства в Советском Союзе не имеют никакого эффекта. И вряд ли высказываются вслух.

Так что наши нации обе стремятся к экспансии: что делают одни, то делают и другие, мы не верим друг другу. Но сейчас, с новым периодом «Оттепели», появляется надежда, что этот барьер между нациями будет сломлен. Похоже, что обе страны ищут «мягкие» точки в мире, где они могут противопоставить себя друг другу — как, например, во Вьетнаме.

МИНЧИН: Думаете ли вы, что коммунизм — угроза миру?

СТАЙРОН: Я не думаю. Пример — различные виды коммунизма в мире. Мне не нравится советский тип коммунизма. Это мертвая и запрещающая форма тоталитаризма. Китайский коммунизм, например, более подвижен, чем коммунизм в странах Восточной Европы.

МИНЧИН: Если вы думаете, что коммунизм не угроза, как тогда коммунистические правительства умудряются создать худшие условия для жизни человека в Польше, Советском Союзе, Чехословакии? Коммунистические типы режимов никогда не достигли ничего, там, где они существуют, нет сельского хозяйства, хорошей экономики, нет достаточно еды, нет свободы, открытых границ, свободы поездок, свободы мысли и слова, никаких человеческих прав.

СТАЙРОН: Вы правы, я согласен с вами в принципе. Но я не думаю, что это угроза. К настоящему времени границы определены, силы, чтобы сохранить *равновесие*, существуют. Я не думаю, что есть хотя бы шанс советской экспансии в Европу. Разве что война, но тогда это другое дело. В Италии, например, коммунисты всегда были значительной силой, но этот тип коммунизма ни в коем случае нельзя назвать угрозой. Вообще нельзя относиться к слову «угроза», как это было в прошлые времена. Коммунизм означает очень плохие новости на Кубе, но не настолько они плохи

в Польше. Так что есть вариации: скажем, в Никарагуа, где существует марксизм и даже ленинизм, на мой взгляд, отсутствует «полновесный» коммунизм.

МИНЧИН: Симпатизируете ли вы «левым», коммунистам или им подобным?

СТАЙРОН: У меня нет никаких симпатий к домашнему или иностранному коммунизму, но я считаю себя членом «левых», американских «левых». Я ненавижу ярлыки, но без них нельзя; так если давать определения, то я — либеральный демократ в том смысле, как некоторые члены Конгресса или некоторые сенаторы типа, скажем, Тэда Кеннеди. Я тепло относился и к Джону Кеннеди.

МИНЧИН: Какую политическую систему вы считаете наиболее идеальной сегодня?

СТАЙРОН: Западный тип демократии.

*Март 1987
Нью-Йорк*

Интервью с Олегом Табаковым

МИНЧИН: Начнем с детства. Что вы помните?

ТАБАКОВ: Ты знаешь, я, наверное, из того поколения, у которого детство оборвано войной. Причем оборвано войной зримо, в образах. До этого все радостное. Единственной негативной эмоцией был бычок, который, как мне казалось, собирался заботать мою бабушку. Я, к сожалению, продал или предал мою бабушку, забравшись на пенек, — испугался этого бычка. Вот, пожалуй, единственное мрачное воспоминание из тех шести лет, которые я прожил в том самом, что называется детством. А затем случилось 22 июня... А в этом детстве — замечательные воспоминания: арбузы, которые катали с горки. Владелец дачи, у которого мы снимали ее, был сторожем на этой бахче, и вот такое снабжение: с горки катился арбуз, разбивался и докатывался до меня во всем своем замечательно красно-черно-семечковом натюрморте. Игрушки, которые забывали школьники-пионеры, которые в лагерях неподалеку жили, доставались каким-то образом нам. Я говорю о находках не потому, что у меня не было игрушек. Тут как раз было все нормально, радостно.

МИНЧИН: Чем занимались родители?

ТАБАКОВ: Врачи. Отец — врач-биохимик, мама — врач-рентгенолог. Сестра, сводная по маме, на врача тоже потом училась. Медики все.

МИНЧИН: Где вы жили?

ТАБАКОВ: Саратов, ул. Большая Казачья и угол Мирного переулка. А еще вот в детстве: коклюш — замечательная болезнь, меня поили вишневой наливкой. И вообще с болезнью связывалось какое-то вселенское внимание, ласка, состояние, которое у нас в Саратове называли жаргоном: «Положили на кровать, стали в ж... целовать». 22 июня, по сюжету складывается так, что оборвалось все. Мы гуляли на Кумысной поляне. Было воскресенье, тепло, радостно. Бегаешь от куста к кусту, и как бы сказать, этот лес не очень густой со всеми его загадками, это твоя вотчина. А затем, как просто в плохом фильме: сначала небо покрывается тучами — сей-

час мне кажется, что уже гремит гром. Приезжает велосипедист и говорит: «Чего вы здесь гуляете? Война началась». Потом люди. Одна группа очень быстро идет. Вторая — бегут и опять говорят, что началась война. И вот с этого момента (как человек устроен, ребенок, по сути дела) мне кажется, что за каждым кустом не моя вотчина, а немец сидит. Вот, собственно, так и кончилось мое детство. А дальше уже жизнь: мама, заболевшая брюшным тифом, отец, ушедший на фронт. Денег от отца не было несколько месяцев. Мама несколько месяцев болела. Все было уже спущено: и десятирублевки бабушкины, и книги, и картины, — все. Осталось у меня четыре или пять книжек. История Брокгауза и Ефрона с походами Суворова, Кутузова, Нахимова, Корнилова. «Робинзон Крузо», «Маугли», — такие большие детские издания и книжка соавтора Михалкова по имени Эль Регистан, которая называлась «Стальной коготь», — про орла, которого приручили. Надевали колпачок, потом снимали, он взлетал, добывал лису и нес ее хозяйину. И грехи первые — к этому же времени относятся. Сестра и ее подружки для мамы моей принесли из школы сладкие кусочки теста, бабушка поставила в духовку голландки-печки, чтобы их высушить, а я спер, потому что жрать хотел. Не все, правда, спер, но это малое утешение. А дальше уже совсем трезвая реальная жизнь.

МИНЧИН: Когда вы попали в Москву и как случилось, что вы решили стать актером? Куда вы поступили?

ТАБАКОВ: Тут нужно понять, что было между Москвой и этим решением. Мать, чтобы выжить, согласилась пойти в действующую армию в госпиталь. Госпиталь был на станции Эльтон. Эльтон и Баскунчак — это знаменитые соленые озера, и вот на одном из них был бальнеологический санаторий с фантастическими грязями, радоновыми, от которых радикулит, артрит и все прочее как рукой снимало. Там был госпиталь, куда мать пошла работать капитаном медслужбы. Там была еда. Она быстро встала на ноги. И там я впервые, в этом госпитале 4157 — кстати, у меня есть письмо — выступал на 50-летие Сталинградской битвы. Выступал перед ранеными. Так я впервые вышел на сцену.

МИНЧИН: Сколько лет вам было?

ТАБАКОВ: Восемь лет. Им понадобился мальчик для скетча, по-моему, Чехонте: отец приходит в трактир, чтобы добрать. Взял уже полкило, ему недостаточно. Чтобы отполировать организм, приходит в трактир и объясняет своему сыну, который все время канючит: «Пап, купи мне пистолет». Объясняет ему: что я, пьяный, что ли? Нет. Если бы я был пьяный... видишь, вон там сидят за столом двое. Если бы я был пьяный, мне бы казалось, что там сидят четверо. На самом деле там сидел один человек. У меня не было другой заботы, более сложной, чем канючить: «Пап, купи мне пи-

столет». Но, видимо, с присущим мне честолюбием и азартом я как вышел на сцену, так, не переставая, тарахтел: «Пап, купи мне пи-столет», чем снискал восторг и любовь зрителей, которым это маленькое существо, напоминавшее их детей, было гораздо важнее, симпатичнее и дороже того, что им представлял их товарищ и коллеги. Я помню страшно огорченное лицо этого «отца» после окончания. Видимо, что-то я тогда понял относительно театральной этики. Вот такое первое зрительское признание или ожог. Обжегся об это я. А потом мама вместе со мной в 1945 году возвращается в Саратов. Умерла бабушка, поэтому мы уехали из Эльтона. Тоже вот это из первых пониманий. Мы опаздываем, нам слали телеграммы с оплаченным ответом... Мы успели к моменту, когда бабушку уже выносили из дома. Мне было десять лет, я был уже довольно большой мальчик. Был уже однажды влюблен. Я читал даме своего сердца сказку «Розочка и Беляночка», и мы млели при свете коптилки, касаясь как-то странно друг друга. Я понимал, что должен плакать, выражать каким-то образом горе, а слез у меня не было. Я довольно мучительно кривил лицо, что-то, конечно, актерское в самом худшем его воплощении существовало, а, может быть, это и есть природа моя. Я не знаю. Потом я ехал на машине-полуторке на кладбище. А потом я много раз ходил на кладбище, потому что любил бабушку. Она, наверное, из трех женщин: мать и две бабушки, которые любили меня очень, и я так думаю, что любовью этой я до сих пор защищен. Потом я кончил школу. На протяжении семи лет было разное. Я занимался шахматами, тайны любви познал в 7-ом классе и иного разного другого. А по окончании школы не было вопроса. Я ни на что другое не был годен. Если взять оценки, с которыми я заканчивал среднюю школу, то они говорят о безусловных гуманитарных наклонностях моей натуры. И тем самым мечта моей мамы дать мне в руки какую-то хлебную профессию не состоялась. Она думала, что я должен стать гинекологом. Вот так я приехал в Москву и поступил в школу-студию МХАТ. Я поступил, правда, еще и в ГИТИС в 1953-м году, в год смерти Сталина.

МИНЧИН: С первого раза поступили?

ТАБАКОВ: Да!

МИНЧИН: Кто-то из известных принимал тогда?

ТАБАКОВ: Да. Учитель мой В.И.Топорков. Человек, похожий на шпроту по размерам головы и нижней губы. Она была примерно в пол-лица, а голова примерно в треть туловища. Замечательный, очень большой артист. Человек, который, по сути дела, и дал мне первое удивление перед возможностями актерской профессии.

МИНЧИН: Что вы играли? И что помнится из училища?

ТАБАКОВ: Первые года полтора я вообще не учился, а зани-

мался любовью. Старшекурсниц было много. Я был смазлив, худ и вызывал, видимо, материнские чувства, смешанные с чувствами сестринскими.

МИНЧИН: Кого-нибудь помните из дам сердца?

ТАБАКОВ: Надо сказать, что, может быть, самое главное событие в том, что называется становлением человеческим, произошло именно в годы обучения в школе-студии. Я влюбился в свою однокурсницу Сусанну Серову и попал странным образом в ее семью. Ее муж работал в Китае, был советским специалистом. Учил пианизму китайцев. В этом семействе замечательном, волшебном сохранившемся в смысле интеллигентности, естественности человеческих отношений, достоинства, ума хранительницей тайны и веры была Ольга Александровна Серова, внучка Валентина Александровича. По всей вероятности, это была не только дружба, а какая-то материнская любовь. Кроме дружбы и нежности, что-то было в отношении ко мне этой женщины. Ей было 40, а мне 20. Вот такой заботы, такой нежности..., причем, удивительной, и внимания и доброты я не встречал и не получал. Вот это и было место, где я начал становиться человеком. Семья Серовых и Олечка Серова. Я жил в общежитии, и вот однажды в конце второго курса она меня забрала. У меня была тяжелая форма ангины. Привезла Олечка к себе домой, и так я стал там жить.

МИНЧИН: Олег, я пропустил, — кто такая Сусанна?

ТАБАКОВ: Сусанна — моя однокурсница. Она была женой ее (Олечки) брата двоюродного. Ее кузена.

МИНЧИН: То есть вы встречались с Олей?

ТАБАКОВ: Нет, Олечка была глава этого дома.

МИНЧИН: Она была мама?

ТАБАКОВ: Ну, мама, назови как угодно. Не мама, а сестра мужа Сусанны. Роман у меня был с Сусанной. Никакого романа с Олечкой не было. И этот вот дом, через который проходили люди, возвращавшиеся из Гулага, оседавшие там на три месяца или на полгода, имевшие там и кров, и заботу, и внимание. Понимаешь, сыр в этом доме резали как папиросную бумагу, но хватало на всех. Кофе всегда был хороший. Суп грибной, может быть, был довольно жидкий, но туда перловку добавляли, и — тоже хватало на всех. Интеллигентный московский дом. И вот постепенно, постепенно там я начал освобождаться от всего того, что знал, ну не от всего, а от чего-то. Потому что Молчалин по сравнению со мной был ребенком. Я был куда хитрее Молчалина. Я знал, с кем можно, как, когда можно, а когда нельзя. Короче говоря, вся та конформистская «мудрость», которой я был нафарширован, постепенно вытеснялась человеческим достоинством. Также в конце второго курса я, пожалуй, сыграл, сделал работу с Топорковым. Это был Хлеста-

ков, кусочек из «Ревизора», за который меня сразу... признали талантом. А до этого: ну, «милый мальчик» болтался... Хотя карьера складывалась хорошо. Уже со второго курса в кино брали, а на третьем уже начал сниматься. Это, повторяю, карьера, а вот значимость твоя, по сути дела, это и есть свобода или первые шаги к твоей внутренней свободе, когда ты понимаешь, что ты для людей персона грата. Так получилось, что Олечка приводила на эти прогоны своих знакомых, и однажды пришла ученица Михаила Александровича Чехова Елена Петровна Пестель, она тоже вернулась из лагерей. Она сказала вот что: да, это Михаил Александрович. Я как-то с этого и начал всерьез заниматься профессией, а до этого болтался и шалберничал.

МИНЧИН: Куда вас распределили?

ТАБАКОВ: В театр Станиславского. Мы с Евгением Урбанским должны были играть в инсценировке «Идиота», которую собирался ставить Яншин М.М. Я должен был играть Мышкина, а он Рогожина.

МИНЧИН: Получилось?

ТАБАКОВ: Нет. Я к этому времени уже с третьего курса занимался в ночных репетициях «Современника». Играл маленькую, крошечную роль Миши-студента. Премьера состоялась в апреле 1957 года. На сцене филиала МХАТа. Для меня не было дилеммой идти в благополучный Театр Станиславского. Нет. Мы начинали сами. Рвались в бой.

МИНЧИН: Как и когда возник театр «Современник»? Вы с самого начала были?

ТАБАКОВ: Нет, не с самых первых шагов, но, можно сказать, с самого начала. Когда впоследствии мы очерчивали круг так называемых основателей театра, то в основатели входили Г.Волчек, И.Кваша, Л.Толмачева, О.Ефремов, В.Сергачев и я.

МИНЧИН: Где было ваше первое помещение?

ТАБАКОВ: Никакого помещения не было. Первое помещение, которое более или менее закрепилось за нами, это была гостиница «Советская», концертный зал — там, где сейчас театр «Ромэн».

МИНЧИН: А в каком году вы переехали на Маяковскую?

ТАБАКОВ: Полагаю, что это 1962 год.

МИНЧИН: Там что-то было раньше?

ТАБАКОВ: Да, там был Еврейский театр, потом театр Эстрады. Потом театр Эстрады переехал на Берсеневскую. Это было уже после того, когда у нас было признание. Я много играть стал. С самых первых шагов: «В поисках радости», «Матросская тишина», которую запретили. Спустя тридцать лет я ее сделал в своем театре. Потом спектакль по пьесе Де Филиппо «Никто» поставил

А.Эфрос, «Продолжение легенды» Кузнецова, а до того я на телевидении играл, бегал из одной декорации в другую. Вживую тогда все передавалось. Затем были «Два цвета», «Взломщики тишины», «Третье желание». Тогда я сыграл комическую роль весьма успешно и понял, что я не только...

МИНЧИН: Драматический...

ТАБАКОВ: Но и владею залом. Было мне двадцать шесть лет. Играл я пятидесятилетнего алкаша, мещанина, отца троих детей, который требовал, чтобы ему доля сказки досталась. Потом был «Голый король» и первый фантастический успех. Фантастический! Мы играем летом на сцене театра им. Пушкина, и я вижу людей-сандвичей, которых я до этого видел только в социально-заостренных репортажах США: только там вместо «ищу работу» было написано «Куплю лишний билет на «Голого короля»». Вот это уже было нечто!

МИНЧИН: В каком году?

ТАБАКОВ: Конец 1961 года — начало 1962.

МИНЧИН: Пик «Современника» приходится на конец шестидесятых?

ТАБАКОВ: Пик «Современника» пошел вниз, может быть, за года два до того, как ушел Олег Николаевич во МХАТ. Он ушел в 1970-м году. Была странная, полууспешная «Чайка», потом не менее странный спектакль по пьесе В.Розова «С вечера до полудня». Галя Волчек в это время сделала «Обыкновенную историю» и очень, мне кажется, хороший спектакль «На дне». За «Обыкновенную историю» была дана Государственная премия! По тем временам я был самым молодым лауреатом Государственной премии. Все это было так стремительно, так навалилось, что где-то в начале 1965-го у меня случился инфаркт. Но тоже, наверное, небесполезно. Знание о жизни и о тайнах ее.

МИНЧИН: Перенагрузились?

ТАБАКОВ: Много работал, но я не считаю, что это было зря или не заслуженно. Это все было нормально.

МИНЧИН: Какие воспоминания связаны с «Современником»?

ТАБАКОВ: О! Прекрасные! Прекрасные! С Мишей Казаковым очень близко дружили. Мы снимали вместе углы на дачах. Отдыхали вместе. Вообще, дружили очень нежно.

МИНЧИН: Кто были ваши дамы, когда вы стали знаменитым? Актрисы?

ТАБАКОВ: Да, я не выходил за пределы..., иногда, если это случалось, были иностранные актрисы. Но, во всяком случае, это были женщины, которых представляла мне судьба моя, профессиональная.

МИНЧИН: Когда вы начали сниматься в кино? И какие наиболее интересные роли?

ТАБАКОВ: Случилось это на третьем курсе школы-студии. В ту пору был один из самых замечательных режиссеров, Михаил Абрамович Швейцер, незадолго до этого выпустивший на экраны фильм «Чужая родня» по повести Владимира Тендрякова «Не ко двору». Замечательный фильм с поразительной работой Н.Мордюковой, Н.Рыбникова, Н.И.Сергеева. Это все было самым живым, самым подлинным тогда в кинематографе. В моем восприятии не менее подлинным, чем Райзман с его «Машенькой». С третьего курса я попал в эту картину. И Радомысленский, наш папа Ваня, как мы его называли, ректор школы-студии, несмотря на то, что нам запрещалось сниматься до окончания, пошел на то, чтобы я снимался. Они еще обещали взять Е.Урбанского на роль отрицательного секретаря райкома, вроде тогда было таким престижным, что школа-студия вот так будет представлена в своих гражданских проявлениях, а материал был хороший, но в этот же момент, чуть раньше, Дудинцев опубликовал свою повесть «Не хлебом единым», и Ильичев, как настоящий цепной пес, начал подсовывать Хрущеву некие неблагоприятные инциденты в разных областях культуры: в литературе, в театре, в музыке, в кино. А в кино оказался фильм, в котором я тоже снимался, по повести В.Тендрякова «Тугой узел». Ломали Швейцера нещадно. Его заставляли переделывать, ломать. Он сопротивлялся как мог. Партийные меры взыскания к нему применяли. В итоге сломали. Он перемонтировал фильм. Вадим Юсов, великий оператор, в то время только окончивший ВГИК и работавший ассистентом оператора, ездил и переснимал мои улыбки на фоне васильков и других атрибутов бодрости духа и оптимизма советского человека. Тем не менее оригинал «Тугого узла» сохранился и пролежал на полке тридцать лет. Это был мой первый фильм. За эти тридцать лет его несколько раз вынимали, когда приезжали лево настроенные делегации интеллигентов из Италии или Франции, и показывали им уровень нашего искусства. И когда я сейчас вспоминаю «Председателя», знаменитый фильм, то все равно он мне кажется чрезвычайно наивным и, я бы сказал, не вполне диалектичным. А вот фильм «Тугой узел» рассказывал всерьез, прямо по локоть запуская руку в жизнь.

МИНЧИН: Он прошел по экранам?

ТАБАКОВ: Да. Он прошел по экранам под названием «Саша выходит в люди». Это был ублюдочный фильм. Довольно скучный; шел вторым, третьим экраном. В день открытия XIX партконференции я ехал на репетицию по Кольцу и, повернув голову направо, я увидел на кинотеатре «Форум» огромную свою рожу.

Спустя тридцать лет. Видишь, какая закольцованность. Сниматься после этого я стал регулярно. Предложений было много. И так, когда ты спрашиваешь, что было важным? Важным было, пожалуй, «Люди на мосту», который делал А. Г. Зархи, «Шумный день», «Чистое небо», «Молодо-зелено». Я часть только называю. Борцы за правду, я бы так назвал это. А потом в 1970 году — «Гори, гори, моя звезда». Тоже драматическая история. Александр Митта писал эту роль для Ролана Быкова. Потом, видимо, увлекся мною, были пробы, и на худсовете единогласно утвердили Ролана Быкова. Он начал сниматься, отсняли около 1000 метров, но потом Митта все-таки решил снять его с роли, остановить производство, и попросил меня. Вот такая была мучительная история. Но все равно, это была едва ли не самая лучшая картина Митты. Я сейчас не про себя говорю. В ней так много всего, не зря она оказала сильное влияние на зрителей Венгрии, ГДР, Чехословакии. Просто в этих странах я стал таким национальным героем.

МИНЧИН: Коли мы затронули роли в кино, одна из лучших картин была «Шумный день». В ней все классно, все получилось, фильм потрясает до глубины души.

ТАБАКОВ: Это очень радостная история.

МИНЧИН: Кто был режиссером?

ТАБАКОВ: Анатолий Эфрос и вместе с ним Георгий Натансон. В основном, конечно, Эфрос, потому что он ставил этот спектакль в ЦДТ. Эфрос взял меня. Мне было двадцать семь лет. Играл четырнадцатилетнего, это довольно рискованно, но, тем не менее, мое знание персонажа было таким, что позволяло мне быть совсем свободным и раскованным. Это были 2—3 месяца радости, когда встаешь утром, даже в полседьмого, — надо ехать на утреннюю съемку, и улыбаешься. Почему? Потом у меня было два раза такое ощущение — на «Обломове» и, может быть, на «Каштанке», фильм Романа Балаяна. Много было придумано просто по ходу дела. Длинный, длинный проход, помнишь, когда он идет по Москве, обхватив себя. Я так делал, чтобы меня было меньше. Вот это все сымпровизировано на съемочной площадке, как многое другое. Эфрос в этом смысле удивительно талантлив — от проявлений способностей других. Очень радостная работа, светлая и безоблачная. Вот, она так на одном дыхании снялась и состоялась.

МИНЧИН: С этого фильма вы стали...

ТАБАКОВ: Нет, пожалуй, это было раньше. Это для зрителей, а для специалистов кино... Я вот помню серьезную статью М. Туровской. Называлась она «Олег Табаков — актер типажный», где она сравнивала меня с Игорем Ильинским. Каждому свое время, и человек выражает время.

МИНЧИН: Какие еще фильмы?

ТАБАКОВ: Если говорить об этапах, то, конечно, Олег Савин, затем переходный этап — «Молодо-зелено» К.Н. Воинова, потом «Гори, гори, моя звезда»; Шелленберг. Потом странная работа, по-моему, недооцененная, — «Открытая книга» по повести Каверина, где я играл Мефистофеля от науки. Там очень многое о жизни, о типе этих людей, о страшности, о их вампирстве. Академик Крамов. До этого — «Механическое пианино». Очень непривычная, может быть, манера моя, многих шокировавшая, в такой непривычно лирической, нежной акварельной работе — такая внятная харя этого Щербука. А потом, конечно, Обломов, а после — Балаяна «Каштанка» и «Полеты во сне и наяву».

МИНЧИН: «Москва слезам не верит»?

ТАБАКОВ: Это тоже имело место.

МИНЧИН: Фильм, который нашумел и получил «Оскара».

ТАБАКОВ: Он и «Война и мир» получили «Оскара». Там есть еще длинность наших взаимоотношений с В.Меньшовым. Он был младше меня на 12—15 лет. Я был для него таким, как бы сказать, любимым актером. Он взял меня в «Розыгрыш», где я отца героя играл. Очень кассовый был фильм. Кстати, все фильмы Меньшова собирают фантастическое количество зрителей. «Москва слезам не верит» посмотрели 85 миллионов. Потом он настаивал, чтобы я сыграл «Любовь и голуби», но по времени у меня не вышло.

После этого были какие-то работы, которые мне дороги. Вот, скажем, мне очень интересны были Бабелевские рассказы: «Искусство жить в Одессе», где я играл Цудечкиса, еще что-то я делал. Для телевидения я стал работать более последовательно. Из последних лет — работа по пьесе Щедрина «Тени». Это, пожалуй, настоящее. А потом я просто отвернулся от кино, потому что предлагали такую муть, что уже даже невозможно. Уже родилась внучка, и я не мог себе позволить...

МИНЧИН: О фильме «Обломов»?

ТАБАКОВ: Записанные мною главы по радио, видимо, произвели на Никиту и на Сашу Адабашьяна какое-то такое впечатление, и мы начали репетировать. Мы долго репетировали. Не очень складно что-то получалось, что-то не получалось, но я думаю, что в этом дуэте Сашка играл весьма важную роль, на мой взгляд. Человек абсолютного вкуса. Наверное, что-то не удалось в этой картине, но есть в ней пара сцен, таких — даже американские профессионалы снимали шляпу.

МИНЧИН: Это очень известный фильм и в Европе, и...

ТАБАКОВ: Даже дело не в этом, а в том, что это в каком-то смысле продолжение альтер-эго — жизненная философия. Хотите этими мерзостями заниматься, которыми мы занимаемся, — пожалуйста, но без меня. Вот это, ну и просто, наверное, потому что я —

очень русский актер. Я ощущаю это. Мне не надо рассуждать, почему так. Я всего Гоголя ощущаю так. Салтыкова-Щедрина. Нелучайно. То, что связано с Замятиным, с Андреем Белым, Василием Аксеновым, это...

МИНЧИН: Линия русской правды?!

ТАБАКОВ: Ну да, то, что называется невероятным правдоподобием. Это все мне близко. Вампилов не требует ни разъяснений, ни комментариев, не надо замышлять, а потом долго идти к намеченной цели. Это рождалось естественно. Я помню, когда был последний день и пили шампанское, там был такой на Мойке — нет, на Обводном канале, по-моему — у нас был дом, в котором была отремонтирована квартира, где мы и снимали квартиру Обломова. Там и другие сцены снимались. Вот, когда мы кончили, группа пировала. Мы с Никитой пошли в какую-то дальнюю комнату, как лошади, положили головы друг другу на плечи и плакали, потому что кончился кусок счастья. Просто счастья.

МИНЧИН: Долго снимали?

ТАБАКОВ: Нет. Месяц с небольшим — вторая серия. И месяц с небольшим — первая серия. Это совпало с таким тяжелым моментом: в это время Гришин прикрыл мою студию.

МИНЧИН: Какой год?

ТАБАКОВ: 1980-й. Вспоминаю, — и в этом смысле «Обломов» был такой мощной отдушиной.

МИНЧИН: Потом и Гришина «прикрыли»!

ТАБАКОВ: Царство ему небесное. Я знаю, что многие критики не приняли «Обломова». Но мне-то кажется, что в этой картине есть две сцены, есть финал. Господи, Боже мой! Не знаю, кто еще в нашем русском кино мог бы это сделать. Думаю, что только Никита. С его очень близким мне ощущением земли этой, нерасторжимости связей, невозможности быть где-то еще счастливым, как только здесь. Это очень важно. Для картины важно — созвучие душ наших.

МИНЧИН: Какие ваши любимые фильмы?

ТАБАКОВ: По сути дела, я назвал все. Я, наверное, уже фильмов девяносто снял, так что, как у паровоза, коэффициент полезного действия процентов 14.

МИНЧИН: Смотрите вы свои картины? Какие чувства это вызывает?

ТАБАКОВ: Нет. Ты знаешь, я уже столько натворил, если ты возьмешь программу телевидения, то получается, что я не схожу с экрана. Ты можешь представить? Это же можно намозолить глаза людям. Из ушей вынимать можно. А если еще учесть, что я очень много на радио работаю, и, как мне кажется, небезуспешно. Я записывал Толстого, Чехова, Астафьева, Искандера, Аксенова, Бе-

лова, Катаева, т. е. Россия, как ни странно, знает меня. Ты спросил про кино? За последние годы, пожалуй, самый шумный успех принес мультипликационный фильм «Трое из Простоквашино». Спроси ребенка или спроси нормального интеллигентного человека — кот Матроскин стал фигурой нарицательной. По сути дела, до Горбачева существо, впервые произнесшее трезвые слова, вроде того, что «знаешь, как бутерброд надо есть? Ты думаешь, вот так вот, хлебом на язык? Нет, надо повернуть его, колбасой вкусной на язык класть». Знаменитый поворот событий. К чему это я говорю? Масс-медиа, конечно, работает на меня.

МИНЧИН: Мне показалось бы странным, если бы вас не узнавали. Вернемся к театру. О театральной карьере. Я бы хотел на периоды попытаться разбить, если это разбивается. «Современниковский период»?

ТАБАКОВ: Я бы делил немножко по-другому. И внутри «Современника» это делится. Для меня, если говорить про профессию, то есть первый период — до «Третьего желания». До пьесы Братислава Блажека, чеха, которую поставил Е. Евстигнеев. Кстати, удивительный в этом смысле человек. Поставил один раз и сказал: нет, это не мое дело, я больше этим заниматься не буду. Актер великий! Мы очень любили друг друга. Во всяком случае, я очень любил его. Когда я выезжал — а в ту пору редко кто ездил за границу — то привозил себе рубашку и Женьке рубашку. И дело тут даже, может быть, не только в успехе этой работы, где я играл маляра, а дело в том, что я вышагнул, вышел из того привычного, типажного положения актера, у которого есть своя лунка, своя ниша. Как говорят: вот это он может, это не может. Это его, а это не его. А выход в профессию, в свободный полет, когда я ломаю свой собственный стереотип и заставляю вас полюбить этого с неменьшей силой, чем прежнего, старого — вот это было сделано в 1961-м году. Двадцати шести лет отроду я сыграл первую характерную внятную роль. И, конечно, это моя стихия. Комедий я играл довольно много. Мало сейчас вокруг меня людей, которые могли бы что-нибудь аналогичное... Затем пошел целый ряд таких ролей. «Всегда в продаже» — женщина, и две других роли. Затем была пьеса «Баллада о невеселом кабачке» Э.Олби, которую сделал молодой исландец Эйви Эрлендсон. Он сделал этот спектакль, потом уехал в Исландию разводить баранов. Дальше это развитие было приостановлено, потому что Олег Ефремов меня возвращал на круги своя. Опять я есмь..., но мне это было скучно. Просто мне хотелось двигаться дальше. И когда он ушел, этот период продолжился. И в «Провинциальных анекдотах», и «Брат брату». «Балалайкин и компания» — мы позвали тогда Товстоногова делать постановку.

МИНЧИН: Классный спектакль!

ТАБАКОВ: Да! «Провинциальные анекдоты» ты не видел, наверное. Валера Фокин поставил. Очень была знаменитая работа. Наверное, 1983—1984 годы. Затем, будем говорить, как ни странно, я стал возвращаться к себе. Была такая работа как «Доктор Штокман», где я играл старшего отрицательного брата Петера Штокмана. А затем очень важная для меня работа «Восточные трибуны» по пьесе Галина. А потом уже наступил некий синтез. Я ходил и туда, и сюда, и довольно свободно. Пожалуй, только года три или четыре назад здесь, в подвале, я вернулся к лирическому герою. «Я хочу сниматься в кино» Саймона.

МИНЧИН: Хороший спектакль?

ТАБАКОВ: Ну, мне трудно говорить. Для меня это имело смысл, когда играла моя дочь. Тогда в этом что-то было: яйцо в яйце. Если говорить об организационных каких-то делах, то на протяжении всего этого времени я же был введен в правление Олегом еще будучи студентом третьего курса. Я отвечал за административные дела в том самом молодом «Современнике», который назывался Студией молодых актеров. И все это время я был в правлении. Практически на протяжении с 1956 года по 1970 год, пятнадцать лет. И когда Олег ушел во МХАТ, то я решил стать директором — не главным режиссером, а руководителем театра, что я и сделал. Очень быстро уничтожил художественную коллегия, коллективного главного режиссера. Потому что это абсурд, театр — автократическая территория. Никаких демократий быть не должно, не может быть! Когда я понял, что Галя Волчек должна быть главрежем, то довольно долго занимался тем, чтобы еврейка, не член партии — кстати, тогда Гришин ко мне благоволил — была назначена, и я добился.

МИНЧИН: Вы считаете, что правильный выбор сделали?

ТАБАКОВ: Да! Нет, нет, тот «Современник», который есть, это очень специфический организм.

МИНЧИН: Сегодня?

ТАБАКОВ: Сегодня и тогдашний. Там были представлены прежде всего люди, которые его основали: интересы И.Кваши, Л.Толмачевой, Е.Евстигнеева. Но мои интересы сильно отличались от их интересов, потому что я уже думал, что будет дальше. Из тех, кто тогда был, я был наиболее успешный. Ну, Женя и я, Олег, кстати, всегда выделял нас — Евстигнеева и меня. Ему, наверное, так казалось справедливым. И когда Олег поставил вопрос, что он уходит, то только потому, мне кажется, что мы с Женькой сказали «нет», основная часть труппы сказала «нет». В этом, конечно, был еще обман. Ефремов предлагал всем перейти во МХАТ, но я-то понимал, что всех не взяли бы. Взяли бы человек 5—7—10 максимум, а все остальные должны были пойти на улицу. А я уже к это-

му времени пятнадцать лет жизни отдал этому театру, лучших причем. Тогда мы с Женькой сказали «нет». И остались, но, правда, через полгода Женька ушел.

МИНЧИН: Во МХАТ?

ТАБАКОВ: Да. Оставив меня одного. Мы вернулись как раз из поездки в Румынию и Болгарию, и он ушел — зимой.

МИНЧИН: Вам нравилось, что Волчек ставила?

ТАБАКОВ: Ты знаешь, мне очень нравились и «Обыкновенная...», и «Двое на качелях», и «На дне». Потом ее работы нравились мне то меньше, то больше.

МИНЧИН: Года два—три назад попытался пойти в «Современник», помятуя тот «Современник» — семидесятых. Я ушел с трех спектаклей.

ТАБАКОВ: Это вопрос другой. Это другие ритмы, это другой театр, это время другое. Это очень важно. Сейчас я тебе могу объяснить, что же различало мои интересы и интересы моих коллег, почему я, будучи снабжен такой провинциальной хитростью или провинциальной мудростью — назови как угодно, — вовремя сообразил, что менять «Современник» бессмысленно. Его можно было бы поменять, если бы я взял на себя всю полноту художественного руководства...

МИНЧИН: Вы не хотели стать режиссером?

ТАБАКОВ: Нет.

МИНЧИН: Но все равно вы пришли к этому?

ТАБАКОВ: Это вопрос другой. Начал я с нуля. Все, что я сделал. Я начал в первый год репетировать пьесу Вампилова «Старший сын» по ночам в том «Современнике», на Маяковской. Но Жора Бурков, который у меня играл главную роль, ушел в Театр Станиславского, и дело распалось. А Вампилов — как раз тот автор, как мне кажется, которого я понимаю, знаю, чувствую, ощущаю.

МИНЧИН: Жалко, что он мало написал.

ТАБАКОВ: Я думал, и у меня эта способность есть. Я думал уже дальше.

МИНЧИН: Как в шахматах, на несколько ходов?

ТАБАКОВ: По сути дела, я хотел студию привести в «Современник». Это должно было стать новым поколением в «Современнике». Возможно, тогда эта молодая кровь и обновила бы театр. Но тогда Гришин один раз перекрыл мне кислород, второй раз, третий раз... Я пришел в «Современник» и сказал: «Ребята, возьмите нас. Будем все выполнять, что нужно театру, а за это будем по ночам готовить свой репертуар». У нас к этому времени было уже пять спектаклей. На что мне Галя сказала, что ты вот такой увлекающийся, сейчас тебе это, потом тебе то — и отказала. Я это запомнил, конечно.

МИНЧИН: Когда это было?

ТАБАКОВ: В 1980-м.

МИНЧИН: Вот то, что сейчас стало театром-студией?

ТАБАКОВ: Я начал учить детей.

МИНЧИН: Кто были первыми?

ТАБАКОВ: Игорь Нефедов, Миша Хомяков, Сережа Газаров, Валя Мищенко, Лена Майорова, Маша Овчинникова, Шиманская Марина, Лариса Кузнецова. Я тебе скажу, если выстроить сто лучших актеров России в возрасте от двадцати пяти до тридцати, то, боюсь, что человек 30 будут мои ученики.

МИНЧИН: Надо радоваться!

ТАБАКОВ: Я просто говорю, что я их для себя готовил, справедливости ради, надо сказать.

МИНЧИН: А подвал с 1974 года?

ТАБАКОВ: Нет, с 1978-го — 1979-го гг. Недавно одна девушка из историко-архивного института (помогает разбирать наши завалы) принесла из ЦК такую бумагу, которая говорит об интересе ЦК КПСС к происходящему в подвале. Короче говоря, это начинание отличалось, наверное, от других безобидных начинаний. Наверное, был прав по-своему Гришин, чего ж, как говорится, было позволять, — такие вещи надо закрывать. Оргвыводы. Ректору ГИТИСа ставят «на вид». Первый спектакль был достаточно программным. Затем последовала моя постановка «Две сестры» Володина.

МИНЧИН: Вы первый раз режиссировали?

ТАБАКОВ: Нет. Первый раз в 1969 г. в старом «Современнике», когда там набрали студию, набрали плохо и учили плохо и надо было грех покрывать. И вот Витя Сергачев, Галя Волчек, Мила Иванова и я сделали по дипломному спектаклю. Я, в частности, делал Гоголевскую «Женитьбу». Это был спектакль напрочь отринутый «Современником» как спектакль еретический, и т.д. и т.п. Я взял его и повез в Иркутск, в Сибирь. Там он очень успешно прошел. Это было сразу через год после того, как был самый мой большой театральный успех в жизни, когда я играл Хлестакова в Праге. Это был 1968 год — «Пражская весна». В 1969-м году я первый раз поставил спектакль. Хотя тоже неправда. Я первый раз сделал «Белоснежку и семь гномов», сказку, которую написал вместе в Левой Устиновым в 1961-м, но выпускал тот спектакль Олег Ефремов. Потом «Две сестры» Володина, потом пьеса Кучкиной «Страсти по Варваре». А потом К. Райкин и А. Дроздин поставили замечательный спектакль, который обогнал время напрочь, назывался «Прощай, Маугли». До сих пор нет такого спектакля. Ребята выросли. Это был очень странный, пластический в основном спектакль с зонгами.

МИНЧИН: По Брехту?

ТАБАКОВ: Не совсем по Брехту. Брехт достаточно рассудочный, а это чрезвычайно эмоционально. И последний спектакль тогдашней студии — англичанина Бари Кифа. Пьеса шла очень много раз. Более 300. Три поколения исполнителей в ней сменились. Вот, собственно, с 1979-го г. здесь регулярно идут спектакли — пятнадцать лет.

МИНЧИН: Когда вы во МХАТ перешли?

ТАБАКОВ: 1983-й год. Конец 1982-го г.

МИНЧИН: Как «Современник» отнесся?

ТАБАКОВ: Ты знаешь, у меня к «Современнику» счет есть. У меня была очень тяжелая болезнь, и я стал, наверное, перебирать свою автономию. Я стал уже ставить то в Канаде, то в Европе. Я уехал в Канаду, там началась аллергия, ОРЗ, насморк, потом катар верхних дыхательных путей, потом, когда я вернулся, это было воспаление легких, потом началась астма. И вот на протяжении всего этого срока «Современник» готовился к поездке в Саратов, Сталинград. Я старался выздороветь, собирался ехать туда, а оказалось, что они уже ввели на мои роли других артистов, не сказав мне про это.

МИНЧИН: Терять было нечего?

ТАБАКОВ: Не то, чтобы нечего, а в это время пришел Олег и сказал: «Давай!» Привел врачей каких-то, принес лекарство, и все решилось житейски. И тогда я сыграл «Амадея», который идет 10 лет до сих пор. Сыграл триста раз. В 1986 году уже другая власть пришла. Этой власти требовалось как-то обозначить себя, изменения в области культурной жизни, культурной политики. Вот тогда эта власть организовала три государственных театра под руководством А. Васильева, С. Враговой, и вот наш.

МИНЧИН: Вас официально...

ТАБАКОВ: С 1986 года мы стали официальным гостеатром.

МИНЧИН: Жить стало лучше?!

ТАБАКОВ: В каком-то смысле легче. В главном — цензура прекратилась. За эти восемь—девять лет все, что мы делали, это мой выбор.

МИНЧИН: Какие новые постановки вы думаете делать в ближайшее время?

ТАБАКОВ: Дальше будет пьеса Жан-Клода Брисвиля «Ужин». Первая коммерческая работа всерьез, которую я делаю на деньги «Инкомбанка». Дали 25 миллионов. Делаю как продюсер и как актер. Володя Машков начал такую странную, интересную работу, которая рассказывает о природе актерской природы. Человек падает, разбивается; он клоун, и из него на свет Божий вылезают четыре существа, четыре его ипостаси, которые делят его талант, его значимость, его пристрастия, и т. д. Очень хочу, чтобы кто-нибудь из режиссеров начал Вампилова «Провинциальные анекдоты». Мне

кажется, это очень современно, сейчас особенно. Мне хотелось бы всего Вампилова поставить. Самое время, мне кажется, начать. Кроме этого, будут еще какие-то пьесы, которые так или иначе появятся, современные. Хотелось бы сделать роман Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Пожалуй, я назвал тебе до конца века.

МИНЧИН: Сколько в среднем в год — две постановки?

ТАБАКОВ: Я иногда делаю три. Одну делаю здесь, одну на Западе и, может быть, еще попеваю — одну. Давай посчитаем, что я сделал: «Две сестры», «Страсти по Варваре», принял участие в работе «Прищучил», «Жаворонок», «Полоумный Журден», «Механическое пианино», «ЧП районного масштаба», «Обыкновенная история», «Матросская тишина», примерно, пятнадцать—шестнадцать, и такое же количество поставил за границей. В общей сложности между тридцатью и сорока спектаклями.

МИНЧИН: Когда я смотрел репетицию, вы очень много интересного показывали как актер. Я сомневаюсь, что хоть одного из своих учеников вы сможете привести до уровня или приблизить к тому уровню актерского мастерства, какой в вас заложен?

ТАБАКОВ: Я надеюсь, что это может коснуться нескольких. Мне всегда казалось, что Сергей Газаров мог бы стать очень хорошим актером, но он раньше времени ушел из театра на свободные хлеба, не обладая достаточной культурой, он остановился в развитии. Мне кажется, замечательная талантливая ученица моя Лариса Кузнецова просто гибнет в Театре Моссовета — играет мало. Поразительно одаренная Елена Майорова, тоже недостаточно последовательно думают о ней... Сейчас есть двое ребят — Машков и Миронов — кажется, они могут, если всерьез. Миша Хомяков, Андрей Смоляков.

МИНЧИН: Моя вторая часть вопроса: не кажется ли вам, что происходит измельчание, я не говорю человека, измельчание в литературе, поэзии, театре, кино, культуре, то есть все как-то занизилось, заземлилось, нет явных гениев, нет звезд, нет сенсаций, нет событий?

ТАБАКОВ: Извини меня, если ты говоришь о моем поколении, то на меня работали довольно последовательно и долго два механизма: кино и общественная ситуация. Сейчас объявлена свобода, а кино просто нет. Под свободой я подразумеваю, что некое гражданское волеизъявление, гражданский выбор сейчас в счет уже не идет. Понятно, если ты черносотенец или коммунист, это обстоятельство не будет способствовать твоей славе. Либертарианство, гомосексство — все это до такой степени расшатало нервы и без того уставшего нашего зрителя, что ему почти невозможно разобраться, что происходит.

МИНЧИН: Все-таки я прав насчет того, что происходит из-мельчание и что...

ТАБАКОВ: Я думаю, что это не так. Я думаю, что актеру надо итоги подводить первые годам к сорока. Хотя, конечно, я понимаю, из поколения XX в. первых моих учеников наиболее выдающуюся фигуру представляет собой Олег Меньшиков. Мне кажется, это очень интересная, значительная фигура. Кстати, очень смешно то, что он сыграл ту роль, которую в свое время не удалось сыграть мне в кино. Я должен был играть Есенина в кинофильме Карела Рейша в 1967 году. Но необходимость защищать «Большевиков», которых запрещали в это время, завершающую часть трилогии, которую ставил Ефремов, заставила меня отказаться. Я мог быть первым русским актером, который бы вышел на европейский экран, а может быть, и не только на европейский. Не говоря уже о 40 тысячах фунтов, которые я не получил. Так же, как и вселенская слава, которая должна была последовать за кругосветным турне с Хлестаковым с Пражским театром. Успех был очень большой. Тридцать два спектакля с аншлагами. Европейская пресса просто захлебывалась от восторга, я уже не говорю о чешской — а наши танки в августе входят в Прагу, и все кончается. Вот видишь, какие мои карьерные дела прервались.

МИНЧИН: И к власти все равно у вас нет претензий?

ТАБАКОВ: Ты знаешь, я всегда или, точнее так, я никогда не протягивал к ней руку. Так уж получилось. Я довольно рано обрел экономическую независимость. Власть существовала сама по себе. Когда я попадал в ее поле зрения, она давала мне какие-то ордена, премии, награды. Когда вызывал какие-то иные чувства, она пыталась отторгнуть или наказать меня, но я все равно уже, даже в конфликте с Гришиным, был достаточно самоценная величина, чтобы меня вытолкнуть в диссиденты или подвести под меня сачок КГБ. Я уже был частью жизни этой страны. Хотя, повторяю, ситуация была довольно серьезная. Вот эта вот бумага из архива о многом говорит.

Когда ты говоришь, что нет претензий, знаешь, я считаю, что я своей профессией могу делать что-то реальное с людьми. Во всяком случае, я убежден, что наш подвал помогает людям жить. Не будь этого, я, наверное, не выдержал бы. Я считаю, что это тяжелое занятие...

МИНЧИН: Вы вчера сказали хорошую фразу. Я пытался вспомнить, жалел, что не записал, что: утрачивая..., проживаешь жизнь... Очень хорошо и лаконично. Всего четыре—пять слов?

ТАБАКОВ: А что такое опыт? Это горечь утрат. Жизненный опыт имеется в виду. В этом смысле было достаточно. При всей видимости успеха и везения, скольжения на гребне жизненной

волны, я не сделал ничего в своей жизни, за что мне было бы стыдно, — кроме ролей, которые плохо играл. Это очень важное ощущение. Важное настолько, что когда мне сейчас дарят любовь, средства, я понимаю, что мне платят не только за то, что я делаю, но и за то, что я не делал в своей жизни. Я, например, умудрился за всю свою жизнь никого не осудить: ни Даниэля, ни Синявского, ни Галича, я уже не говорю о «Метрополе» или о Ваське Аксенове или о Солженицыне. Я не хочу сказать, что это героизм, нет, а просто — это я. Это, пожалуй, и давало силы, любовь зрителей. Это ни с чем не сравнимо.

МИНЧИН: Вы ректор школы-студии МХАТа. Что сегодня происходит с актерской профессией?

ТАБАКОВ: Она, как и все прочие, подверглась инфляции. Престижность этой профессии подверглась инфляции. Вполне уничтожить ее не удалось. Хотя, как и ко многим областям культуры, прикладывалось немало усилий. Последние два года подавали на конкурсы на одно место 60—70 человек. Это много.

МИНЧИН: Вы сказали хорошее слово насчет «уцененки».

ТАБАКОВ: Когда я говорю об «уцененности» абитуриентов, то я имею в виду школу, которая находится в катастрофическом имущественном, нравственном положении. Нравственном в том смысле, какое придается в России всегда школе. Что такое Учитель? Большая прописная буква и т. д. Чудовищный образовательный уровень. Такое впечатление, что образовательный ценз упал на несколько порядков. Это первое. И второе — девочки совершенных, прекрасных данных идут либо в фотомодели, либо в какие-то иные, сулящие реальный, стабильный заработок профессии. Деньги, которые дают отдачу. Почти как при изготовлении шашлыка. А мальчики идут либо в бизнес, либо в Плехановский институт, куда вырос конкурс чрезвычайно, либо в Академию народного хозяйства, либо Русско-Американский Университет, экономический. Это сказывается на разнообразии, к которому мы привыкли. Отбор значительно легче было делать 5—6 лет назад. Но тем не менее, мне не кажется, что вполне удалось уничтожить интерес молодых людей к актерской профессии, к театральной профессии как таковой — это по-прежнему существует. Несмотря на нищенскую стипендию, двенадцать часов работы, несмотря на необходимость бороться за выживание, и т. д.

МИНЧИН: Появятся ли новые Табаковы, Мироновы, Смоктуновские, Ефремовы, Урбанские?

ТАБАКОВ: Появятся. Я думаю, что господь Бог строго и хозяйски отпускает дарования. Не к тому, чтобы преувеличить возможности И.Смоктуновского или А.Миронова, нет. Я думаю, что все идет своим чередом. Уже есть Олег Меньшиков. Есть та-

кой актер, как Саша Феклистов, чрезвычайно мне интересный. Я думаю, что беда в другом. Люди, названные тобою, к своему театральному долгу имели огромное подспорье в виде ничейной территории — кино, на которую я совершал набег и нередко возвращался с добычей. Сейчас разрушена связь между производством кино и зрителем, который является потребителем кино. Люди снимаются в фильмах, получают деньги, фильмы кладутся на полку, и видит их весьма ограниченный круг людей.

МИНЧИН: Наверное, еще важно, что кино как искусство начало утрачивать себя. Пошло коммерческое. Чернуха?

ТАБАКОВ: К сожалению, да. Опять-таки, Никита Михалков, Сергей Соловьев — они же на Марс не улетели. Я бы мог назвать еще трех—четырёх: Овчарова (Ленфильм), А. Германа, Меньшова, Абдрашитова, Дanelия.

Страшные строки я прочел сегодня в газете. В.Тихонов пишет: «Раньше я много снимался в кино. Теперь я вышел в тираж. Я никому не нужен». Это действительно страшно. Это говорит человек мужественный, серьезный. Называющий вещи своими именами. Некоторые акции филантропической социальной защиты осуществляет газета «Культура», пишет статьи о Л.Савельевой, Т.Макаровой, Н.Фатеевой, еще о ком-то вроде бы с замыслом самым гуманным: поклонники, кинозрители помнят, любят вас. А дальше-то что? До какого положения мы, кинематографическое братство, допустили низвести звезд русского кино!

МИНЧИН: Эпоха целая была!

ТАБАКОВ: Да!

МИНЧИН: Олег, вспать немножко вернувшись, о неблагодарности учеников или о конфликтах с ними. Я так понимаю, что речь идет о вашем театре и взаимоотношениях?

ТАБАКОВ: Я думаю, что неблагодарность — самый страшный грех. Не применительно только к ученикам, а и к детям, и к людям. Самый страшный грех — для меня. Я не знаю, как объяснить. Я не теоретик. Я эмпирик. Что бы ни случилось с О.Н.Ефремовым, все равно я буду подставлять плечо. Возможно, потому, что считаю себя многим обязанным, но дело не в этом.

МИНЧИН: Вы скорее ровесники, чем...

ТАБАКОВ: Все-таки нет. Восемь лет... Он был уже актером успешным, уже вставшим на ноги.

МИНЧИН: В какой-то мере вы его ученик?

ТАБАКОВ: У меня три учителя: Наталья Иосифовна Сухостав (Саратов) — человек, давший мне театральную систему координат. Прежде всего организационно-нравственную. Систему эстетических координат мне дал В.И.Топорков — мой основной учитель по профессии, и О.Н.Ефремов, который дал систему этических коор-

динат, и методологически я понимаю, что я из этой «конюшни». Если говорить о неблагодарности, то об этом мне говорить не хотелось бы. Во-первых, потому, что молодые всегда правы. Они будут жить потом.

МИНЧИН: Они максималисты?

ТАБАКОВ: Я не стал бы называть опрометчивые поступки, совершенные в адрес театра, не меня лично. В конечном счете, как можно что-то требовать взамен за свою любовь? Это же абсурд.

МИНЧИН: Я бы не стал советовать Куприну, как писать, т. е. он явно мастер; но пытаюсь делать что-то подобное, я бы не вступал с ним в конфликт. Я знаю, что вы гораздо сильнее актер, и им бы следовало больше впитывать, как губке. Может быть, конфликт актера и режиссера наступает?

ТАБАКОВ: Я думаю, что есть естественный этап развития, когда хочется сделать не так, как делает папа.

МИНЧИН: Отцы и дети — это всегда?

ТАБАКОВ: Это нормально. Даже когда кто-то из них совершает не очень красивые поступки в адрес театра, я никогда не желаю им зла. Я, к сожалению, на поступки, которые умаляют достоинства театра, реагирую болезненно и стремительно. Бывало ли такое? Бывало.

МИНЧИН: Кто из театральных режиссеров заслуживает внимания в сегодняшней Москве? И какие спектакли?

ТАБАКОВ: Несомненно, мне кажутся интересными и последовательными пробы Петра Фоменко и другого режиссера, который вышел из его студии, — Сергея Женовача. Для меня эти два человека — это беспокойный отряд студийного, естественного способа рождения театра, когда компания молодых людей начинает жизнь, не просто расталкивая друг друга локтями, вопя о собственном даровании, а все-таки вместе, генерацией. Для меня это принципиально важный путь. Можно назвать «Без вины виноватые», поставленный П. Фоменко в театре Вахтангова. Из последних четырех лет я вспоминаю два спектакля: это «Волки и овцы», поставленный П. Фоменко в ГИТИСе на его курсе, и спектакль, который поставил на этом же курсе Сергей Женовач, — это неоконченная комедия Гоголя «Владимир третьей степени».

Как только я не получаю новой информации со сцены — я засыпаю. Морфей обнимает, и мы, как бы сказать...

МИНЧИН: Сливаются. Как вы видите студию, вырастет ли она в законченный театр и что с ней будет?

ТАБАКОВ: Я думаю, что это одна из серьезнейших проблем. Практически за те пятнадцать лет, которые я живу здесь, в подвале, мои фантазии исчерпались. Мне представляется, что

спектакль «Механическое пианино», в смысле какого-то решения пространства, — было верхом моих мучений. Потому что за месяц до премьеры я твердо решил — это в последний раз. На пяточке 20 человек. Невозможно в подвале играть Чехова, потому что Чехов писал о русской дворянской усадьбе. Есть вещи, которые...

МИНЧИН: Вы пытаетесь получить свой театр. Как это происходит: приходишь к Лужкову, стучишь по столу?

ТАБАКОВ: Я немножко других взглядов придерживаюсь. В России надо жить долго, и тогда ты всего достигнешь. Я скорее сторонник эволюционного развития. В конечном счете не нужен театр с колоннадой, как Большой театр. Мне нужен черный кабинет, только значительно больший, чем подвал. Театр, так называемый бедный, но современный по театральной технологии с принципом взаимозаменяемости мест зрителя и сцены с трансформацией пространства до такой степени, чтобы можно было и посреди зрителей играть спектакль какой-то. Это очень серьезная проблема. Володя Машков, начиная спектакль, мне кажется, довольно интересный по материалу, касающийся цирка, уже ищет другое пространство — большее. Да и для «Щеголя», которого я собираюсь делать по Фаркеру, или «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. Все равно нужно другое пространство. Уже невозможно это делать в подвале.

МИНЧИН: Ваши любимые писатели?

ТАБАКОВ: Писатели по-прежнему любимые: Солженицын, Астафьев, Искандер, Битов, Богомолов, Белов, Маканин — вне зависимости от его политической позиции. Распутин очень талантливый человек, хотя последнее время он не пишет. В драматургии это Л. Петрушевская. Богомолов с повестью «Кригерровский вагон для тяжелораненых» мне кажется, такая мощь, такая сила, под стать «Севастопольским рассказам» молодого Толстого. Хотя ему (Богомолову) уже ближе к семидесяти.

МИНЧИН: А из первой половины XX века?

ТАБАКОВ: Из первой половины XX все очень просто. Булгаков, Пастернак, Ахматова, Мандельштам, Цветаева, Олеша. Набор достаточно расхожий. Солженицын с «Одним днем Ивана Денисовича». Это все книги, которые я могу начинать с любой страницы и читать, читать, читать... Это все материал для регенерации души.

МИНЧИН: У вас на полке стоит книжечка о Карле Марксе. Это подарок?

ТАБАКОВ: Подарок. Он ведь в каком-то смысле фигура трагическая, на мой взгляд.

МИНЧИН: Основоположник.

ТАБАКОВ: Да не только. Талантливый человек. И столь дале-

ко зашедший в заблуждении. Как всякий схоласт, как Ленин. Все ведь обернулось нечеловеческой жестокостью.

МИНЧИН: Патентованный убийца.

ТАБАКОВ: Тот не успел. Всем им не хватало того самого, что было у адмирала Колчака, который шел на смерть и пел «Гори, гори, моя звезда».

МИНЧИН: Там мужество другое было.

ТАБАКОВ: Все-таки не только... Никто из них за идеи свои не платит жизнью. Жизнь опровергает их идеи, а они все заблуждаются, и заблуждаются, и канонизируют свои заблуждения. Вот что я имею в виду.

МИНЧИН: Ф. Каплан пыталась исправить..., но не попала.

ТАБАКОВ: Неудачница.

МИНЧИН: Что будет с сегодняшним политическим строем до конца века?

ТАБАКОВ: Насколько я понимаю, будет медленно лучше. Очень медленно.

МИНЧИН: До гражданской войны не дойдет?

ТАБАКОВ: Нет, нет... Нет — потому что организм здоровый.

МИНЧИН: Но народ голоден и озлоблен. Это две вещи, которые толкают...

ТАБАКОВ: Иммунитет прошлой Гражданской войны, он так просто никуда не может испариться. Это все-таки эксперимент чудовищного размаха и по-другому, чем *нелюди*, назвать их нельзя.

МИНЧИН: Большевиков?

ТАБАКОВ: Да. Нельзя. Количество ума, таланта, выведенные в расход, в распыл.

МИНЧИН: Весь цвет России они уничтожили!

ТАБАКОВ: А высылка двух с половиной тысяч лучших умов, самых независимых. Ведь против чего боролись — против независимости. Против автономии духа, и как всякий фашизм... это... я не думаю, что в ближайшем столетии, например, в Германии фашизм возродится.

МИНЧИН: Думаю, возродится где-то после 2000 года. Думаю...

ТАБАКОВ: Думаю, что атомные, водородные бомбы низвели до дипломатических игр все попытки завоеваний. Никому не хочется умирать. Слишком реально возмездие. И тут нужно рассчитывать, как китайцы, что 60% уцелеют, а 40% погибнут. Двое из пяти. Вполне вероятно, что окажешься в их числе. Думаю, что это очень великое изобретение Андрея Сахарова. Потому что без этого ой-ой-ей... Думаю, что вполне вероятно, мы бы уже схватились с кем-то.

МИНЧИН: И всерьез?

ТАБАКОВ: Бог его знает.

МИНЧИН: Удивительно, что до сих пор ставят Горького.

ТАБАКОВ: Это мой выбор — «Последние». Я бы так сказал, катастрофические перебрасывающие мостки в сегодняшний день истории. Общественный катаклизм, и на фоне его крушение дотла семьи, семейных связей, разрушение ячейки общества напрочь. Прогнило.

Если говорить о кино, то есть очень интересный замысел фильма по «Господам Головлевым». Это то, что сейчас в воздухе носится. Вся история типов Верховного Совета, одного и другого. Это Щедринские типы. Есть замысел а ля английская телевизионная библиотека — русская драма от Хераскова, Сумарокова и до наших дней. Просто это очень важно, потому что не знают же ни хр...а. А это просто полезно наряду с разными «сникерсами» и так далее: если бы раз в неделю давали бы по ТВ. Но пока денег нет. Все упирается в деньги.

МИНЧИН: Интересно, откуда брались деньги на такое количество фильмов, театральных постановок в театрах, телевидении в прошлые годы?

ТАБАКОВ: Это нефтедоллары. Сегодня на жизнь школы-студии дают 27—28% нужных субсидий. Это четвертая часть.

МИНЧИН: А раньше театры финансировались на 100%?

ТАБАКОВ: Да, конечно. «Современник» был самокупаемым театром, «Таганка» была.

МИНЧИН: За границей вы будете делать какие-то работы?

ТАБАКОВ: Да. Я буду ставить «Механическое пианино» в Хельсинкском муниципальном театре. Чуть позднее буду ставить в Японии «Билокси Блюз». Есть предложения из Венгрии, Канады. Если говорить о педагогической работе, то в этом году состоится уже третий раз летняя школа в Бостоне. В течение шести недель мы знакомим молодых американских, канадских, мексиканских актеров с той системой, которая известна во всем мире как система Станиславского.

МИНЧИН: Вы занимались своей актерской работой около сорока лет. Это очень большой срок. Задам американский вопрос: вы обеспечены?

ТАБАКОВ: На сегодня, после развода, можно сказать, нет. Я выплатил своей жене 120 тысяч долларов, и это привело меня к необходимости даже взять займы деньги в «Инкомбанке» и у друзей. Я пока что должник. Я рассчитываю, что в ближайшие 2—3 года рассчитаюсь.

МИНЧИН: Но миллионов вы не скопили, как успешный актер вашего дарования на Западе?

ТАБАКОВ: Я могу тебе возразить. Семь лет назад у меня на сберкнижке было около 120 тысяч рублей. Это были очень боль-

шие деньги. Они обеспечивали мне и моей жене старость. Даже одними процентами. И когда началась вся эта пертурбация, то мне показалось глупым... Я не стал их брать, переносить. Они просто ничего не стали стоить. Это стоимость всей моей глупой жизни. Я разделил с моим народом. Я потерял все эти деньги. По тем временам это было 30—40 тысяч долларов.

МИНЧИН: Какой бы вы хотели себе задать вопрос и ответить на него?

ТАБАКОВ: Я думаю, что если бы я начал сначала, я бы так и прошел бы, но, может быть, с маленькими коррективами. Я не стал бы ничего менять. Я думаю, что я ни на что другое не гожусь, как только на театр.

МИНЧИН: Что есть профессия актера? И нормальная ли с точки зрения психики эта профессия?

ТАБАКОВ: Нормальная. Эта профессия оздоравливающая. На сцене проходит радикулит, зубная, головная боль. Сыгранный удачно спектакль снижает давление.

МИНЧИН: Но, посмотрев с другой стороны, в этом что-то есть, раздваивающее, как и у писателя нормального, который должен влезть в шкуру своих героев, перевоплотиться. Не наносит ли это какой-то...

ТАБАКОВ: Это все так. Нет, это прекрасная профессия. Я думаю, что я в своей жизни пережил такие секунды, которые не снились ни королям, ни президентам.

МИНЧИН: Вы сказали, «хорошо, что есть жизнь жизненного опыта».

ТАБАКОВ: Да, это, наверное, есть горечь утрат — жизненный опыт. При всем этом жизнь — самый удивительный подарок, который получает человек за всю свою жизнь. Сама возможность прожить — это волшебный подарок.

МИНЧИН: Есть такой философ Плотин, он считал, что жизнь есть приготовление к смерти, а смерть есть начало жизни. Верите ли вы в потусторонний мир?

ТАБАКОВ: Я верю в довольно высокую организацию жизни на земле, в разум, который ведет эту жизнь. Горних высей достигающий разум и дух. Важным представляется бывать на могиле моей матери. Или отца моего, или бабушки, когда я приезжаю в Саратов. Это моя потребность. Это несомненная связь, этот серебряный шнур, который длится, и когда у меня начинают идти дела плохо, я сажусь в машину и еду к маме на могилу. Я прибираю листья, разгребаю чего-то и мою камушки мраморные, и отпускает немножко. Во всяком случае, мне это кажется очень важным. У меня нет никаких вещей снов. Я не церковный человек, но когда я прихожу, я обязательно ставлю свечку. Может быть, эта

связь с мамой и отцом и есть нервушийся серебряный шнур. Если б ты меня спросил, хотел бы я, чтобы приходили мои дети... Я не имею сейчас отношений с детьми. Минимальные.

МИНЧИН: Отчего так?

ТАБАКОВ: В результате развода. Хотел бы я, чтобы они бывали на моей могиле. Да. И еще больше, чтоб Полина бывала, это внучка моя любимая. Дочь дочери моей. Мне было бы важно, чтоб она бывала. Это важно для человека, который приходит — не для того, кто лежит. Может быть, оттого, что я довольно рано боль утрат начал узнавать. Вообще людям требуется негативный жизненный опыт. Я никому его не желаю, но душу человека растит страдание.

МИНЧИН: Питает ее...

ТАБАКОВ: И наоборот, человек, лишенный этого, во многом все-таки пустоцвет. Это совсем не означает, что, чтобы сыграть Отелло, надо задушить собственную жену, я не в этом смысле говорю, но... ах, как странно вдруг рождается из тебя... Почему так или иначе надо говорить что-то, когда роль зреет, созревает. Очень часто в моей жизни подсознание выбрасывало мне это, а не потому, что это произошло со мной. Если оглянуться... ах, как важна защищенность любовью, признательностью людей.

МИНЧИН: Почему вы выбрали роман «Псих» для постановки в вашем театре?

ТАБАКОВ: Я полагаю, что тут сказывается угаданность современной проблематики, которая прежде всего для меня, в то время особенно, была в отсутствии политической двусмыслицы и социальной вульгарности и перевода рассматриваемой проблемы в план сугубо личный, т. е. человек для меня все... Идея — ничто, человек — все. Вот угаданность остановила мое внимание на этой литературе. Дело в том еще, что я обладал исполнителями, двумя удивительно подходящими как для знающего их театрального человека и их педагога; исполнителями, имеющими право дерзать от первого лица, то есть попытаться прочесть эту историю лирически. Отчего она сразу становилась значительной по смыслу и социально, и общественно. Именно по причине наличия такого героя. Может быть, обстоятельства личного свойства, связанные с тем, что мой брат сводный по отцу, Женька, был шизофреник, и знание «прелестей» сумасшедшего дома было для меня не заемным, не почерпнутым из художественной литературы, а знакомым. Я бывал там много раз. Горечь эта, она все равно не совсем еще высказана мной, не вынута из меня. Я не знаю, но это каждый из нас носит в себе — мину замедленного действия.

МИНЧИН: Впечатление, что с «Психа» начался поворотный

виток в театре. Вы стали резко обновлять репертуар и выпускать по две премьеры в сезон.

ТАБАКОВ: Какие две? Мы иногда, если взять последний год, выпустили семь названий. Я думаю, что пришло время, когда даже самые молодые обрели уверенность в своих силах, а стало быть, и работа стала все меньше и меньше учебно-педагогической, а приближающейся к художественному театральному языку. Связано со взрослением.

МИНЧИН: Какое место сегодня занимает ваш театр в столичной театральной жизни?

ТАБАКОВ: Я думаю, что он занимает свое достойное место. Не мне калькулировать и делать бухгалтерские выкладки на этот счет. Я вообще не люблю подобное дуракаваляние. Мне кажется, что наши спектакли хорошо, всерьез востребованы московским зрителем. Независимо, играем мы здесь, в зале на 104 человека, или в зале на 500 или 700 мест. Мы на 90% собираем аншлаги. Я говорю сейчас о потребности зрителя смотреть за достаточно большие деньги наши спектакли. У нас недешевые билеты для Москвы. Самые дорогие 350 рублей. Люди сознательно, целесообразно выбирают спектакль в этом театре. Кто опережает нас по спросу, это театр «Ленком». Но немного. Особенно трогательно и щемяще просто до слез было в Кишиневе, когда люди не имели денег и не все билеты были проданы, а зал был полон. Приходили и говорили, что хотят смотреть спектакль, а денег нет. Их пускали. Мы с Мироновым начали играть «Обыкновенную историю», почти всю вторую картину люди валом валили, говорили между собой, тихо, но настойчиво — пустите, дайте посмотреть. Наши афиши достаточно отличны от того, что играется в Москве.

МИНЧИН: Какие лучшие спектакли, как вы считаете, в вашем театре?

ТАБАКОВ: Мне неловко. Я руковожу театром.

МИНЧИН: Первая пятерка театров в Москве, на ваш взгляд как профессионала с 60-х годов.

ТАБАКОВ: Все-таки, лидер Ленком, студия П.Фоменко, «Сатирикон», «Современник», театр Маяковского, может быть, театр Сатиры.

МИНЧИН: Но не МХАТ?

ТАБАКОВ: Нет.

МИНЧИН: Из-за репертуара? Или актерской труппы?

ТАБАКОВ: Я думаю, что причины значительно серьезнее. Это вопрос весьма деликатный, и не мне судить.

МИНЧИН: Какие три лучших труппы в Москве?

ТАБАКОВ: Ленком, наша труппа и театр Маяковского.

МИНЧИН: Пришли ли вы туда, куда намеревались? Доволь-

ны ли вы результатом? И что ожидает нас, зрителей, ваших поклонников? На новом витке, в следующие десять лет и в грядущем тысячелетии?

ТАБАКОВ: Я не так глобально и рационально рассматриваю все эти проблемы. Я думаю, что мы имеем то, что заслуживаем. Очень горько и обидно, что Гришин, тогдашний московский «воевода», будь он неладен, украл у нас эти семь лет. Уже могли бы уверенно делать Чехова. Он не дал нам встать на ноги. Это был 1990 год. Он придушил. Я не думаю, что мы представляли какую-то серьезную опасность для него. Для режиссера это было непривычное, новое образование. В том смысле, что ребята эти все родом из подвала. Подвал дал веру, дал успех. Без успеха актер не может обрести внутреннюю свободу. Подвал дал уверенность, что мы нужны. Делалось это в тот момент, когда я, ставя спектакль в Европе, деньги «косил» от семьи. Это был очень трудный 1978 год.

МИНЧИН: Довольны ли вы собой?

ТАБАКОВ: Только дураки бывают довольны собой. Пришел ли туда, куда предполагал? Нет. Я думаю, что украденные 7 лет дают о себе знать, но это близко к тому, на что я рассчитывал. Только я рассчитывал получить это несколько раньше, а стало быть, двинуться дальше, в поиски сложности театрального языка и дальше, вглубь человека, что является самым интересным, на мой взгляд. А что ждет? Ждет испытание успехом.

МИНЧИН: Страшно подумать — третье тысячелетие, все-таки, придется его разменять и перешагнуть...

ТАБАКОВ: Испытание успехом — это не медные трубы, которые подвергали испытанию самые крепкие души. Есть у ребенка на черепе мягкое место. Очень важно, чтобы наш вестибулярный аппарат по-прежнему был здоровым и стабильным, ибо головокружение в нашем деле — вещь довольно циклично встречающаяся, и на моей памяти немало было коллег, которые страдали от морской болезни. Надеюсь на то, что представление о театре растет и развивается у актеров подвала. Надеюсь, что приходят новые люди и дышат в затылок. В этом году поступили в театр семь человек. Это большая группа для такого маленького театра как наш. Сейчас в труппе 25 человек, на четверть обновленная, увеличенная труппа.

МИНЧИН: Хочу чуть-чуть развить эту мысль — «дышать в затылок». По-моему, очень хорошо, когда на пятки наступает талантливая молодежь, и их это подстегивает?

ТАБАКОВ: Я думаю, это всегда подстегивает всех. Тут дело еще и в обязанности этого вливания молодой крови. Я, собрав группу из семерых, обнаружил с удивлением для себя, что они ровно на 20 лет младше А. Смолякова, Н. Лебедевой. Они ровно

на следующее поколение младше. Это реальность взаимоотношений отцов и детей. Если говорить о том, что нас интересует в литературе, что будет предметом нашего исследования и нашего освоения, то это Горький «На дне», Салтыков-Щедрин «Господа Головлевы».

МИНЧИН: Вы сами будете ставить?

ТАБАКОВ: Нет. «Дядю Ваню» буду сам делать. «На дне» будет делать Шапиро. Не меньший интерес вызовут и другие работы, например, роман Томаса Манна «Признание авантюриста Феликса Круля», на сцене в мире не поставленный. Поставленный в кино. Возможно, будет Замятин «Мы». Есть достаточный, прочный задел, который выпирает до нового третьего тысячелетия.

МИНЧИН: У вас в личной жизни произошло знаменательное событие — родился наследник Павел. Вы опять папа. Какие ощущения и мысли по этому поводу?

ТАБАКОВ: Я думаю, что Господь меня пожаловал наградой большой. Большим энергетическим ресурсом. Если есть генератор, от которого я подзаряжаюсь, то, конечно, это Пашка. От этого я не меньше люблю Антона — старшего сына. Мне очень радостно, как он нежно смотрит на Пашку, и тут что-то есть из самого дорогого эмоционального опыта, то, как внимателен, нежен был Женька (брат) и до того и после, когда стал сумасшедшим. Удивительны взаимоотношения братьев, почти утерянные сегодня. Культура. Старший брат. Это ведь очень, очень многое. На самом деле, это подарок судьбы.

МИНЧИН: Он будет актером?

ТАБАКОВ: Я не знаю. Он довольно сильно чувствующий мальчик, энергичен, он коммуникабелен. Выльется ли это в актерское ремесло или это будет что-то другое, но он явно не с черного входа собирается заходить в жизнь.

МИНЧИН: Вы сделали классную постановку «На всякого мудреца...». Я знаю, это томило вашу душу годы. Удовлетворены ли вы как режиссер?

ТАБАКОВ: Я не могу сказать, что я вполне удовлетворен, но думаю, что это одна из толковых моих работ, т. е. для меня очень многое значит мнение весьма узкого круга людей, и один из этих людей — Давид Боровский. Видимо, в этой работе есть некое сведение концов воедино. Там есть достаточная закономерность формы, в которую это облеклось, что тоже важно; очень важно было для меня снятие глупого возрастного ландрина или возрастного дражирования: история таланта, завоевавшего место под солнцем и оставившего в обществе после того, как оно его отторгло, некую пустоту, которую заполнить нечем. А если говорить о времени нашем — Глумовы блаженствуют на свете.

МИНЧИН: Марина Вячеславовна блеснула там...

ТАБАКОВ: Мне кажется, что это хорошая работа, к тому же внятно заявившая о Марине Зудиной как актрисе характерной.

МИНЧИН: Вы — человек-оркестр: великолепный актер, учитель и режиссер, создатель театра, его сердце, душа и мысль. Остались ли еще какие-то непокоренные рубежи, амбиции, дерзновения, мечты?

ТАБАКОВ: Конечно... очень важно довести это начинание до логического развития. Я имею в виду пространство, помещение, ибо ребята выросли из подвала, как я вырос из своих костюмов, увеличившись до 56 размера, и вынужден их передавать сыну Антону.

МИНЧИН: По поводу амбиций и непокоренных рубежей?

ТАБАКОВ: Какие рубежи? Они отодвигаются. В конечном счете это экзамен, который сдаешь. Я сейчас репетирую с режиссером Камой Гинкасом пьесу «Русская народная почта» — трагический фарс или трагикомедию из жизни русского 75-летнего старика, никому не нужного и всеми брошенного. Тревога та же самая. Как это было в «Последних», как это было в «Сублимации любви». Думаю, что если придет чувство, что я могу не волноваться, это будет обозначать большую беду: пора уходить.

МИНЧИН: Есть какие-то роли, которые подольше хотелось сыграть?

ТАБАКОВ: Жизнь наградила меня хорошими ролями, хотя я, наверное, мог бы работать в театре Корша, где выпускали спектакль за неделю. У меня много еще не вынутых заготовок. Я был распределен после школы-студии МХАТ в театр Станиславского, которым руководил М.М.Яншин, я ушел в «Современник». Может быть, и хорошо, потому что И.Смоктуновский сыграл потрясающе эту роль — Мышкина в «Идиоте». Вот это одна из ролей, которая как заноза в душе сидит. И Хлестаков, которого я сыграл — самый большой успех в театральной моей жизни. Я человек честлюбивый: я знал, что это было. Немало! Я думаю, что Порфирия Петровича Головлева мне не придется играть. Я уже не го-жусь. Это не означает, что я сыграть не смогу. Это возрастное. Тут есть свои проблемы.

МИНЧИН: Каждые десять лет театр умирает, чтобы возродился новый. Какая участь ждет театр Табакова? Кому со временем вы передадите эстафету?

ТАБАКОВ: Во-первых, мы выдержали значительно больший срок. В октябре 1998 года будет двадцать лет, как Валерий Фокин поставил в подвале спектакль по пьесе А.Казанцева «С весной я вернусь к тебе». Я думаю, что мы первое двадцатилетие перевалили. Внятно и всерьез одарен как режиссер, мне кажется, Володя Машков. Бывает тонок и изящен Саша Марин. Есть, кому оста-

вить. Это, может быть, самое существенное, что отличает наш театр от других.

МИНЧИН: Ваши личные и творческие планы? Во МХАТе что-то будете играть как актер?

ТАБАКОВ: Да! Мы возобновим «Амадею». На этот раз Сергей Безруков в роли Моцарта.

МИНЧИН: Личные планы? По поводу второго удара — с Мариной Вячеславовной?

ТАБАКОВ: Это все-таки больше к Марине Вячеславовне.

МИНЧИН: Порох в пороховницах, я думаю, еще не отсырел?

ТАБАКОВ: Вроде ничего. И она не жалуется...

МИНЧИН: Где будете встречать третье тысячелетие?

ТАБАКОВ: Думаю, в Москве. Я очень люблю этот город. А может, поеду в Саратов, — чем старше я становлюсь, тем больше испытываю нужду пройти к могилам, походить по улицам.

МИНЧИН: По памяти?

ТАБАКОВ: Да, по памяти. Это не бесполезно.

МИНЧИН: В Саратов меня кто-то приглашает четвертый год?

ТАБАКОВ: Волга в районе Саратова — чистая река, теперь там даже есть раки. Я всякий раз просто балдею от тех живностей, которые там водятся. Конечно, съездим.

МИНЧИН: Что вы любите читать? И что читаете?

ТАБАКОВ: Люблю читать Пушкина, Ахматову, Пастернака, Булгакова, Чехова. Читаю Астафьева — все, что публикуют.

МИНЧИН: Прочтут ли ваши поклонники толстый том мемуаров великого актера О. Табакова?

ТАБАКОВ: Боюсь, что прочтут. Я пытаюсь как-то кропать, наговариваю, а потом редактирую. Еще раз говорю, что это не сенсационный материал, это не «Низкие истины» и не «Возвышающий обман», это скорее свидетельства очевидца. Боюсь, эти мои суждения и оценки довольно резко расходятся с оценками и суждениями моих коллег, и это для меня не удивительно. На протяжении всей моей жизни так оценивал и так жил, только с той разницей, что был довольно хитер, и когда сильно расходились мои суждения с суждениями большинства, я просто молчал или уходил в сторону.

МИНЧИН: У вас была и есть удивительная жизнь. Расскажите? И дозволено ли рассказать в этой книге всю правду?

ТАБАКОВ: Нет. Конечно, всей правды там не будет. Все-таки, до той поры, пока живы люди, о которых вспоминаешь. Хотя я собираюсь вспоминать о тех, кого нет. Я не знаю, есть ли право у человека: по апостольской заповеди — не суди, да не судим будешь... Это в самом деле справедливо. Можно судить какие-то общественные явления, можно выражать какие-то сужде-

ния относительно ценностей художественных. С людьми гораздо сложнее. Там всей правды не будет, но будет знание, которым снабдила меня жизнь.

МИНЧИН: Вопрос, который хотите задать самому себе?

ТАБАКОВ: Я бы очень хотел, чтобы мой сын Антон по возможности меньше чувствовал свою вину по отношению к родителям своим. Меньше, чем чувствую я. Чем старше я становлюсь, тем больше я понимаю, что виноват перед мамой и отцом. В том, сколько им было недодано. Это моя проблема, касающаяся одичания людей сегодня. К сожалению, идея платить добром за добро разделяется не абсолютным большинством людей земного шара. Очень бы хотелось, чтобы чаша сия миновала Антона и Павла тем более.

МИНЧИН: О МХАТе. Что есть, что было и что будет?

ТАБАКОВ: Во-первых, у всякого театра бывает жизнь в полочку, как говорил одесский портной, — слой г..., слой повидла. Я думаю, что дело в том, что нам определено определенное время, и не дано «предугадать, как наше слово отзовется»... Так же не дано предугадать, когда оно перестает отзываться. Это все очень горькие проблемы. Тригорин об этом так страшно говорит: «Я ощущаю себя как пьяный мужик, отставший от поезда. Он уходит далеко, далеко...» Это очень серьезная и неразрешимая проблема, на мой взгляд.

МИНЧИН: Но какой-то виток они могут ходить по кругу?

ТАБАКОВ: Я думаю, что это не риторический вопрос. Я вижу всю сложность положения МХАТа, но от этого я люблю О.Н.Ефремова не меньше. Он единственный мой учитель по профессии, оставшийся в живых. Я желаю ему здоровья.

МИНЧИН: В чем вы видите хотя бы коренную проблему: репертуар или труппа?

ТАБАКОВ: Все вместе взятое. Долгое время абсолютным победителем был театр на Таганке, и в одночасье время смахнуло его. Иногда подвыпивший шахматист, не желая проигрывать, смахивает фигуры... С той разницей, что пьяный шахматист может уйти в свою комнату и отвернуться в угол, и затихнуть, уткнувшись в подушку, и забыть, а в театре такой возможности нет. Он публичен от рождения до последнего дня. Потом это вообще очень странно неразрешимая проблема: увядание театра. Все знают, как рождаться, а вот механизма ухода в мир иной, причем, достойного, дающего возможность уважать себя, — нет.

МИНЧИН: Последний вопрос. Куда пойдет русский театр в третьем тысячелетии? Куда бы вам хотелось, как вы видите его направление?

ТАБАКОВ: Я думаю, что он будет возвращать себе мастеровитость, владение профессией. Это будет в большей степени актерс-

кий театр, нежели русский театр последних 25—30 лет. Актер всегда будет основным действующим лицом в русском театре. Это вовсе не означает, что я умаляю фигуру режиссера. Талантливый режиссер гораздо нужнее талантливым актерам.

МИНЧИН: Режиссеры так и будут умирать в актерах?

ТАБАКОВ: Я полагаю, что это опять из тех признаков, которые являются традицией русского театра. Это не игра слов. Все-таки, русский театр — это театр смысла.

МИНЧИН: Чем он отличается от европейского?

ТАБАКОВ: Эмоциональностью, активностью воздействия на зрителя, просто теми хакари, которые регулярно делают наиболее талантливые актеры театра.

МИНЧИН: И в этом Вы видите смысл современного театра?

ТАБАКОВ: Несомненно. Вглубь человека.

Вперед за мной, за мной, мой любимый зритель, в глубины моего подсознания.

1995, 1999
Москва

Интервью с Викторией Федоровой

МИНЧИН: Кто убил вашу маму?

ФЕДОРОВА: Я никогда не узнаю, кто убил. Теперь уже, думаю, никогда. Очень возможно, что КГБ к этому никакого касательства не имел.

МИНЧИН: Как это произошло, вы знаете всю историю?

ФЕДОРОВА: Да. То есть только знаю, что когда мамино тело нашли... Маму нашли в ее квартире, сидящую на стуле с телефоном в руке, с простреленной головой, кто-то выстрелил ей в затылок с очень близкого расстояния, пуля вышла через глаз. Кто-то, кто был в комнате.

МИНЧИН: Могла ли она знать убийцу?

ФЕДОРОВА: Она наверняка его сама впустила. Потому что у мамы были все сигнализации в квартире и доме, она всегда была очень осторожна, кому открыть дверь. Она или знала кого-то, лично, или кто-то ей представился, с какой-нибудь бумагой...

МИНЧИН: Или показал удостоверение?...

ФЕДОРОВА: ... Она сама открыла дверь, потому что не было ни взлома, ни окна не были повреждены. Советские объявили, что это было убийство с целью грабежа. Однако у нее ничего не украли. Две тысячи рублей лежали ни пианино в комнате, где ее убили, прямо сверху, — никто не тронул.

Она позвонила своей приятельнице около десяти утра и сказала: приезжай, попьем чаю, потому что я потом должна уходить. Маргарита, женщина, которая ее нашла, сказала: хорошо, я сейчас не могу, но часам к двенадцати приеду. Около двенадцати она приехала, зная что мама дома, раз они договорились встретиться. В квартире у мамы очень громко играло радио, орало просто, и Маргарита звонила в дверь около часа. Кроме этого орущего радио, дико орущего, она ничего не слышала. Ее стало все это очень беспокоить, она позвонила моему двоюродному брату, чтобы он приехал с ключом. Когда она вернулась, радио уже не орало...

МИНЧИН: То есть, кто-то вошел...

ФЕДОРОВА: Кто-то вышел. Маргарита думает, что вот в эти 20 минут, на которые она ушла позвонить, этот человек вышел. Она думает, что когда она звонила в дверную кнопку, этот человек был там. Еще одна странная вещь: мама была убита из пистолета с глушителем, — кто тогда в Москве мог иметь, неважно уже пистолет (что само по себе невероятно), но с глушителем?... Потом обстоятельства ее похорон: все было шито-крыто настолько! Мама умерла в пятницу, в понедельник все прикинулись, что никто ничего не знает. Люди из американского посольства приходили, чтобы узнать подробности, а соседи говорили, что вообще не знают, кто такая Зоя Федорова. Не могли добиться, чтобы ее похороны были официально, на Мосфильме, что она и заслуживала. Не давали никакого места ни на одном кладбище. Произнести ее имя было почти как чума, люди очень странно реагировали. О ее смерти не сообщалось вообще нигде. Мои многочисленные письма в Прокуратуру Советского Союза остались неотвеченными. Я, когда позвонила в посольство здесь и сказала, что еду в Москву на похороны, — они прикинулись, что вообще не знают, что произошло. Хотя я гарантирую, что им телефонный звонок проследовал через пятнадцать минут после того, как это стало известно милиции... Меня не пустили на похороны... До этого я разговаривала с мамой: ее не пускали сюда, к нам, полтора года. И у меня была папка вот такой толщины, от всех сенаторов, конгрессменов, которые писали письма в советское посольство, ходатайствуя, чтобы маме было разрешено приехать и навестить нас. *А теперь причина: не пускали ее из-за того, что была издана книжка.* Мама пробивалась полтора года. И в понедельник этой страшной недели я разговаривала с нью-джерсийским сенатором, который мне сказал, что мог бы ей помочь, если бы она просила визу не гостевую, а на постоянное место жительства. Тогда бы мы могли вмешаться, а сейчас они нам отвечают, что это их «внутренние дела».

Я приехала домой во вторник, позвонила маме и сказала: если ты хочешь, у тебя есть еще один ход, ты должна пойти в ОВИР и сказать: я не хочу эмигрировать, но я хочу увидеть мою дочь и моего внука; единственный шанс, который у меня остается, это подать запрос об изменении постоянного места жительства — значит, эмигрировать. Я этого делать не хочу, но вы меня толкаете на этот шаг. Она мне позвонила в среду, что уже разговаривала с представителем ОВИРа на эту тему, и сказала, что надеется скоро услышать от них результаты.

В *пятницу* мне позвонила Маргарита и сказала, что маму убили... 11 декабря 81 года, в *пятницу*. Говорила я с мамой последний раз в *среду*.

МИНЧИН: Как ее похоронили?

ФЕДОРОВА: В конце концов племянники добились, чтобы ее похоронили на Ваганьковском кладбище. Мой двоюродный брат заказал памятник из гранита, очень хороший памятник, отпевали ее в церкви, на Ваганьковском, насколько я знаю, больше тысячи человек пришли.

МИНЧИН: А ее «собратья» — актеры, режиссеры?

ФЕДОРОВА: Кто-то был, кто не боялся. Но в основном они все по норкам сидели. Похороны сняли на фото пленку, мне ее передали. Но я попросила мужа спрятать ее подальше, не думаю, что я когда-нибудь захочу посмотреть...

МИНЧИН: Что-нибудь еще, какие-то факты, из чего можно сделать вывод, кто был замешан? Например: соседи отказывались, Мосфильм не принимал участия, естественно, никого не нашли никогда и так далее. И второй вопрос: почему и м нужно было дожидаться 1981-го года, чтобы *это* сделать?

ФЕДОРОВА: Мне столько раз люди задавали этот вопрос. Я не знаю, зачем КГБ нужно было делать что-то 30 лет спустя. Или там был один индивидуальный кретин, который просто ненавидел маму, решил это сделать и избавиться от нее навсегда. Может, они уже устали от нее, все время какие-то истории... В то же самое время зачем это нужно было — не понимаю. В России же много происходит таких обстоятельств, когда нет никакой логики или последовательности, не говоря уже смысла, то самое, когда правая рука не знает, что делает левая. Один дает приказ — а зачем, почему, никто кроме него не знает. Очень возможно, что они вообще к этому никакого отношения не имеют. Но много странных обстоятельств... У меня, к сожалению, еще не было возможности говорить с людьми там. Маргарита уже умерла. Она как раз считала, что убийца убивал маму в тот момент, когда она звонила в дверь. Он был там! Поэтому он уже и не мог сделать радио тише, сделав его громко, и ждал, пока она уйдет, чтобы выйти из квартиры. С двоюродным братом у меня не было возможности обсудить все подробности, а сейчас я с ним на эту тему даже не говорю.

МИНЧИН: Почему?

ФЕДОРОВА: Потому что брата после убийства мамы сразу арестовали, и обвинили в убийстве. Посадили его на Лубянку и оставили голым в холодной камере-одиночке. Говорили, мол, признайся, что ты ее убил. Потом посадили к нему какого-то, «наседку», тогда он стал орать вне себя...

Возможно, что утром в пятницу маме кто-то угрожал (или шантажировал), тогда она взяла телефон и сказала, что сейчас позвонит в милицию, и в этот момент ее убили. Она так и была в ха-

лате, по-домашнему. Она сама открыла дверь... Потому что Маргарита должна была прийти... Вдруг это тот один идиотский шанс на сто, просто совпадение, что она ждала Маргариту, звонок раздался, и она в полной уверенности открыла.

Я никогда не отвечу на этот вопрос: кто? с полной убежденностью, или это КГБ или воры, никогда об этом и не узнаю, я могу только строить *версии* эту тему.

МИНЧИН: Но в любом случае тот, кто это сделал, он знал, кто она такая?

ФЕДОРОВА: Думаю...

МИНЧИН: Были ли это криминальные люди или КГБ, по смелости это все-таки напоминает вторых. Такое мое мнение.

ФЕДОРОВА: Мое тоже. Но тогда зачем?

МИНЧИН: Может быть, из-за *книги*. Такая запоздалая месть. Ты нам так сделала, а мы тебе вот как сделаем! Мы тебя не добились тогда, можем добить сейчас.

ФЕДОРОВА: Я такие предположения слышала из уст людей: мы ее не добились и тебя, но мы вас когда-нибудь добьем. Один кагебэшник напился как-то раз до такого состояния, что в моей же квартире (сначала я не знала, где он работает), у нас была большая компания, всегда открыты двери для всех, сказал — досье на вас обоих вот *такой* толщины, мы только приказа ждем! Мне было лет 27—28, но я дала ему по голове бутылкой со всего размаха. Потом мне сказали, что он офицером в КГБ работает.

Вот, это факты, которыми я располагаю. Вам судить...

МИНЧИН: Кто был ваш папа?

ФЕДОРОВА: Папу моего звали Джексон Роджер Тэйт. Во время Отечественной войны его послали в Советский Союз военным советником (так как США и СССР были союзниками), для того, чтобы он начал претворять в жизнь проект постройки военных баз, с целью нападения на Японию из Сибири. И на одном из приемов в Москве он встретил маму, и они влюбились. Такая повседневная история! Мама была очень известной актрисой в то время, но когда папа влюбился, он ничего о ней не знал. Они просто влюбились друг в друга, потом он уже узнал, кто она. Их предупреждали: мама всегда говорила «нет, я настолько известная, они меня никогда не тронут», а папа был вообще человек из свободного мира, он говорил «а что в этом страшного — любить», и ничего здесь не было, никакой политики, это была *любовь*. И они решили: папа был практически в разводе со своей женой, мама тогда не хотела бросать Россию или профессию, — и они, значит, два идиота, решили, что им возможно будет жить шесть месяцев здесь, в Америке, и шесть месяцев в Советском Союзе. И что мама может продолжать свою карьеру. Так они и договорились:

закончится война, папа уедет в Америку, там официально разведется, а потом приедет и заберет маму. Наступило время победы в 45-м году, они были очень возбуждены этим (так как обе страны были против Гитлера), и победой и всем, и решили, что время проходит, терять его нельзя, и нужно, чтобы у них родился ребенок. Во имя Победы! Если девочка, то — Виктория, если мальчик — то Виктор.

Так он стал моим папой.

Потом моего папу выслали. Как персону нон-грата. Ему дали 78 часов. Когда он потребовал объяснений в посольстве, ему сказали: Джек, просто уезжай, от советских ты никаких объяснений не добьешься. Потом он добивался объяснений в Америке, в Госдепартаменте, тоже наткнулся на глухую стену, потому что никто ничего не знал, никто не хотел ничего знать, ему все говорили: что же, здесь красивых женщин, что ли, нету, тебе больше всего нужно портить связи с Советским Союзом. Усугублять и без того сложные взаимоотношения. Короче говоря, он продолжал поиски мамы два года. Через два года ему пришло письмо из Стокгольма, написанное, как он посчитал, рукой мамы, так как он никогда не знал ее почерка, где было сказано: Джек (а он ей *все* время писал письма), ты меня очень раздражаешь своими письмами и своим вниманием, я счастлива, я замужем, у меня двое детей, и оставь меня в покое. Папа сказал, меня это по самолюбию так ударило, я два года добивался хоть каких-то новостей, рвался туда поехать, разыскать ее... А поскольку она ни на одно его письмо не отвечала, он решил: ладно, не хочешь меня, ну и не надо.

Естественно, что письмо написала не моя мама. Но он этого не знал. Мама в это время уже сидела на Лубянке как предатель советского народа.

МИНЧИН: Когда ваш папа узнал, что у него есть ребенок?

ФЕДОРОВА: Мне было тогда пятнадцать лет, когда ему Ирина Керк позвонила и сказала (она в конце концов его адрес нашла, но в связи с разными обстоятельствами она не могла раньше с ним связаться), она вся такая женщина — «таинственная незнакомка» — в судьбе моей семьи сыграла не последнюю роль. Она позвонила и сказала: «Значит ли что-нибудь для вас имя Зоя?» Потом была долгая пауза, и папа сказал: «В с е». И в первый раз она сказала: «А знаете ли вы, что у вас есть дочь в Советском Союзе?» И он спросил: «Ее зовут Виктория?» Она сказала: да. Он начал плакать и сказал: я перезвоню вам... Папа, когда я узнала о нем, уже ушел из флота, он был адмирал в отставке. Жил он во Флориде, и я не видела своего отца двадцать девять лет. Умер он от рака, его последние слова были обо мне...

Я помню, он сказал, когда я его навещала в больнице: «Передай обязательно Зое, что она была единственная женщина, которую я действительно очень-очень любил».

МИНЧИН: О вашем детстве?

ФЕДОРОВА: Родилась я в январе 46-го года. Когда мне было 11 месяцев, маму арестовали. Ей было повешено 7 или 8 статей — что она шпионка, террористка, что она собиралась подрыть туннель под Кремль и разбомбить там все: 58-I, 58-II, 58-VI, в общем много ей дали статей — шпионаж и террор! — но, в основном, она была «шпионка для Америки». На допросе ей сказали, если бы вы сделали еще аборт, то мы бы вас простили, а поскольку вы еще и родили «врага народа», то есть меня..., вот этого мы вам простить не можем. Меня забрала тетка, сестра моей мамы, но через несколько месяцев и ее вышвырнули из Москвы вместе с детьми (она была в разводе). И послали нас в Северный Казахстан, село Полудино, куда мы и приехали — с двумя тюками. Тетя была бухгалтером, она работала. И так мы и жили: жрать было нечего, спать было негде, я помню, мы иногда просыпались, на внутренних стенках дома лед был, — такой холод. Мамину сестру я называла мама, потому что я не знала, что у меня есть другая мама, и они мне решили не говорить, так как маме дали 25 лет и они думали, что мама там и умрет. Она действительно считала, что свою сестру уже никогда не увидит. Значит, она мне была — мама, и ее дети мои брат и сестра.

Ели мы в основном картошку, когда была картошка. Когда не было, то ели шкурки от картошки; хлеб черный, когда был. Иногда, по праздникам, она доставала на базаре молоко — когда денег хватало. В тарелках — молоко разливали в тарелки и замораживали, так оно и продавалось. Молоко было очень редко, потому что у «мамы» была очень маленькая зарплата и ее только-только хватало за комнату заплатить, где мы жили. Сахара не было, а чай был, вернее, подобие того, что называется чаем.

МИНЧИН: Что вы помните о себе из детства?

ФЕДОРОВА: Первое, что я была очень независимая (и — осталась!). «Мама» была на работе, дети в школе, и я была сама по себе; на мне был дом, я должна была чистить, убирать, готовить обед перед тем, как они придут, — или то, что называлось обедом. Друзей у меня почти не было, кроме одной девочки, поскольку им запрещено было со мной общаться. Я читала очень много, я рано начала читать.

Был один случай, когда я почти утонула. Туалеты, как вы понимаете, были там на улице, и выгребные ямы были прямо на дворе. И одна из этих ям заброшенных поросла такой зеленоватой травой- не травой. В общем, я не заметила и провалилась в нее. Не

стоит говорить, что яма была полная г...а. И меня стало засасывать. Мне никто не помог — ни один человек, кроме собаки. У нас была собака, прибежала к нам, приبلудилась, она была половина волк, половина немецкая овчарка, натуральная смесь. Рекс его звали. Он нас обожал, я не знаю почему, мы его никогда не кормили, у нас нечем было кормить. И он меня спас, вытащил из этой ямы. Потом его отравили люди из деревни...

МИНЧИН: Значит, не будь его...

ФЕДОРОВА: Не будь его, меня бы засосало! И не было бы нашего интервью с вами. Да, вот еще что помню: все время до меня доходили какие-то отголоски, что мама, с которой я живу, это не моя мама. Что мама у меня другая. Потом, когда мне было года, примерно, четыре, я приехала в Москву на месяц, к дальним маминым родственникам. И я помню, мы гуляли по Старому Арбату, они жили там, где старое американское посольство было, с их дочерью я гуляла, и мамина картина шла на экранах, без маминого имени, без — кто играет в главной роли, но — огромная мамина фотография была, целый плакат-афиша. Я ее, естественно, не знала тогда, но девочка, моя четвероюродная сестра, сказала: «А это твоя мама!». И я повернулась, стала искать маму, спрашивать «а где она, где?». Потом там же в Москве, в их квартире, была фотография над моей кроватью, я все время спрашивала, кто эта женщина, почему она над моей кроватью, они мне говорили «это актриса очень хорошая». В этой же квартире, — это была сумасшедшая квартира, на Старом Арбате, в ней жило восемь-десять семей, — был один сумасшедший, добрый сумасшедший. Я ненавидела мыться, баня, ванна для меня сущее наказание было, и я жутко орала, когда они меня вели в ванную, а он все время думал, что они меня истязают. И вот он как-то выскочил и заорал: мать убили, теперь дочь убиваете. И все вот эти слухи, слова, все время западали, и только позже, гораздо позже в моей жизни я все вместе сложила... Потом за «хорошее поведение» нам разрешили переехать из деревни в город, Петропавловск назывался, в Казахстане.

МИНЧИН: Где была настоящая мама в это время?

ФЕДОРОВА: Мама сидела в тюрьме, во Владимире.

МИНЧИН: Это немного патетический вопрос: неужели за любовь можно получить — 25 лет лагерей?

ФЕДОРОВА: Тюрьмы, лагерей бы еще хорошо было (как это парадоксально ни звучит), она сидела в Лубянке года три, одна, в одиночке. И ей все время твердили: сознайтесь, сознайтесь. Мама говорила, они доводили на допросах ее до сумасшествия. Следовательно долбил, долбил ее, потом, устав, поднимал телефон и звонил своей жене, и спрашивал: ну, как там наша Аллочка, спала ли она,

чем ты ее кормила. О детях начинал говорить, то есть давили на самую больную рану в мамином сердце — дите.

Можно ли сажать за любовь? Только, наверно, в Советском Союзе такое могло произойти, во времена Сталина. Потому что шпионкой моя мама никогда не была, она просто никакой информации не знала. Они, наверно, были жутко разъярены, что она позволила себе влюбиться в американца, вместо того, «чтоб в хорошего русского парня», как они говорили. Вот это и было ее единственное преступление.

МИНЧИН: Ваша первая встреча с мамой?

ФЕДОРОВА: Первая встреча с мамой у меня произошла на вокзале. Когда маму амнистировали и выпустили из тюрьмы, в которую она вошла, когда ей было 33, а вышла — в 41. (Новый следователь лишь извинился: ошибка. «Ошибка» стоила восемь лет жизни в тюрьме, разрушенной любви, семьи, потерянной дочери и многого, многого другого).

Она прислала телеграмму нам в Казахстан, чтобы выслали меня. Во-вторых, она прислала огромное количество еды, я помню, мы открыли этот ящик, ящики, и ящики! — я первый раз в жизни увидела апельсины и яблоки — я понятия не имела, что это такое. Яблоки я знала, как они выглядят, но я их никогда не трогала.

И меня отправили в Москву, ничего не объяснив, кто меня будет встречать. Я ехала на поезде четыре дня и очень была горда, что еду совершенно одна. Поезд опоздал часов на семь, примерно. Меня только предупредили, что в Москве меня встретит моя «тетя» (тетя с мамой «поменялись» ролями) и чтобы я от вагона не отходила. В шапке конусом вверх, с чемоданчиком деревянным, в котором было два платъица, одно школьное и одно мое, я вышла на перрон. Я увидела самую прекрасную женщину, самую красивую, то есть она была для меня идеалом красоты (я не знала, что она была моя мама).

Она была в шубе (которую, как я в последствии узнала, она заняла у своей бывшей тюремной подруги Руслановой), и не заняла, а Русланова сказала: Зоя, ты должна появиться как прилично одетая женщина; шаль у нее была такая на плечах, — и она очень была красивая... Она побежала ко мне, она меня сразу узнала, хотя не знала, не видела ни моих фотографий, ничего. И... упала на колени, и рыдала, и целовала меня. Я была очень смущена, потому, что все смотрели, люди знали, кто мама была, люди ее узнавали. Я ее еще, глупая, отталкивала, потому что мне было ужасно неприятно, что все на нас смотрят, и почему она плачет? Она на меня посмотрела и сказала: «Ты знаешь, кто я тебе?» Я говорю: да, ты — моя тетя.

Это была наша первая встреча.

МИНЧИН: Когда мама вам рассказала о тюремных годах?

ФЕДОРОВА: Сразу. Никто ничего не утаивал, ни она, ни родственники. Говорили: мама сидела в тюрьме, время такое было в стране, неправильное. Сама мама на протяжении всей жизни вспоминала годы, проведенные в тюрьме, свои чувства, мысли.

МИНЧИН: Когда вы посмотрели мамины фильмы и какое впечатление было?

ФЕДОРОВА: Единственное впечатление, которое я запомнила: она была очень хорошенькая. Мама повела меня сразу в кино, кажется, мы смотрели ее известный фильм «Подруги». Но я всегда, помню, разделяла двух женщин: на экране была очень хорошенькая женщина, а рядом со мной сидела моя мама. Потом я пересмотрела почти все ее фильмы.

МИНЧИН: Ваше отношение к Советской власти?

ФЕДОРОВА: Наверно, все мое отношение пришло от мамы. Она не любила Советскую власть, но она никогда не была зла на Советскую власть. Она никогда не оборачивалась назад и не горевала, что ее лучшие годы прошли не на свободе, что из «девичьих» ролей произошел прыжок-катапульти, и она стала уже играть роли матерей этих девушек. Она никогда не была политической фигурой, ей было начхать на систему, которая ее никогда не волновала. Она спокойно относилась к тому, что ее больше не приглашали на приемы, на встречи, она никогда не была за границей, даже в Болгарии. Она оставалась как, своего рода, прокаженная (хотя и не была ни в чем виновата). И уж естественно я не могу относиться без ума к власти, которая так относилась к ней. За что? Мама была необыкновенно сильная по натуре женщина, обладала невероятной физической и психологической силой, — такой, что можно было позавидовать. Она не позволяла себе быть в затравленном состоянии. Она понимала, что ее травят, по-своему, другими методами. И исходило это от тех же людей, которые ее посадили в тюрьму. Психология ведь не изменилась, даже после реабилитации. Маму всегда затравливали: она никогда не была признана советским государством так, как она была признана народом. Несмотря на то, что за фильм «Фронтные подруги» ей была дана Государственная премия СССР в 42-м году, я уверена, что ее даже в советской энциклопедии нет. Тот факт, что она умерла, будучи «Заслуженной», а не «Народной», говорит сам за себя. Этот факт хорошо показывает, как к ней относилась Советская власть. Когда ее арестовали, у нее забрали квартиру на Горького (где она тайком встречалась с папой) и все, что ей принадлежало. После реабилитации по закону ей должны были вернуть ту же площадь, те же вещи, — все, что она имела. Не стоит упоми-

нать, что ей ничего не вернули. Кроме того, ей дали малюсенькую квартирку после *лет!* добиваний и трудностей. Вы знаете, что все известные актеры там имеют огромные квартиры, массу привилегий, — такие как Макарова, Бондарчук, Скобцева, — мама ничего этого не имела, потому что для советского государства она всегда была лицом нежелательным. Но для народа, как она сама говорила, я — народная. Народ ее боготворил, и это для нее была огромная отдача, важнее, чем любые привилегии.

Для правительства она всегда была и осталась «черной вороной». За это я их презирала, и сейчас презираю.

МИНЧИН: Как вы стали актрисой?

ФЕДОРОВА: Как я стала актрисой? — никто не знает. Я хотела быть врачом-психиатром. Мне было лет 14, и мама, помню, сказала: если ты будешь врачом-психиатром, то первым твоим пациентом буду я! Она очень хотела, чтобы я была актрисой, а я совсем не хотела. Когда мы это обсуждали, она мне мягко говорила: я хочу, чтобы мое имя продолжалось на экране.

Мне уже было лет 15, когда кто-то в Ленинграде услышал, что у мамы есть дочка. Меня вызвали на пробу, и я снялась в первом фильме. Я еще училась в школе, и съемки происходили летом. Вторая роль после школы была...

МИНЧИН: Как фильм назывался?

ФЕДОРОВА: Я, честно, не помню. Это так давно было.

Потом: в те времена была очень-очень популярная повесть «До свидания, мальчики!» Балтера. Режиссер Калик ставил эту картину, и мне страшно хотелось сыграть главную героиню, она мне понравилась в книжке. Меня вызвали на пробу. Но была одна проблема: режиссер был чуть ли не на голову ниже меня и он терпеть не мог высоких девушек (я и по русским стандартам считалась высокой и, тем более, что в 16 лет я была такого же роста, как и сейчас). Он посмотрел на меня и сказал: «Здорова больно для героини, мне нужна маленькая девочка, аккуратненькая, — девочка морей! Для тебя у меня есть другая роль, подружки героини, ты и без грима для нее легко подойдешь — вот такая, неуклюжая».

Это была моя вторая маленькая роль, половину которой порезали к тому времени, когда картина вышла на экраны. Я тогда еще толком не думала становиться актрисой. Блуждания какие-то были. Интересно, когда вышли «До свидания, мальчики!», мама с Руслановой пришли в кинотеатр, а там и пятиминутной роли не осталось, сели в первом ряду, и, когда мое личико появилось на экране, Русланова повернулась к маме и сказала: а ты помнишь, Зойка, когда мы справляли Викин день рождения (сидя в тюрьме, они каждый год справляли мой день рождения), я тебе говорила, что когда-нибудь, нескоро, ты и я пойдем в кинотеатр и будем

смотреть Вику на экране. И она будет играть в фильме. Ты тогда мне не верила, вот это и случилось. И они пришли домой обе зареванные, в слезах, и они так были счастливы, что что-то случилось. В 1964-м году.

Дальше я снялась в фильме «Двое» Миши Богина, и на этой картине я точно решила, что стану актрисой. Мне было 18 лет, после этой картины ко мне пришла известность и прочее, фильм завоевал золотую медаль на Международном московском кинофестивале. Я играла глухонемую девушку (фильм шел на многих экранах мира под названием «Баллада о любви»). Мамуля смотрела фильм несколько раз и каждый раз она плакала... А я молила Бога, чтобы мой папа в Америке увидел меня в кино, узнал и приехал в Москву со мной увидеться. Я получила разные премии и меня пригласили в штат «Мосфильма» (без института и диплома, что была большая редкость). Все было хорошо, единственное только, меня никогда не выпускали за границу. Никогда! Даже в Болгарию, шестнадцатую советскую социалистическую республику.

МИНЧИН: Вам заплатили много денег за главную роль?

ФЕДОРОВА: Прямо, кучу! копейки заплатили, сколько т а м платили. Я уезжала, у меня зарплата была 200 рублей в месяц, «признанная актриса». У мамы был «потолок» — 450 рублей.

МИНЧИН: Это в неделю?

ФЕДОРОВА: В месяц! А если не снимается, то — половину. И это считались большие деньги в те времена!

Потом у нас с мамой был долгий разговор, она сказала, ты, конечно, эмоциональный человек, сентиментальный, — эмоции, талант, это все хорошо, но нужно стать профессионалом, нужно пойти в институт и получить образование. До этого, правда, сразу после школы я пошла в новую драматическую студию им. Станиславского, где проучилась два года на курсах. Мама хотела, чтобы я пошла в театральное училище. Я ей сказала: нет, в театральное не пойду, потому что театральной актрисой я быть не хочу (меня кино уже отравило к тому времени). И я решила поступать во ВГИК. Это происходило в 65-м году, профессора у меня были Бибииков и Пыжова, я попала в их мастерскую. Они были ученики Станиславского и, как это не парадоксально, кино терпеть не могли и совершенно не признавали. Но у них была лучшая мастерская во ВГИКе. Конкурс был на каждое место умопомрачительный, но я честно прошла все туры и все экзамены. И на четвертом туре, я помню, Бибииков мне сказал: а ну-ка, повернитесь в профиль (меня это так разозлило, как будто я лошадь какая-то, я повернулась, он посмотрел, и я говорю: каким еще местом вам повернуться? он так удивился), прищурившись

и осмотрев меня, он сказал: лицо ваше, чем-то вы мне кого-то напоминаете. И так до первого дня, когда мы стали учиться, он не знал, что моя мама была актриса. Потом это узнали. Так что, я надеюсь, не по связям поступала.

МИНЧИН: Ваш первый фильм, ваш последний фильм в Советском Союзе, — ваш лучший фильм? Ну, *первый* фильм вы не помните! Чего там, такой пустяк, каждый из нас снимался в художественных фильмах.

ФЕДОРОВА: «Возвращенная музыка», вспомнила. Первый был фильм, снятый на «Ленфильме», примерно в 63-м году. Лучший фильм, наверно, «О любви», последний фильм был, по-моему, для телевидения, и назывался он «Первый снег», тоже о любви.

МИНЧИН: В скольких всего фильмах вы снялись?

ФЕДОРОВА: Пятнадцать, не то четырнадцать.

МИНЧИН: Помните названия каких-нибудь из них?

ФЕДОРОВА: Фильмы были в основном довольно посредственные, и вообще о прошлом не люблю говорить, о своем, прошло оно и ладно. Из всей кучи — стоящих было два: «Двое» и «О любви». И достаточно. Все остальное было очень посредственно. Там ведь не выбираешь, тебе говорят — и ты едешь сниматься. Но мне нравилось сниматься, не отрицаю. Очень нравилось работать в кино.

МИНЧИН: Здесь вы брали кассеты ваших фильмов, посмотреть на себя в молодости?

ФЕДОРОВА: Нет, зачем?! Это мое прошлое, чего ж я буду ковыряться в прошлом? Я не тот человек.

МИНЧИН: Как вам удалось вырваться в Америку?

ФЕДОРОВА: Мне было лет 13, наверно, когда я начала задавать маме вопросы о моем отце. И она мне сказала, что папа был летчик и он погиб во время войны. Кстати, у нее был очень большой роман с летчиком, которого звали Иван, он жутко был в нее влюблен, и мама его очень любила, он разбился, действительно. Он во время войны, когда есть вообще было нечего, достал где-то утку к Рождеству и полетел к маме, — и разбился. И если бы этого не случилось, меня бы не было, потому что мама рассказывала, что она его очень любила. Поэтому, когда она мне рассказала эту историю, это было не так далеко от правды, у нее в голове был этот летчик. Потом я стала опять истории слышать, что отец у меня был, вроде, американец, доносились отголоски их романа. И в один прекрасный вечер мама села со мной за стол и рассказала мне всю историю с моим отцом. Что произошло и, за что ее действительно посадили. (До этого она говорила, что миллионы сажали, за анекдоты и так далее). Я была жутко заинтересована и заинтригована, и я спросила: мама, а у тебя есть его фотография, она сказала, что все забрали и конфисковали, я говорю, ну у тебя

есть хоть что-нибудь посмотреть, как он выглядел, она говорит, пойди на себя в зеркало посмотри.

...Я сказала: его же нужно найти, мама ответила: Вика, меня за это в тюрьму посадили, я не хочу, чтобы у тебя такая же судьба была. Забудь о нем.

И это забылось на несколько лет. Потом приехала женщина одна из Америки, мама рассказала ей эту историю, и она сказала, что если это возможно, я попытаюсь его найти. Звали ее Ирина Керк. У нее ушло 15 лет на это «попытаюсь». Но все-таки они нашли друг друга, пятнадцать лет на поиски... Хотя могло все это произойти и раньше. Ну, да ладно, видимо, что написано на роду, никуда не денешься.

В 1974 году я обратилась за визой к советским, после того как получила приглашение из Америки от своего папы.

МИНЧИН: И?

ФЕДОРОВА: Вот она, я! *(улыбается)*.

МИНЧИН: Вик, ну я серьезно?

ФЕДОРОВА: Я тоже.

МИНЧИН: «А из зала мне кричат: давай подробности!»

ФЕДОРОВА: Даже в 74-м — «либеральном» — году вырвать-ся мне лично было очень трудно. Началось промывание мозгов, меня вызвали в «Мосфильм» на «заседание профкома» или как там это называется? И кагэбисты стали меня спрашивать: что происходит в нашей стране? Или: а что обсуждалось на XXV съезде коммунистической партии? Я говорю: а я-то откуда знаю. Они мне говорят: ну, как же мы вас можем послать в Соединенные Штаты Америки, когда вы не знаете, что у вас в родной стране происходит. А если у вас там спросят, а что... Я говорю: я отца своего двадцать девять лет не видела, он меня обнимет, поцелует и скажет: Вика, а вот что произошло на XXV съезде КПСС, мне это очень важно знать. В общем, мне сказали, что я «неподкованная», морально неустойчивая, вы, говорят, не замужем, у вас есть любовник... Я говорю: а у вас нету? Их там человек 25 сидело. Короче говоря, их заведующий КГБ на «Мосфильме» мне прямо в лицо говорит: вы увидите своего отца, как вы увидите свои уши. И у меня истерика началась. Я говорю, а кто вы такой, кто вам дал право сказать мне, увижу я своего отца или нет! Я не еду как актриса, я не прошу отпустить меня как делегата вашей страны, я хочу увидеть своего отца. Вы тут сидите гэбистские крысы на «Мосфильме», и мне говорите, что я не могу этого сделать, вы разрушили жизнь моей матери, а теперь еще и мне палки в колеса ставите!

МИНЧИН: Так и сказали?

ФЕДОРОВА: О, я была жутко злая, я шла ва-банк. Поверну-

лась и ушла. Позвонила из автомата корреспонденту «Нью-Йорк Таймс», а там уже знали, что у меня есть какая-то история, я представилась и попросила увидеться. И через двадцать минут они как пауки на меня набросились: «Нью-Йорк Таймс», «Лос-Анджелес Таймс», еще кто-то. Я дала пресс-конференцию, для 20 газет, дома, в квартире, где я жила с мамой. (У меня никогда отдельной квартиры не было).

Недели через две меня опять вызвали, уже другой мужчина: «Ну, Виктория ну, зачем же нужно было вот так вот, сразу репортером, в газеты, можно ж было и по-человечески»...

Мама в это время была в жуткой панике. На «Мосфильме» всегда висят большие фотографии актеров, вдруг мои в это время стали снимать со стен. То же самое произошло после войны с мамиными фотографиями перед тем, как ее посадили. И она находилась в панике, для нее это был явный сигнал, что меня арестуют. Я действительно лезла на рожон с ними, так как в здравом уме человек, который хочет продолжать карьеру на «Мосфильме», им бы такого не сказал. После этого наступила полная тишина, вакуум. Потом вдруг они стали забрасывать меня предложениями сниматься в фильмах, по пять заявок сразу поступало. Я говорю, я соглашусь, а потом вы меня никуда не отпустите, скажете: фильм оканчивать надо. Они мне говорят: тогда мы тебя уволим, я говорю: увольняйте. Они не уволили. Почему бы это? Год я прожила, никаких известий не получала, жила, что называется, «в лимбо». И в один прекрасный день раздался звонок из ОВИРа: принесите 365 рублей и получите визу. Год я не снималась, отказывалась. Мамуля мне помогала финансово, меня всегда мамочка кормила.

МИНЧИН: Какое участие принимал «Нэйшенэл Энквайерер» во всем этом? В вашем приезде и переезде в Америку?

ФЕДОРОВА: Большое. Они пронюхали, когда в газетах стали писать, и прислали в Москву двух репортеров. Один говорил по-русски, мы такой-то журнал, 12 миллионов циркуляция, хотим сделать с вами договор на «исключительное интервью». Что это такое, для меня в Советском Союзе было абсолютно непонятно, и я сказала: я с вами ничего подписывать не буду, но если вы поговорите с моим отцом и он посчитает, что это нормально, тогда другой разговор будет. Они приезжали еще пару раз и в последний приезд сообщили, что отец согласился подписать с ними договор, и они мне заплатят 10.000 долларов. (Я на «Мосфильме» за всю свою жизнь столько денег не получила). Деньги были кстати, потому что я хотела купить много вещей, а у отца я бы никогда не взяла. Они мне купили билет, получила я визу, допустим, в четверг, они сидели в Москве и уже ждали, а в субботу я улетела. На-

столько они все подгоняли. Они меня замаскировали, чтобы никто другой не знал и не узнал, купили мне какой-то жуткий парик, очки, шляпу. Меняли рейсы, запутывали следы. В результате мы улетели на «Сабине» в Бельгию, в Бельгии мы пересели на что-то другое, приехали в Нью-Йорк, из Нью-Йорка прилетели в Майами, а из Майами поехали в Виро Бич. Там мы должны были провести три недели в уединении, потому что они имели права на «исключительное интервью». Мы провели с папой это время на острове, на этом их желание и мое представление закончились. Они заплатили мне десять тысяч, вот и все их участие в этом.

МИНЧИН: Я пока не спрашиваю, как вы их потратили?

ФЕДОРОВА: Вещи, платья, кофты. Подарки, подарки. Всем подарки купила, даже своему бывшему поклоннику.

МИНЧИН: Вы не видели своего отца 29 лет. Опишите вашу первую встречу. Первые дни. О чем вы говорили?

ФЕДОРОВА: Волновалась я очень. Полет был жутко долгий. Потом они принудили меня в этом парике все время быть, волосы слиплись под париком. Я когда подсчитала, по-моему, я летела 32 часа...

МИНЧИН: 33.

ФЕДОРОВА: Да? Хорошая память! От дома в Москве до Виро Бич, где папа ожидал меня во Флориде. За час до назначенного места встречи я потребовала остановку, чтобы привести себя в полный порядок, там меня ждал парикмахер, — я хотела предстать перед папой в самом наилучшем виде. Приехали мы в Виро Бич на рассвете, первый раз я увидела тропики, природу, услышала шум океана. Я летела в марте в жуткий мороз, а тут — тепло, пальмы, океан. Чудное место, — конечно, все репортеры ждали и фотографы из этого журнала. И вот один шаг мне надо было сделать, открыть эту дверь, войти и что будет, то будет. И вот у меня не было сил открыть этой двери. Я уже знала, что он там, я его так давно мечтала и хотела увидеть, столько вопросов у меня к нему было, так хотелось его обнять и поцеловать, — а войти не могла. Потом, я помню, стала сползать по стене вниз, и они, эти люди из газеты, меня под руки подхватили, дверь открыли, и как собачонку в комнату швырнули. Единственное, что я помню: папа стоял посередине комнаты и он на меня смотрел, и у него такие же глаза были, как у меня, абсолютно одинаковые глаза... И я бросилась к нему, мы обняли друг друга, и он мне прошептал по-русски: «Маленькая девочка», а потом он стал петь «Я цыганский барон, я в цыганку влюблен...». И слезы у него катились, и он меня целовал, обнимал, и я его целовала. Потом, наверно, только минуты через две мы нашли силы посмотреть друг на друга. До этого были только объятия. И он мне сказал: «маленькая девочка», это я так называл твою маму тридцать лет назад.

Потом я увидела женщину, сидящую в углу, которая была его женой, и которой меня представили.

После этого я пошла спать, так как 33 часа я не спала. Вернее, меня отправили спать, у меня была своя секретарша, был и переводчик, хотя я немножко знала английский. Я отоспалась, пришла в себя. И после этого началось рутинное пребывание людей, которые бы очень хотели побыть одни и которые были постоянно окружены двадцатью людьми. Постоянно присутствовал переводчик (который, естественно, был из журнала) и он все время записывал наши разговоры. Папа, по-моему, он всегда чувствовал огромное чувство вины, за то, что произошло с мамой и со мной, поэтому он пытался о прошлом не говорить. Только мне сказал: я себе не представлял, что за любовь кто-нибудь так может наказать человека. Мы много говорили о маме, обо мне, говорили о его жизни. Было очень трудно, так как то, о чем бы он хотел меня спросить или я хотела бы ему рассказать, — это вещи, о которых человек не хотел бы говорить через переводчика, так что то, что мы говорили первые дни, недели — это было почти что нащупывание друг друга, обнюхивание. Несмотря на то, что мы были кровные родственники, мы были чужие, и, когда два человека хотят друг друга узнать, и есть еще 30 человек, которые торчат вокруг и хотят все узнать, записать, сфотографировать, — это накладывает определенные ограничения. Поэтому первые две недели мы больше смотрели друг на друга, сидели, прикасались. Общение в первое время было почти минимальное, это больше было по-собачьи: посмотришь, потрогаешь, погладишь.

Папа умер в 78-м году от рака, он знал, что он умирает, я приезжала к нему в госпиталь, и он спокойно говорил мне об этом. Я смотрела ему в глаза и видела, что он действительно не боялся, это не бравада была. И он все время мне повторял, чтобы я передала маме, что она была единственная, которую он всегда любил и — сейчас любит, что она была единственная ЖЕНЩИНА для него. Я очень горжусь, что ты моя дочь, сказал мне папа в нашу последнюю встречу, и в двадцать пятый раз повторил: я хочу, чтобы ты всегда знала, что ты не была ошибкой, ты была продуманным планом, мы очень любили друг друга и очень хотели ребенка.

МИНЧИН: Сколько раз мама была в Америке?

ФЕДОРОВА: Три. Она обожала эту страну. Она, во-первых, себя чувствовала, как будто она здесь уже была. Ей подстраиваться ни к чему не нужно было. Она совершенно спокойно на третий день поехала на поезде из Коннектикута в Нью-Йорк, одна. Не зная ни языка, ни карты. Мама приехала первый раз, когда родился мой сын Крис, Кристик, это было в 76-м году и потом она была еще два раза, через год и еще через год.

МИНЧИН: На похороны папы мама не приезжала?

ОТВЕТ: Если меня на ее похороны не пустили, можете себе представить, что ее на его похороны пустят.

Три раза ее выпускали. Мама чувствовала себя как рыба в воде в Америке. Она ездила, куда хотела. У нее была масса друзей, и те, кто эмигрировали, и те, что знали ее со времен войны, американцы, когда она встречалась с папой и ходила на все их вечеринки. Она знала немного английский, но ей его абсолютно хватало, чтобы общаться с людьми на разные темы, или находить способ мимикой или еще чем-то выразить, что она хотела сказать. Пассивный запас у нее был гораздо больше, чем разговорный.

Единственно, что ее поразило, когда я взяла ее в супермаркет первый раз, и она мне сказала (многозначительно): «Но мясо ведь это не настоящее...» Я говорю: «Что значит не настоящее?» Она: «Ну, это бутофория». Я говорю: нет, мамуля, это покупаешь. И я помню, она пальцем ткнула, чтобы проверить.

МИНЧИН: Она готовила вообще?

ФЕДОРОВА: Мама — она была гениальная актриса, великолепная мать и самый худший повар, которого только можно себе представить. Она делала великолепно *яйца* и гречневую кашу, и все.

МИНЧИН: Но это уже неплохо?

ФЕДОРОВА: А как можно испортить *яйца*!?

МИНЧИН: Последний фильм мамы и в скольких фильмах она снялась? Какие лучшие фильмы?

ФЕДОРОВА: У мамы было больше 70 картин, но сколько точно, я не знаю. Последний фильм, по-моему, это «Москва слезам не верит», небольшая роль.

Лучшие фильмы, мама считала: «Музыкальная история», «Подруги», «Поэт», «Гармонь» она любила тоже. После войны, в 50-х годах много было комедийных ролей в таких фильмах, как «Медовый месяц», «Пропало лето», «Свадьба в Малиновке», «Автомобиль, скрипка и собака клякса», — те, что я помню. Было естественно много и других. Она была великолепная актриса, она очень хорошо и органично перешла от главных героинь на характерные роли — «мамы», «тети». Не по своей вине, правда...

МИНЧИН: Вместе вам никогда сняться не удалось?

ФЕДОРОВА: К сожалению. Всегда думали об этом, но это не получилось. Хотя я помню, что снималась в фильме «Белые ночи», кажется, назывался. Мама приехала навестить меня в Ленинград. И мама сказала режиссеру: я так хочу с Викой в сняться в одном фильме, что даже в массовке буду. И у нас была ночная смена, мы снимали какой-то переход через мост, и она говорит, я претворюсь, значит, что я мама и веду сына пьяного домой. Вот, она прошла, потом поворачивается и говорит: а ставка у меня такая-то и

такая-то! И после этого мы шутили, что у нас единственный фильм вместе — спину во-от там видите?! Это я.

МИНЧИН: Как и почему вы решили остаться в Америке?

ФЕДОРОВА: (*Смеется!*) Я ничего не решала, я просто влюбилась...

МИНЧИН: После первого раза вы вернулись назад, да?

ФЕДОРОВА: Я не возвращалась назад.

МИНЧИН: Никогда???

ФЕДОРОВА: Я вернулась только, когда Кристику был год...

МИНЧИН: А-а, так вы еще и «невозвращенка»?!

ФЕДОРОВА: Дело в том, что я оставаться в Америке не собиралась. Как бы страна хороша ни была, у меня здесь ничего не было — ни корней, ни друзей, ни работы, ни мамы. И я действительно собиралась ехать обратно, все деньги, которые я получила от «Энквайрера», я потратила. Один раз папа повел меня в клуб моряков к своему приятелю, у хозяина только что родились щенки, маленькие пуделечки. Он спросил: хочешь собаку? Я говорю — хочу! И он мне дал собаку, вот эту, которую вы видите, назвала я ее Сэйлор («Моряк»). В Москве это имя звучало бы в самый раз. В общем, я собралась возвращаться домой, но проблема была с собакой, потому что я хотела остановиться в Париже и Лондоне, так как понимала, что у меня такой возможности («золотой») больше не будет. А в Лондоне — шесть месяцев карантин для животных. Вот тут-то меня познакомили с Фредом. На тот случай, чтобы он отвез мою собаку в Москву напрямую. Когда нас познакомили, он ко мне повернулся и сказал: меня зовут Фред, — и я влюбилась, до того еще, как он закончил предложение.

МИНЧИН: Вы ему об этом сразу сказали?

ФЕДОРОВА: Нет, я ему об этом сразу не сказала, но сказала я ему об этом довольно скоро. И стали мы думать и гадать, что нам делать. Потому что замуж выходить я не хотела. Он жениться тоже не хотел. Психологически я была совершенно не подготовлена жить в этой стране. Я никому в Москве не сказала «до свиданья», я уехала с полной уверенностью, что вернусь через три месяца. Тем временем Фред съездил два раза в Москву, я с ним отправила четыре чемодана моих вещей, которые я купила, он отдал их маме, они познакомились. Потом время стало подходить к концу, мне надо было возвращаться в Москву. И тогда мы решили, что просто будем жить вместе, потому что он был два раза женат, и я была два раза замужем. Мы не хотели жениться. Мы просто друг друга не знали. И мы приехали во Флориду поговорить с папой по этому поводу. Во время обеда папа сказал Фреду: что ж, вы вот так в Госдепартаменте и скажите, что мы решили жить вместе. Папа

был очень огорчен, он боялся за маму в Москве. Потом я сказала Фреду: знаешь что, Фред, я поеду в Москву все равно, у тебя есть возможность летать (да, забыла сказать, что он — капитан экипажа и летает в авиакомпании «Пан Америкэн»), если это действительно любовь, то — прилетай в Москву...

МИНЧИН: Разгонять тоску!..

ФЕДОРОВА: Да, разгонять тоску! Мы будем видеться... И решим, со временем мы поймем, это надо нам или нет, а если надо — судьба нас так и так сведет. Когда мне уже осталась неделя до отъезда и стало понятно, что мне надо уезжать, реальность такая... Он сказал: а-а, Бог со всем, давай поженимся! Позвонили маме. Она с Фредом в Москве уже встречалась и он ей очень понравился. Когда мы спросили ее благославления, она была очень счастлива за нас. Я помню ее слова: «Он ведь тоже летчик»... Я тогда подумала о ней, о папе... об их неслучившемся счастье...

Так что поэтому я осталась, ни из каких-то политических соображений, не потому, что одна страна лучше или другая — хотя, конечно, Америка ни в какое сравнение с Советским Союзом не идет (думаю, ничего оригинального не сказала). Тем не менее я была очень привязана к Москве. У меня были свои друзья, среда, работа, которую я очень любила.

МИНЧИН: Вы были известной киноактрисой в СССР. Не тосковали ли вы по профессии?

ФЕДОРОВА: Известной или не известной, это к делу никакого отношения не имеет. Когда я приняла решение остаться, это был сознательный шаг. Я понимала, что начинать артистическую карьеру в 30 лет в любой стране это уже поздно. Тем более человеку, который практически не знает языка, ведь говорить правильно и хорошо — это 80% актерской работы. И когда ты не понимаешь, о чем тебе говорят или о чем ты говоришь, — как же ты можешь играть?! С самого начала у меня никогда не было этой идеи: перенести мою карьеру из одной страны в другую. Хотя всегда я думала: если когда-нибудь будет написана книжка о маминой жизни — я бы хотела сыграть маму. Единственная идея-фикс, которая у меня была здесь, которая, к сожалению, никогда не воплотилась в реальность. И я довольно хорошо осознала тот факт, что я становлюсь женой и живу той жизнью, которой мой муж живет. И семья. В какие-то минуты, когда чувствуешь меланхолию или легкую депрессию, тогда приходит чувство, желание возратить утерянное...

МИНЧИН: Там вас знала каждая собака...

ФЕДОРОВА: Это меня не волнует. Здесь меня тоже много «собак» знают. Эта часть меня не трогает, мне этого не надо.

МИНЧИН: То есть, «публичное одиночество» вас не интересует?

ФЕДОРОВА: «Публичное» меня вообще раздражает и никак не касается. А вот если есть работа — это другое дело.

МИНЧИН: Вы здесь не снимались?

ФЕДОРОВА: Снималась, но редко. Моя карьера остановилась, когда я *решила* остаться. И сделала я это сознательно.

МИНЧИН: Что, вы думаете, с вами стало в Советском Союзе, если бы вы продолжали быть актрисой? Или вы не думали об этом?

ФЕДОРОВА: Думала. Но кто же знает, может, была очень высоко или очень низко. Или спилась... Многие считали, что если бы я вернулась... ну, да что об этом говорить. Я не вернулась!

Через год я поехала туда. Через год мне разрешили, в 77-м году, это была единственная поездка. Уже американская жена, но советская гражданка.

МИНЧИН: Они вас не лишили гражданства?!

ФЕДОРОВА: Нет. Я лишила сама себя, я отправила им советский паспорт — после маминой смерти. Но они меня все равно почему-то считают своей гражданкой... Так вот, когда я с малышом поехала в июне туда и встретила с друзьями, то так получается, что их интересы — уже не мои интересы, моя жизнь им совершенно непонятна. И поэтому приятно было повидаться, приятно было поговорить, но через некоторое время ты уже не знаешь, о чем говорить.

Ностальгия даже теперь возникает иногда, особенно когда поругаюсь с мужем, думаю: вот соберусь сейчас и — туда.

МИНЧИН: Толстого нет, остается вам рассказать о семейной жизни: русской жены и американского мужа?

ФЕДОРОВА: Жизнь нормальная, такая как у всех. Но я считаю, лучше всего, когда люди женятся на своей национальности, если можно так сказать, то есть общие корни, культура, взаимопонимание в традициях и привычках. Для меня первый год, первые два года были жутко трудные, мне нужно было не только узнать страну, язык и прочее, — мне нужно было подстроиться под тот уровень жизни, который ведет мой муж. Потом у меня ребенок сразу родился, словом, *все* навалилось. Я ведь не была готова ни к эмиграции, ни к миграции. Многие эмигранты, которых я знаю, у них ничего не изменилось в жизни, то есть микромир остался тот же. Я должна была поменять 95% привычек из своей прошлой жизни, приспособиться к новому обществу. И да, я стала, наверно, то, что здесь называется уездная американская жена, которая, правда, ни о чем не сожалеет. И крутится как белка в колесе, в полночь ложится спать, половины дел не переделав. Не всегда есть время читать (что я очень люблю делать), рисовать (я рисую). Я дом вот крашу и переделываю.

Касательно семейной жизни русской жены и американского

мужа. Трудно довольно-таки. У меня ушло много времени, чтобы мой муж понял, что женщина и мужчина равны. Хотя Фред абсолютно современный интеллигентный человек, для него женщина все равно ниже, чем мужчина...

МИНЧИН: Она самолет, а он пилот...

ФЕДОРОВА: Да... Я говорю, ну, ладно, я тебе покажу, что такое ниже. На этом у нас были огромные распри — он не понимает, что мы одинаковые.

Я жила и была очень независимым человеком. Ни у кого ничего не спрашивала. И вдруг здесь мне нужно было примириться с очень многими вещами. Он мне говорил: а это у нас так не делается. Я говорю: может, у вас так не делается, а у нас делается. Культура, воспитание, как я сказала раньше, — я человек, который показывает свои эмоции и аффектацию, он не показывает свои эмоции. Фред считал, что это неприлично — показывать свои эмоции, если мы не одни в комнате. Даже поцелуй в щечку — был табу. Но тут он «перевоспитался», сейчас говорит: а где мой поцелуй, почему ты меня не обняла. Но на это времени ушло сколько! И так далее, и тому подобное. В общем, не Анна Каренина, но и свои трудности были, много, обо всех рассказывать — скучно станет.

МИНЧИН: Как возникла идея о книге? Судьба книги?

ФЕДОРОВА: Идея всегда была. Потому что история эта настолько необычная, настолько драматична. Я помню, еще в Москве в один прекрасный день мама сказала: знаешь, когда-нибудь обо мне книжку напишут... Тогда никто не мог себе представить и даже вообразить, что я буду жить в Америке. Писали мы книжку месяцев шесть (довольно быстро, сроки от издательства сжатые были), начали в 78-м году. Я в это время работала манекенщицей и познакомилась с одним профессиональным менеджером. Неделю через две он ко мне приходит и говорит: Вик, знаешь что, «Делакорте» (большое нью-йоркское изд-во. — *Прим. авт.*) хотят твою историю и хотят ее очень сильно, на любых условиях, умирают просто. Я говорю, да я не знаю. Он говорит: ну пойдём, поговорим хотя бы. Мы тогда жили в Стамфорде. Пошли мы с ним, поговорили с президентом издательства. Очаровательный дядька, короче, он сказал, мы вам предлагаем то-то и то-то. Были у нас переговоры и с другими крупными издательствами, но они единственные, которые согласились на то, что мне нужно было: что у меня были права на проверку, на заключительный вариант, и они согласились это сделать в хорошие сроки, они должны были найти писателя (с кем мне работать), чтобы я не ковырялась, и они предложили хорошие деньги. Кстати, половину денег я маме отдала, положила здесь на ее счет. К сожалению, она потратила очень мало...

Писали мы, сидя у меня дома, с американским журналистом-писателем. К тому времени я уже бегло говорила по-английски. Рылись в вырезках, бумагах. Напарник ездил беседовал с папой, много говорил со мной, мы использовали мамины дневники, чудом вывезенные из Советского Союза. Писали книгу вместе и старались уложиться в сроки. Мы работали всю осень и зиму, и появилась книга ранней весной 79-го года.

МИНЧИН: Какие чувства были, когда вы первую книгу увидели?

ФЕДОРОВА: Плакала я очень сильно. Читала очень эмоционально... Продавалась книга хорошо, ее потом издали в мягкой обложке, но цифры я не знаю, никогда не интересовалась этим.

МИНЧИН: Будет ли фильм?

ФЕДОРОВА: Надеюсь, что будет. Переговоры начались семь (!) лет назад. Иногда мне кажется, что судьба не хочет, чтобы это случилось: потому что мы столько раз были *так* близки, чтобы начать... я вам передать не могу. У меня есть продюсер, мы заключили контракт, он сам из ЮАР, но работает в Голливуде больше 15 лет, очень хорошо знает и понимает нашу историю как человек, он не относится к ней с коммерческой точки зрения только. Он знал маму, я их познакомила, он и его жена стали моими очень близкими друзьями — чудные люди, которых я очень и очень люблю. Они же и написали сценарий. Сначала у меня было условие, что я должна играть маму. У нас стали возникать проблемы, фильм должен был стоить примерно пятнадцать миллионов, никто из финансистов и вкладчиков не хотел внести такие деньги под какую-то «Викторию Федорову», которая никому не известна как актриса. Тем не менее были у нас предварительные переговоры с «Юниверсал», с их президентом, уже обо всем договорились, он согласен был, чтобы я играла главную роль — маму, название сам дал, ему понравилось — «Вика», в общем, обо всем договорились, через неделю его сняли. Долгая была возня с «Эй-Би-Си», «Си-Би-Эс», с телевизионными студиями. Они соглашались при условии, что другая актриса будет играть роль, на что я не соглашалась. Я рассказываю вам это на протяжении пяти минут, но на эти переговоры уходили годы. Потом были переговоры опять с телевидением, опять «Эй-Би-Си», «Си-Би-Эс», но они хотели историю переделать, «подсмаковать», как они говорили. Я себе представила, что из этого получится... То они говорили да, то они говорили нет. То мы должны были уже приступать к съемкам, на следующий день звонит мой друг-продюсер и говорит, что все поменялись, и надо начинать все опять сначала — новые переговоры.

В один прекрасный день, года три назад, я сказала: хорошо,

я отступаюсь, согласна быть сопродюсером, пускай кто-нибудь другой играет роль мамы. Если это невозможно, чтобы я играла, мы пять лет уже боремся, в конце концов, сама история важнее. И мой продюсер предложил эту роль Софи Лорен. Мама мне когда-то сказала, ничего еще не зная об этом, если ты не сможешь сыграть меня, то единственная актриса, которую бы я хотела, чтобы играла, — это Софи Лорен. Софи Лорен прочитала книжку и совершенно влюбилась в историю, в мою маму, — мы встретились с ней. Она сказала, за двадцать лет у меня не было лучшего материала играть как актрисе. Уже, казалось бы, был расклад, который устраивал всех, и нас и «Эй-Би-Си», лучший их режиссер должен был ставить эти серии, и в последний момент руководство там опять сменилось, и новые «верха» сказали, что Софи Лорен сегодня уже не «товар», она старая, у нее акцент сильный, и так далее. Вот это уже был удар для всех и невероятно сильный. Потому что мы все хотели, включая меня, чтобы Софи играла...

Буквально несколько дней назад звонил мой продюсер и сказал, что сейчас итальянец Карло Понти ведет переговоры уже с «Эн-Би-Си», чтобы в главной роли снималась Софи Лорен, и начать картину в мае 88-го. Начнется или нет — не знаю, но, думаю, что начнется.

МИНЧИН: Оглядываясь теперь: что вы думаете о вашей жизни, об ее неожиданных поворотах (и разворотах)? Такой ли вы представляли себе жизнь, находясь маленькой девочкой в ссылке в Петропавловске?

ФЕДОРОВА: Думаю, что я сумасшедшая и жизнь у меня сумасшедшая, все так и продолжается, как началось. Все что у меня на Судьбе написано, я должна через это пройти, через эти волны, которые накатываются на меня.

Очень часто я задаю себе тот же вопрос: надо же, насколько моя жизнь шла вверх и вниз все время, у меня никогда не было ровной, спокойной линии. Могла ли я когда-нибудь, находясь в этой маленькой деревушке, думать, что я буду жить в Америке — нет, не могла. Я не ожидала, что мою жизнь будет так круто заворачивать, мне бы хотелось помягче повороты.

МИНЧИН: Чем вы занимаетесь в свободное время? Ваши планы на будущее?

ФЕДОРОВА: Посуду мою! Я занимаюсь домом, я занимаюсь сыном (он ни слова не говорит по-русски, предупреждаю ваш вопрос), очень много времени отдаю сыну, потому что я считаю, это весьма важно, у меня с сыном очень близкие взаимоотношения. Я свою карьеру закончила и всю свою энергию перенесла на воспитание сына. Они вчера выиграли матч по американскому футболу, и я прямо на стадионе разрыдалась, — я была счастлива за него.

Что еще я делаю? Я занимаюсь искусством, читаю много книг

по искусству, я очень люблю художников, я сама рисую, когда хочу, я играю в теннис, и я пытаюсь сдвинуть с мертвой точки картину о маме. Дом и семья, вот это и занимает все мое время. И минуты свободной не бывает.

Планы на будущее. Я не о будущем, не о прошлом не думаю, я живу только настоящим, так легче.

МИНЧИН: Собираетесь ли вы сниматься в кино?

ФЕДОРОВА: Нет.

МИНЧИН: Даже если вам предложат о маме играть?

ФЕДОРОВА: Даже если предложат о маме играть. Они мне предлагают другую роль в этой картине, я не хочу. Я хотела только маму играть или никого. Для картины лучше, чтобы Софи Лорен играла. Я буду продюсером, одним из них. Сниматься в кино я не хочу больше.

МИНЧИН: Вопрос, который вы хотите задать самой себе? Есть такой вопрос?

ФЕДОРОВА: У меня есть вопрос, у меня нет ответа. Зачем я родилась, какой был смысл? Я так думаю, что каждый рожден с какой-то целью, что-то закончить в этой жизни. Я вот никак не могу понять, для чего я родилась и что я должна закончить в этой жизни, завершить???

МИНЧИН: Узнают ли когда-нибудь историю Зои Федоровой в Советском Союзе?

ФЕДОРОВА: Какие-то люди знают, не думаю, что широкая публика. Будет ли когда-нибудь моя книга опубликована в Советском Союзе? — думаю, что нет.

*Ноябрь, 1987
Нью-Йорк — Коннектикут*

Интервью с режиссером Славой Цукерманом

МИНЧИН: Что с вами произошло после того как фильм «Жидкое небо» вышел на экраны?

ЦУКЕРМАН: Я занимался фильмом очень много, во-первых, нужно было проехать по фестивалям по всему миру, во-вторых, надо было сделать открытие фильма в Америке. Я принимал активное участие в этом (как, впрочем, и каждый режиссер, который ездит во все города, где фильм открывается, а также дает интервью. В одном только Чикаго я дал 11 интервью). Потом я старался, насколько это возможно, повлиять на моих прокатчиков, чтобы они прокатывали фильм таким образом, каким я считаю нужным. На это ушло очень много времени. После этого происходит масса разных процессов: прежде всего регенерация энергии, потому что после того как снял фильм, мой первый фильм в Америке, не так легко найти следующую тему, придти к идее, которая нравится достаточно, чтобы за нее бороться, делать следующий фильм. Попробовал разные пути: попробовал Голливуд, попробовал независимых продюсеров, в общем-то только сейчас я заканчиваю писать сценарий, который нравится.

МИНЧИН: Какие-нибудь цифры, призы?

ЦУКЕРМАН: Фильм прошел с огромным успехом во многих странах, особенно европейских. В Америке фильм шел два года на экране днем, а также год ночными сеансами. Говорят, что ни один из «независимых» фильмов (то есть сделанных не на деньги и при участии больших студий Голливуда, а независимо) такого не добивался. Что касается фестивалей, то фильм получил специальный приз Монреальского кинофестиваля, главный приз в Сиднее, в Австралии, был какой-то приз в Роттердаме, кажется, главный, но я там не был и точно не знаю, а также был приз в Маниле, и еще какие-то.

МИНЧИН: А Каннский фестиваль?

ЦУКЕРМАН: Дело в том, что существует такая традиция: главные кинофестивали, такие как Канн, Венеция, Берлин принимают на конкурс только «девственные» фильмы, никогда до этого на конкурсы не выставлявшиеся. А так как мы закончили фильм в

последний день приема фильмов Монреальского фестиваля (который тоже считается главным) и для судьбы фильма было важно получить какое-то признание, а до Канн было еще полгода, мы решили идти на канадский фестиваль, где выиграли приз, но это закрыло нам дорогу в Канн и остальные главные конкурсы. Мы были на вне конкурса Берлинском кинофестивале, где показывали фильм с большим успехом. Я такого никогда не видел — у нас был один просмотр, поверите или не поверите, в пять часов утра, и полный зал был, даже на полу в прохода люди сидели.

Были сотни статей и рецензий по поводу фильма в Америке, только «Нью-Йорк Таймс» напечатала три рецензии. В Йельском университете на киноотделении студенты выбирают, какие фильмы им анализировать, так мне сказали — пять студентов писали рефераты по «Жидкому небу». Это для меня значит больше, чем отзыв любого критика. Признание грядущего поколения более ценно.

МИНЧИН: Вернемся вспять. О вашем детстве, где вы родились?

ЦУКЕРМАН: Я родился в Москве в 39-м году, отец — врач, мать — домохозяйка, они умерли недавно. Рос я в семье врача и, естественно, у родителей никаких идей, чтобы я стал режиссером, не было. Но сколько я себя помню, я всегда хотел быть режиссером. Еще в детстве с ребятами со всего дома я ставил домашние спектакли. Каждую радиопостановку, каждую прочитанную книгу я перedelывал в спектакль. В восемь лет я построил кинопроектор, купал диапозитивы и рисовал свои картинки на пленки, а потом показывал их. В школе я был посредственным учеником, меня никогда не волновала учеба, но я был директором школьного радиоузла, ставил капустники, и каждый вечер не обходился без моего спектакля. Где-то в пятнадцать—шестнадцать лет осознал полностью, что единственное дело, которым я хотел бы заниматься всю свою жизнь — режиссура.

МИНЧИН: Фильмы, которые произвели на вас впечатление в детстве?

ЦУКЕРМАН: Я помню все фильмы, которые произвели на меня впечатление. Должен оговориться: практически все производили впечатление, их было не так много. Фильмы, как вы знаете, выходили в Советском Союзе по четыре-пять в год и их смотрели по двадцать раз. Цвет всегда действовал на меня как шок, поэтому и фильмы, потрясшие больше всего, были необыкновенны или сильны по цвету. Скажем, «Багдадский вор», «Маугли». «Белоснежка» произвела на меня большое впечатление, но я видел ее уже взрослым. Я помню и два первых советских цветных фильма, «Старинный русский водевиль» — фильм, который, наверно, никто не помнит, — он на меня тоже произвел огромное впечатление. Александров был моим любимым режиссером всегда и остается. Мне, наконец, после долгого пе-

рерыва удалось здесь опять посмотреть «Весну», и я не только не разочаровался, но еще больше очаровался. «Весну» в пору юности я видел примерно раз пятьдесят-шестьдесят.

МИНЧИН: В какой институт вы поступили?

ЦУКЕРМАН: Возник конфликт с родителями — они были абсолютно против того, чтобы я стал режиссером; приглашались домой бесчисленные специалисты, чтобы доказать мне, что я бездарный, шепелявый, что у меня нет актерских данных, внешности. Заставить они меня, конечно, не могли. Но в 1956 году поступить во ВГИК (единственную киношколу тогда) у меня не было никаких шансов, это я и сам понимал, да еще с моей фамилией. Принимали в год всего пятнадцать человек, у меня не было никаких знакомств, ни «рук» — ничего. После долгого рассуждения я выбрал инженерно-строительный, считая, что это почти архитектура, а архитектура — почти искусство, и так далее. По всей вероятности, рассуждали так очень многие, так как из моих однокурсников инженеров раз, два и обчелся, но много писателей, режиссеров, актеров. Если в школе я был посредственным учеником, то в институте я был худшим студентом. Со многих лекций я уходил и смотрел в соседнем кинотеатре фильмы. До сих пор для меня норма смотреть два фильма в день. Многие удивляются успеху «Жидкого неба», который я сделал, и если критики еще могут найти какие-то русские элементы в фильме, то зрители полностью считают, что фильм сделан американцем, настолько он американский. Многие поклонники фильма были удивлены моим возрастом и происхождением, они были поражены, что я эмигрант и в не столь молодом возрасте, они считали, что фильм мог быть сделан только двадцатилетним американцем. Одна из причин кроется в том, что я всегда смотрю фильмы в кинотеатрах, где их смотрит публика, типичная для этих фильмов, а не в просмотровых залах. Известно, что большинство режиссеров кончают свою карьеру очень рано, в сорок—пятьдесят лет режиссеры сходят со сцены, они не могут понять, почему раньше публика их так любила, а теперь она смеется над их фильмами и не хочет смотреть. Жизнь течет довольно быстро, режиссер с того момента, как становится известным и приходит успех, перестает соприкасаться с жизнью абсолютно, он не знает, как живут люди, какие фильмы они смотрят, как они реагируют на них. Он смотрит фильмы у себя на закрытых просмотрах или дома, он остается тем, кем и был, и происходит разрыв между режиссером и публикой, который очень быстро увеличивается. В Америке, правда, это заболевание, которое можно предотвратить, мы видим реже, чем в других странах. Пример тому — великолепный фильм восьмидесятилетнего режиссера Джона Хьюстона «Prizzi's Honor».

МИНЧИН: Так вы закончили свой институт?

ЦУКЕРМАН: С грехом пополам и невероятными усилиями мне это удалось. Каким-то образом выкарабкиваясь на экзаменах; делая при этом огромное количество капустников, спектаклей, в то же время являясь режиссером известного в Москве студенческого театра СНИП. Участвовал в работе эстрадной студии МГУ, которая, по-моему, повлияла на развитие советского театра больше, чем что бы то ни было в 60-е годы. В то же самое время начал снимать кино, в своем институте организовал любительскую киностудию. В 61-м году я снял первый игровой любительский фильм в Советском Союзе. Здесь бы это называлось «независимым» фильмом, там считалось «любительским», так как снято было без участия киностудии. Назывался фильм «Верю весне», это был очень оптимистичный фильм, да и время было такое: все верили...

До сих пор не знаю, как нам это удалось, но фильм был снят на 35-мм пленку абсолютно профессионально (мы раздобыли и построили сами необходимое оборудование). И на Всесоюзном фестивале любительских фильмов фильм получил первый приз, потом он получил какой-то приз в Канаде, в Монреале.

Тут получается какая-то мистическая вещь: моя карьера в Советском Союзе началась с фильма, который в 62-м году в Монреале получил приз, ровно двадцать лет спустя мой первый американский фильм тоже получил приз и тоже в Монреале.

МИНЧИН: Что изменилось после выхода вашего первого фильма?

ЦУКЕРМАН: Я знал, что мне нужно учиться дальше, и намеревался поступать во ВГИК. Хотя готовил себе и запасной вариант — режиссерское отделение Шукинского училища. Вахтанговский театр всегда был одним из моих идиолов — не знаю как сейчас, но в свое время это был великолепный театр, поэтому и Шукинское училище, принадлежащее ему и продолжающее традиции театра, меня весьма привлекало. Во ВГИКе в это время образовалась новая студия учебного фильма, новая мастерская. Идея была такая: считалось, что учебные фильмы делают старики, действительно, на московской студии Центрнаучфильма самому молодому режиссеру было 65 лет или в этом роде. В свое время студия образовывалась из «неудачников», не пробившихся в художественное кино, и власти считали, что они там ничего не знают ни о науке, ни о технике. И был принят закон — для новой мастерской обязательно высшее образование, желательно техническое, чтобы люди знали предмет, о котором снимают. Я, конечно, сразу рванул туда, так как шансов там было больше, но помимо меня рванулись толпы и других претендентов, рассуждающих так же, как я. Поэтому получилось, что на одно место были тысячи человек, и это оказался самый громадный конкурс в истории ВГИКа. К третьему туру еще

оставалось сотни человек на место. Экзаменаторы просто не знали, по какому принципу отбирать, так как практически все подходило. Поэтому было нарушено очень много правил приема.

Одно из правил — по поводу евреев. Существовал неофициальный закон, о котором я знаю от людей, непосредственно его выполнявших — естественно, это нигде на бумаге написано не было — что на каждую режиссерскую мастерскую берется максимум один еврей. Неофициальный закон...

МИНЧИН: Чтобы показать, что «и у нас такой имеется»?

ЦУКЕРМАН: Нет, не поэтому. Они бы совершенно спокойно обошлись и без евреев, как обходятся в МГИМО и подобных заведениях, и никому не говорят «и у нас такой есть». Проблема заключалась в том, что все старое поколение кинематографистов в Советском Союзе были евреи, не знаю «только ли» — был Пырьев, еще несколько человек. Мне случилось однажды провести в Ялте целый день с человеком, который представлялся как киновед, но чья главная профессия была антисемитизм, причем он очень обижался, когда его обзывали «антисемитом», и говорил, что он не антисемит, а юдофоб, видел между этими терминами большую разницу... Так вот, он посвятил свою жизнь исследованию вопроса «кто еврей в советском кино?» и доказывал, что единственным человеком, который был не евреем, был Пырьев, а все остальные — хотя бы только частью своей крови, но — евреи. Я не знаю, насколько он был прав, но сейчас ссылаюсь на него. Так вот, значит, все эти евреи в советском кино они имели детей и поэтому нельзя было не дать мастеру мастерской, профессору не принять своего сына, нельзя было ему приказать не взять, поэтому было введено такое ограничение, что один еврей в год. А в этой мастерской они настолько растерялись от такого наплыва хороших студентов, что до последней минуты не знали, как отбирать, в результате в нашей мастерской оказались четыре или пять евреев на пятнадцать человек принятых. Промах, который они, естественно, в следующие годы исправили.

МИНЧИН: Но вы поступили?

ЦУКЕРМАН: Я поступил благодаря... Я, конечно, был единственный, у кого был уже снятый фильм плюс другие мои режиссерские работы. Мастерская, конечно, получилась у нас необычная, все с высшим образованием, поэтому и программа у нас была иная. Ну, например: нельзя в советском институте учиться без марксизма (я думаю, и жить нельзя...), но все мы уже один раз проходили марксизм, поэтому у нас марксизм проходили на уровне аспирантском. Так что я, можно сказать, был аспирантом марксизма. А по здешним стандартам «профессор философии», так как сдал по этике, философии и всем этим наукам аспирантский курс.

МИНЧИН: Первые студенческие фильмы и учителя?

ЦУКЕРМАН: Учителя у нас были очень хорошие. Первый учитель режиссуры был Кулешов, самый знаменитый из всех учителей, когда-либо бывших в кино, он, как известно, учил Пудовкина, Эйзенштейна и других. Был такой гениальный учитель Гордон, лучший монтажер в Советском Союзе, в 30-х годах он был лучшим монтажером во Франции, работал с Карне и Клером, и вдруг решил вернуться на родину в Советский Союз. Естественно, что все, кто возвращались, попадали сразу в лагерь... потом уже в хрущевское время он вышел, стал профессором во ВГИКе и лучшим монтажером на студии Горького.

Во ВГИКе я проучился пять лет и работал как вол. Из худшего студента в предыдущем институте я стал лучшим. Много снимал обязательного и своего, а также помогал другим студентам снимать их курсовые фильмы. Своего рода продюсер, хотя там такой профессии не было. Делал заказные фильмы, на которые студия учебных фильмов ВГИК брала заказы, чтобы подзаработать деньги. И я снимал эти заказные фильмы тоже, так как имел уже опыт и фильм. По окончании ВГИКа получил диплом с отличием.

МИНЧИН: После окончания ВГИКа?...

ЦУКЕРМАН: По окончании ВГИКа все те, кто имел московскую прописку, были распределены на московскую студию Центрнаучфильма, которая снимала научно-популярные фильмы, документальные, связанные как-то с наукой, и учебные фильмы. Выбора не было. Позже работал также для московского телевидения. Написал для них несколько сценариев и снял фильм «Водевиль про водевиль». За пять лет в Союзе я снял примерно 25 фильмов, наиболее памятный из них «Жар холодных чисел» о философии в математике.

МИНЧИН: В 1972 году вы сняли фильм «Ночь на размышление» с Иннокентием Смоктуновским в главной и единственной, двойной роли? Как это произошло?

ЦУКЕРМАН: На студии мы с моим другом Владимиром Матлиным давно мечтали снять необычный фильм о проблеме выбора. Матлин написал сценарий, который потом пришлось переписывать пятнадцать раз прежде чем нам дали разрешение на съемку. Поскольку это фильм, где один человек, которому нужно принять какое-то важное моральное решение, какое — мы не знаем — приходит домой и встречает своего двойника и ведет с ним философские споры о моральной ответственности за свое решение. Мне казалось, что никто кроме Смоктуновского этого сыграть в Советском Союзе не может. Потому что сама реальная история, стоящая за этим философским спором, показана не была, и актер должен был эту историю с собой принести, со своей личностью. Такой актер был только один — Смоктуновский.

Вся студия думала, что я сумасшедший, поскольку у меня шел

подготовительный период, а никаких других актеров я в этой роли не пробовал...

МИНЧИН: Смоктуновский уже знал?

ЦУКЕРМАН: А Смоктуновского никто даже найти не мог, поскольку он телефоны и адреса непрерывно менял. Никто не мог понять, почему Народный артист Смоктуновский будет играть в десятиминутном фильме у меня. В общем, я его чудом нашел и уговорил, и он снимался в нашем фильме.

МИНЧИН: Ваше мнение о нем? Наверно, с ним было приятней работать, чем с кем-нибудь другим?

ЦУКЕРМАН: Он великий актер. Я по нему до сих пор очень скучаю. Надеюсь, благодаря нынешним изменениям в России, может быть, когда-нибудь опять придется вместе работать.

МИНЧИН: В каком году вы эмигрировали?

ЦУКЕРМАН: Со Смоктуновским был мой последний фильм. В 1973-м году мы с женой эмигрировали в Израиль и приехали в Иерусалим. Я прожил три года в этом городе, снял шесть документальных фильмов. В Израиле кинематографисту прожить труднее, потому что страна маленькая и фильмы не окупаются. Единственный способ жить режиссеру — это работать на израильском телевидении и получать зарплату. Туда меня и приняли на работу после трех месяцев изучения языка. Два фильма из шести я снял больших, часовых. Один назывался «Жили-были русские в Иерусалиме», фильм о русской церкви в Иерусалиме — истории и настоящем положении. Фильм получил первый приз на международном фестивале телефильмов в Голливуде. Второй фильм назывался «Из иерусалимского камня» — о раскопках.

В Иерусалиме же я пережил духовный кризис. Если снимать фильмы о жизни, которую не знаешь и не понимаешь — такие фильмы обречены на провал. (Было два фильма режиссеров-эмигрантов из СССР, и оба они оказались последними. Причем один из этих режиссеров был крупный, сформировавшийся). Это было странное, единственное раз испытанное чувство, что мне предлагают делать художественные фильмы, а делать их я не могу из-за незнания окружающей меня жизни. В Израиле я с документальными фильмами достиг большого успеха, признания, прессы, но потерпел внутреннее фиаско.

МИНЧИН: Оставалась лишь блистающая Америка?

ЦУКЕРМАН: Да, в 1976-м году мы с женой переехали в Америку, в Нью-Йорк.

МИНЧИН: Вы приехали финансово обеспеченным?

ЦУКЕРМАН: Я приехал совершенно без гроша, без разрешения на работу, поскольку был израильским гражданином. Даже практически без языка. Я приехал без ничего, и мы с женой нача-

ли с нуля. Про эти годы я не хотел бы распространяться... Единственное, что скажу: перед тем как был сделан фильм «Жидкое небо», было написано пять других сценариев.

МИНЧИН: Как вам удалось без копейки денег сделать полнометражный художественный фильм?

ЦУКЕРМАН: Как я вам уже говорил, я в Израиле пережил большой кризис, и должен сказать, что Израиль в этом смысле явился моим основным университетом. Почему я там не мог делать художественные фильмы? Не потому, что я был хуже, чем местные жители, которые родились и выросли там, а потому что я не знал *тамошней* жизни. И я понял, что те, кто думают, что можно приехать в другую страну из Советского Союза и сразу начать делать художественные фильмы, — глубоко ошибаются. Мне позже пришлось встречаться с людьми, которые, выехав из Советского Союза, садились в Риме писать киносценарий, говоря: как же я приеду в Америку без готового сценария? что же я буду продавать? Это совершенно, с точки зрения меня сегодняшнего, поведение абсурдное, потому что я глубоко уверен, что нельзя продать в Америке сценарий, написанный в Советском Союзе. Потому что это другой мир, то есть человек, живший в Советском Союзе, за пресловутым «железным занавесом», не знает, как устроен мир, ему нужно этому учиться и только после этого делать фильмы. Когда я делал в Израиле документальные фильмы — это другое дело, когда вы делаете фильм про древнюю историю и более или менее знаете окружающих, которые смотрят эти фильмы, — вы можете сделать фильм, интересный для них. Но когда вы хотите делать картину об окружающей вас жизни, тем более художественный фильм, это совершенно другое — тут вам нужно глубоко знать *эту* жизнь. Вот с этим знанием я приехал в Америку. Поэтому я сразу положил, что от моего приезда до того момента, как я сделаю художественный фильм, пройдет примерно 3—4 года, так и произошло: «Жидкое небо» было сделано через четыре года после моего приезда.

МИНЧИН: Труднее ли сделать кино в Америке, чем в Советском Союзе?

ЦУКЕРМАН: Я не знаю, что сейчас происходит в Советском Союзе, я слышал, что делается очень много фильмов. В мое время делалось не так много. Сейчас в Америке делается примерно 200 фильмов в год — ошибаюсь, не делается, а выходит на экран двести фильмов, делается, может быть, тысяча, которая никогда не доходит до экрана, потому что это свободный рынок. Значит, из этих двухсот фильмов примерно половина сделана основными голливудскими студиями, а половина — «независимые» фильмы. Зрители, критики зачастую не знают, какие фильмы «независимые», а какие голливудские. Ничего не знающий человек приезжает и хочет най-

ти работу на студии в Голливуде, поскольку такая система была в Восточной Европе, — система студий, и на них работают. Изучив немножко этот предмет, я понял, что ни один режиссер, чей фильм не шел уже в американском прокате и не имел коммерческого успеха, ни один такой режиссер работу на голливудских студиях не получает, за очень редким исключением, — во всяком случае, человек, приехавший из Советского Союза или других стран Восточной, а также и Западной Европы, никогда этого не сделал. Значит, люди, пытающиеся это сделать, теряют время и силы. С другой стороны, есть много фильмов «независимых», сделанных независимыми продюсерами — таким образом делаются первые фильмы выпускниками киношкол или другими талантливыми людьми, сделавшими короткометражные фильмы, или приезжими режиссерами. Этот путь я и избрал, это была моя первая, как я считаю, правильная антиошибка, поступок противоположный ошибке, я выбрал правильный путь. На этом пути я писал сценарии, понимая, что мой первый сценарий будет плох по *определению*, так как он будет далек от американской жизни, но, находясь в этом процессе, изучая жизнь и сочиняя сценарии, я постепенно буду подходить ближе и ближе к жизни. Так и произошло — было пять проектов, которыми я занимался до «Жидкого неба», но я уже понимал, что нужно будет «уложиться» в полмиллиона, если я хочу сделать фильм. Этот опыт я тоже приобрел по мере работы над предыдущими проектами. К тому времени у меня уже были вкладчики, готовые вложить деньги в мои фильмы, но не крупные. Попутно я старался знакомиться с такими людьми, у которых есть деньги — это входит в искусство делания кино в этой стране. У меня были уже знакомые актеры, все уже было нажито к этому моменту. Мне еще сильно помогло, что, как я вам уже говорил, я прошел подобный путь когда-то в юности в Советском Союзе: я начал с любительских фильмов, не имея ни оборудования, ничего. Никто не знал, как это сделать, то есть мне нужно было достать все самому неизвестно где («пойти туда, не знаю куда») и актеров, которые играли бы бесплатно. Так что в Америке я делал все то же самое, только не с короткометражным, а с полнометражным фильмом. Надо сказать, в Советском Союзе я был единственный, кто это делал, а в Америке это нормальный путь для режиссера, который делает первый раз фильм, все таким образом пробиваются.

МИНЧИН: «Жидкое небо» — фильм о «новой волне»; почему вы сняли именно о панках?

ЦУКЕРМАН: Ну, во-первых, представители «новой волны», как они сами себя называют или, как некоторые их называют, «панки» превратили свою жизнь в театр, пародирующий противоречия и болезни окружающего общества. Мне казалось очень интересным сделать фильм о людях, чья жизнь уже своего рода фильм; то есть

своего рода «театр в театре», в пиранделловском или брехтовском смысле. Кроме того, всякая новая молодежная субкультура мне была бы интересна. Эта же конкретная субкультура вызывала у меня *личные* ассоциации определенного рода. Потому что когда я встретился с этими «панками», включая самых необразованных из них, оказалось, что у них те же самые идолы, что и у меня: Маяковский, Брехт. Мне в Америке больше не приходилось встречать людей, которые имели бы тех же героев. «Панки» оказались единственными, кто, затаив дыхание, слушали мои пластинки с записью голоса Маяковского. В общем, они интересовались тем же самым; они считали Маяковского создателем их движения и первым «панком». Все искусство 20-х годов им было крайне близко, так же близко, как и мне. У нас было много точек соприкосновения в этом смысле. Кроме того, мне было интересно выяснить, как происходят социальные процессы, аппарат социального процесса, что меня всегда интересовало больше всего. Меня как режиссера меньше интересуют судьбы отдельного человека и больше — социальные процессы. Один из моих близких друзей, с которым я работал когда-то, задал мне вопрос: как это произошло, что ты так резко сменил тему: в Советском Союзе делал фильмы про физиков-интеллектуалов, а здесь стал делать про «панков»? Я ему на это ответил, что я совершенно не сменил тему, делаю абсолютно тоже самое, что делал там. Он подумал-подумал и сказал: да, ты прав, я тебя понимаю, ты делаешь то же самое. То есть: там я делал фильм о наиболее активной группе того общества и о том, каким образом через нее видно, как меняются процессы в той стране, здесь я тоже сделал фильм пока о наиболее активной группе общества, меняющей процесс жизни здесь. Меня интересует та точка, где происходят изменения.

МИНЧИН: Как вы пришли в своем фильме именно к тем средствам выражения, по цвету и по кинематографии? Это первая часть вопроса, а вторая: оказал ли кто-нибудь из американских режиссеров (или их стилей) на вас влияние? Плодотворное влияние.

ЦУКЕРМАН: Не помню, говорил ли я уже, что в детстве видел цветные сны, которые называл «американские фильмы», значит вообще цвет для меня всегда был очень важен. Некоторые американские критики говорят про мой фильм, что это как бы психоделия — шестидесятые годы. Что для меня очень странно звучит, потому что я любил яркие цвета и выразительную экспрессивность цвета задолго до шестидесятых годов, и я не думаю, что выразительность цвета появилась в шестидесятых. Возьмем к примеру, хотя бы Матисса, который делал все это задолго до нас. Я люблю выражать мысль через цвет.

Цвета «Жидкого неба» существовали задолго до его сценария. На протяжении нескольких лет, еще работая над предыдущим про-

ектом, «Сладкой шестнадцатилетней», мы с оператором Юрием Нейманом и Мариной Левиковой, художником, делали большие исследования по этому вопросу, мы не пропускали ни одной выставки представителей «новой волны». Мы не использовали их искусство механически, а старались понять аппарат этого дела. Так, например, стараясь удешевить фильм, я сначала не собирался делать свои костюмы, а хотел использовать настоящую модельершу «новой волны», которая делала костюмы для «панков» (сейчас у нее свой магазин, где она продает их). У меня ничего не получалось, ее костюмы не подходили для фильма: они не были фотогеничны, не были выразительны. Это довольно-таки известный старый закон искусства. К примеру, когда Мейерхольд ставил «Клопа», Маяковский все время повторял: для Присыпкина нужен костюм от «Москвошвея», костюм от «Москвошвея». Они обошли с Ильинским все магазины «Москвошвея» и все, что они одевали, не выглядело как надо — не получался «москвошвей». Тогда они пошли в какой-то комиссионный магазин, где нашли какие-то старые клоунские штаны, и вообще сделали фантастический костюм, который выглядел так, как идея «Москвошвея». Так и наш художник Марина Левикова сделала костюмы, которые исходили из каких-то идей, эти костюмы совершенно не выглядели так, как их сделали бы настоящие «панки», но никто никогда в жизни, ни один из критиков, ни один из «панков» этого не заметил, наоборот они считали, что это и есть самые выразительные «панковские» костюмы. Потому что костюмы выражали идею и метафору.

Воздействие американских режиссеров. Я не думаю, что страсти к цвету пришло от них. У меня есть свои любимые американские режиссеры, так же как и европейские. Пожалуй, самый любимый американский — это Орсон Уэллс. В этом смысле я не отличаюсь от других режиссеров, потому что каждый режиссер мира назовет среди своих любимых Орсона Уэллса. И это не свидетельствует ни о какой оригинальности; если же говорить об американских фильмах в целом, я не могу сказать, чтобы американские фильмы влияли на меня больше, чем европейские. Большинство моих любимых режиссеров окажутся европейскими, а не американскими. Я не вижу предшественников в американском кинематографе, близких к моему фильму. Я бы сказал так: если что-то повлияло в Америке на фильм, то это не американские фильмы, а американская живопись, искусство поп-арт, Энди Уорхолл — не фильмы его, а живопись, то есть, точнее не внешний вид его живописи, а идеи, там заложенные. Потому что американский поп-арт развил идеи Брехта в очень большой степени, ввел в американское искусство его эпический подход. Надо сказать, что Брехт вообще повлиял на современное кино в гораздо большей степени, чем многие,

может, думают. Поразительно, но я никогда не читал ни одной книги, ни одного исследования на тему о влиянии Брехта на современное кино, но я могу назвать большинство крупных режиссеров современности, которые испытали в той или иной мере влияние Брехта. Скажем, Годар, все современные немецкие режиссеры, братья Тавиани сегодня в Италии. Из американских режиссеров наиболее яркое выражение — Альтман. Голливуд тоже испытал в какой-то мере влияние Брехта, если говорить про «Кабаре».

Кроме режиссеров и кино, Брехт очень сильно каким-то боковым светом упал на американский поп-арт. Можем говорить, что это влияние Брехта или не влияние Брехта, просто Брехт отразил определенный процесс в мировом искусстве, который произошел бы, возможно, и без Брехта. То есть вот это отстранение, интеллектуализация искусства, эпический характер его, ироническая оценка со стороны, вторичность, как бы интегральная структура искусства, — достигли своего максимума в американском поп-арте. А «новая волна», те, кого, так сказать, в какой-то степени можно было назвать «панками», развили то, что дал американский поп-арт, сделали это еще более интеллектуальным, еще более сложным по структуре. Сложность структуры не всегда означает сложность профессионально эстетическую, но в общем это сложный вопрос. Костюм самого заурядного «панка» — он это может не понимать, какой-нибудь мальчик или девочка из Нью-Джерси — они просто отражают фасон, но этот фасон интеллектуально построен гораздо сложнее, чем какие-либо фасоны до этого, потому что он содержит слои 20-х годов, 30-х годов, 50-х, 60-х годов, сочетающиеся таким сложным образом, что где-то это пародия, где-то это, наоборот, протест, где-то это серьезно, где-то — юмор. И все эти сложные противоречивые элементы содержатся в этих костюмах и в этих эстетических идеях в очень интересном и сложном балансе. Пожалуй, никогда еще фасон, мода и изобразительный стиль искусства не был настолько сложен и структурно интересен, как в наше время.

МИНЧИН: Сколько времени вы снимали свой фильм?

ЦУКЕРМАН: Снимали мы его довольно быстро. Весь фильм сделали за год. Монтаж был довольно долгий, но не по той причине, что мы монтировали долго, а из-за того, что мы очень долго после съемок фильма снимали комбинированные съемки. Все это снималось в комнате, в которой мы сейчас сидим, все оборудование было выстроено у меня же в студии, где я живу, из старых, подобранных на помойках деталей руками оператора Юрия Неймана и его помощника, инженера, тоже эмигранта из Советского Союза, который до этого раньше в кино никогда не работал, Олега Чичельницкого.

Я вчера просматривал с целью некоторых исследований на будущие фильмы смету и отчеты по расходам на «Жидкое небо», и не-

которые цифры меня самого поразили. Вот, актеры, например — фильм стоил полмиллиона, большие деньги — сколько, вы думаете, стоили актеры?

МИНЧИН: Тысяч пятьдесят?

ЦУКЕРМАН: Восемь тысяч. Комбинированные съемки тоже стоили примерно восемь тысяч. Я хочу сказать, что основные деньги — это зарплата технического персонала, пленка, камера и лаборатория, — вещи, которых вы не можете избежать. Когда делается фильм за пятьдесят тысяч, естественно, возникает вопрос как он делается за пятьдесят тысяч, если можно сделать за пятьсот тысяч. Те, кто делает за пятьдесят тысяч, они не используют технический персонал, не используют камеры. Как это можно не использовать?! Если вы, например, студент Американского кинематографического института или чего-то подобного, вы получаете аппаратуру бесплатно. Ну вот лаборатория, пожалуй, оплачивается всегда, какая-то часть, поэтому и стоит какие-то деньги; и всегда вы людей кормите.

Значит, актеры всегда готовы сниматься бесплатно, поэтому они стоили всего восемь тысяч даже у нас, а в других фильмах актерам может быть вообще ничего не уплачено. Режиссеры тоже готовы работать бесплатно, авторы готовы работать бесплатно, — люди, которые хотят пробиться. Другой вариант — каким образом можно получить всех работников бесплатно: человек снимает фильм вместо полугода пять-шесть лет — конечно, по выходным — приходят его друзья и ему помогают. Таким образом можно снять фильм за пятьдесят тысяч долларов: если аппаратура у него бесплатна, все он получает от кого-то бесплатно, и все работают бесплатно. На что тогда уходят пятьдесят тысяч? — на то, что сидит мама этого человека и готовит каждый выходной на всю эту толпу хороший обед, и толпа за этот обед работает.

МИНЧИН: Вы ожидали *именно такого* успеха от вашего фильма, какой был?

ЦУКЕРМАН: Этот вопрос задают все и этот вопрос всегда меня удивляет. Сейчас перестал удивлять, потому что все задают, — вначале удивлял невероятно. Я не представляю, чтобы кто-либо делал фильм, не рассчитывая на успех. Я несомненно ожидал самого максимального успеха.

МИНЧИН: Что с вами произошло после съемок фильма? После того как он вышел на экраны и завоевал, все что можно было завоевать. Вас сразу схватил Голливуд?...

ЦУКЕРМАН: Это не совсем так. Меня сразу начали разрывать на части агенты и продолжают разрывать на части *агенты*. Что же касается Голливуда и всего прочего, то Голливуд — очень тяжелое место, и Голливуд хочет, чтобы ты делал то, что они хотят...

МИНЧИН: Ну, один раз за большие деньги — можно сделать, что они хотят, а потом работать спокойно...

ЦУКЕРМАН: Это совершенно не так, потому что режиссер, который делает провалившийся фильм, он никогда... то есть он может встать, а может и не встать. Вот пример: один хороший режиссер, мой знакомый, он делал в Канаде «независимые» фильмы, получал призы на всех фестивалях и был знаменит. Потом приехал со сценарием фильма в Америку и хотел его здесь сделать тоже как дешевый и «независимый». Поскольку сценарий был тоже из «новой волны»... вообще, в принципе, могу даже назвать его имя, поскольку это для русской прессы, а не для англоязычной: Алан Мойл его зовут. На горизонте возник один из крупнейших голливудских продюсеров, который страшно заинтересовался его сценарием и решил его делать как дорогой голливудский фильм. И Алан, естественно, на это дело купился, потому что всякому хочется, чтобы ему заплатили много денег. Для чего? — это другой вопрос. Фильм был передовой, из «новой волны», отражающий настроение того времени, конца 70-х годов, назывался он «Таймс-сквер». Шаг за шагом происходили компромиссы — сначала выбрали не тех актеров, актеры должны были быть примерно те же, что и у меня в фильме, потому что с некоторых из них даже писались характеры. Не *те* актеры, — они не выглядели, так, как с точки зрения голливудского продюсера должны выглядеть «звезды». У него был вообще свой критерий, у этого продюсера, одного из крупнейших в мире — Роберта Стигвуда — он говорил: я не представляю себе фильма, где бы с ведущей актрисой фильма мне бы не хотелось спать, — кто пойдет смотреть такой фильм. А там характеры были в сценарии не такие, с которыми должно было хотеться спать Роберту Стигвуду. В результате были найдены смазливые девочки, которые годились, может, на обложку «Плейбоя» или рекламы «Пепси-колы», только не годились для этого сценария. То же самое произошло с музыкой — были дикие «драки» между режиссером и продюсером, в результате была выбрана музыка, которая казалась продюсеру коммерческой, и так далее. В общем, много произошло таких «мелких» вещей, и в итоге фильм, который имел все шансы стать величайшим событием 70-х годов, вышел на экраны и моментально провалился. Что произошло со Стигвудом? — Стигвуд продолжает делать фильмы, естественно, и никто Стигвуда за это не винит, поскольку он сделал кучу фильмов, принесших огромные доходы. Что произошло с Аланом Мойлом? — У него выпали все волосы, он больной человек, с тех пор уже прошло 7 лет, он просто не в состоянии сделать следующего фильма...

МИНЧИН: Он не подал на него в суд?

ЦУКЕРМАН: Как он может судить его, за что?! Стигвуд прав,

Стигвуд — продюсер, у них договор, он делает *такой* фильм (даже если ему и не нравится), потому что иначе у него не примет фильм крупная студия. Ты не можешь делать мюзикл на миллионы и посадить главную актрису уродливой...

МИНЧИН: Барбара Страйзэнд была уродливой?..

ЦУКЕРМАН: Барбара Страйзэнд была уродливой, когда уже стала звездой, тогда это никого не интересовало, уродливая она или не уродливая.

МИНЧИН: Были какие-нибудь конкретные предложения от Голливуда?

ЦУКЕРМАН: Их предложения меня не устраивают. Не далее как вчера, я разговаривал с большим человеком из «Парамаунта» (крупнейшая голливудская киностудия. — *Примеч. автора*), которому я предложил мой последний сценарий. Он его прочел и сказал, что их не интересуют 40-е годы и их не интересуют взрослые герои, — они делают комедии о современной молодежи; если я готов разговаривать на эту тему, то милости просим.

МИНЧИН: Короче, «свадьбы» у вас с Голливудом не состоялось?

ЦУКЕРМАН: Свадьба может еще состоятся, сейчас я работаю с продюсером над одним из сценариев, но об этом еще рано говорить.

МИНЧИН: Ваши планы?

ЦУКЕРМАН: Я написал сценарий, теперь жду деньги. Получив их, сразу начну снимать.

МИНЧИН: Как будет называться ваш новый фильм?

ЦУКЕРМАН: «Берлин».

МИНЧИН: О чем будет эта картина?

ЦУКЕРМАН: Этот фильм совсем не будет похож на предыдущий. Теперь, когда я доказал самому себе, сделав «Жидкое небо», что я могу говорить с американским зрителем на одном языке и он меня понимает, я действительно работаю над фильмом о взаимоотношениях между американцами и русскими. Я думаю, что, как правило, американские фильмы о России и о русских крайне наивны. Не говоря уже о таких фильмах, как «Красный рассвет» или телевизионная серия «Америка», который проповедует просто фантастическое представление о России и русских. Так я надеюсь, что смогу внести свою посильную лепту во взаимопонимание между двумя народами. А что может быть сегодня важнее?!

1986, ноябрь 1987
Нью-Йорк

Интервью с Михаилом Шемякиным

1. Русский период

МИНЧИН: О вашем детстве?

ШЕМЯКИН: Детстве... Я родился в Москве в мае 1943 года. Отец у меня был кавалеристом, командующим кавалерийской дивизией. Мать — актриса, ушла на фронт после трагической смерти ее первого мужа (актера Блинова), где познакомилась с моим отцом и поступила служить в кавалерию. В 43-м году она была отправлена в Москву, где родила меня. А потом (так как отец был ревнивый человек) мы следовали за его дивизией и попадали в города, которые брали русские. Позже попали в Кенигсберг, ныне Калининград, и там началось мое детство. Воспоминания о детстве остались отрывочные, но они, видимо, оказывают на меня влияние и по сей день: вы видели у меня в книге «Кёнигсбергские натюрморты». Детство, конечно, было унылым для детей тех годов. Война — солдатские пряники или же обжираловка шоколадом, который брали в немецких штабах, когда входили наши войска. Мы были детьми улицы: воспитания никакого, родители все время заняты, если дни проводили в штабах, то вечером были сплошные пьянки. Опомниться от победы офицеры и солдаты долго не могли... Патефон — крутились знаменитые песни Клавдии Шульженко, Леонида Утесова. А днем мальчишки бродили по развалинам, чего-то искали, как всегда. Игрушек не было, их нам заменяли гильзы, патроны. Своих друзей я стал терять еще в детстве, потому что, уходя, немцы минировали все и, дернув какой-нибудь красивый проводок, можно было взлететь на воздух. И часто взлетали — взрывались.

МИНЧИН: Сколько лет вы там прожили?

ШЕМЯКИН: Я приезжал иногда из Германии погостить у своей бабушки, но окончательно мы вернулись в 57-ом году. До этого мы уехали вглубь Саксонии. Я учился в Дрездене, в Карл-Маркс-Штадте. Отец был комендантом разных городов. Жизнь стала более налаженной, но родителей я видел редко, так как русских школ

было мало, и мы жили в интернате, по совпадению это было бывшее здание гестапо.

С детством ясно — да? Кенигсберг, руины. После войны — тишина полнейшая: фабрики не работают, заводов нет, город был раздолбан в куски. Вы знаете — там, кстати, могила Канта. Жили мы за городом, в домах немецких господ офицеров. Разросся жасмин, жуткое количество цветов повсюду. С запахом жасмина у меня связано детство. Естественно, опасность подстерегала везде: у меня был приятель-сосед, они забрались в подбитый танк, нашли противотанковую мину, такую «кастрюлочку» небольшую, и сели с отверточками ее развинчивать... Я ушел домой почему-то, Бог меня спас. Мальчик каким-то чудом вылез из этого танка, но ему снесло верхнюю половину черепа, как бы отпилило... но он остался жив. И когда мать его вернулась с покупками, вдруг зашел ее сынок маленький, у которого просто-напросто были мозги открытые, и сказал: «Мама, я хочу пить», лег на диван — тут же мозги скатились набок, сползли — и он умер. Ну, мать сошла с ума. Мальчик еще сумел дойти... Хотя такое случается, я часто видел потом сотрудников в Эрмитаже с пластинками во лбу, ходят с золотым лбом, и не дай им Бог упасть или удариться — сразу мгновенная смерть, потому что мозги только этой пластинкой прикрыты.

А также о детстве — кругом трупы, разложение, черепа, гниение. Казарменное жуткое помещение интерната, ночами лазали по подвалам с фонариками, нашли даже электрический стул. Единственная отрада была — поездки в Россию с родителями.

Мы вернулись в 1957-м году в Ленинград. Я сдал экзамен в среднюю художественную школу при Академии им. Репина, но никогда не думал, что я буду художником, я просто рисовал от скуки и в интернате, лепил. Это была очень крепкая школа, основные предметы мы проходили — рисунок, скульптуру, живопись, композицию.

МИНЧИН: Когда вы закончили школу?

ШЕМЯКИН: Мне не дали закончить. Общеобразовательные предметы у меня шли туго, я был второгодником, а последние годы я очень мало занимался обычными предметами, я настолько был увлечен искусством, иступленно копировал в Эрмитаже, уходил в восемь утра и возвращался поздно ночью, потому что научная библиотека Академии художеств работала в то время до часу ночи. Я копировал Брейгеля, Босха, великих голландцев. Первые двое на меня оказали громадное влияние, это были мои любимые художники. Меня считали сумасшедшим, так как я сидел в углу и рыдал, копируя горшки и натюрморты Брейгеля.

МИНЧИН: А сейчас?

ШЕМЯКИН: Я их, конечно, люблю, но диапазон моих инте-

ресов настолько расширился и изменился, что трудно сказать, кого я больше люблю. На сегодняшний день один из самых крупных современных художников, который на мое творчество оказывает большее влияние, это Фрэнсис Бэкон. Я больше как-то сегодня связан с современными художниками.

МИНЧИН: Я думал, что когда попадаешь под влияние Босха, на всю оставшуюся жизнь от него трудно избавиться.

ШЕМЯКИН: Нет, безусловно, конечно.

МИНЧИН: Ваши учителя? Стоит кого-нибудь упомянуть, пока вы были в школе?

ШЕМЯКИН: Рисунок нам преподавал профессор Шолохов. Живопись преподавал Сенчуков. Скульптуре учила такая блестящая скульптор — Китайгородская, но основное влияние на меня оказывали научная библиотека и Эрмитаж. Преподаватель рисунка меня любил и, помню, говорил, что я совершенно не чувствую пропорции, но у меня врожденное чувство какой-то необыкновенной линии, о которой я сам не знал, особенно тогда. В то время живопись меня настолько увлекла, что я забросил рисунок. Все мы уже начинали интересоваться русской иконой, наверно, потому что были дети определенного поколения и на нас большое влияние оказывали художники-мистики. Любимый художник в нашей группе был Матиас Грюневальд, мы его копировали. В то время я и столкнулся с первыми репрессиями — за святое дело, как говорится.

МИНЧИН: В каком году вас отчислили из школы?

ШЕМЯКИН: Я учился очень мало, в 59-ом году я уже был отчислен из школы.

МИНЧИН: Формально вы даже восьмилетку не окончили?

ШЕМЯКИН: Формально — да.

МИНЧИН: Тут вы с Бродским можете друг другу руку пожать.

ШЕМЯКИН: Да, у нас много общего. Меня отчислили по доносу классных руководителей, которые следили за нашим поведением и обратили внимание, что мы таскаем в папках копии икон со знаменитого распятия Грюневальда. Те вызвали кого-то из идеологической комиссии (были такие), последний не преминул посоветоваться с врачами-психиатрами, мои многие приятели жили в интернате, к которому однажды ночью подъехала машина, и этих несчастных ребят увезли на шесть месяцев на принудительное лечение в психиатрическую больницу. А меня вызвали в КГБ, очень много шумели-кричали, потому что в папках было обнаружено много «болезненного» материала с точки зрения психиатрии: я очень упорно собирал репродукции, что приобрело уже «маниакальный» характер. Наступившим летом я сдал экзамены в Таврическое художественное училище и, естественно, поступил. А ког-

да начались занятия, меня вызвали в кабинет директора, где сидели двое бесцветных людей, которые, оглядев меня, спросили: «Мы же вас предупредили, что свое художественное образование вы не получите никогда!» Несмотря на то, что я был официально принят, тут же через высшие органы был отчислен. Тогда мы с художником Володей Овчинниковым решили сдать экзамены в Духовую семинарию, но и там нам дорогу заблокировали, о чем нам сообщил известный в то время настоятель отец Никодим. Им просто пригрозили не брать этих двух «так называемых художников». Я понял после этого, что мне дорога только одна: идти в чернорабочие, что мы и сделали. Пошли работать такелажниками в Эрмитаж и начали грузить помой, грести снег, скалывать лед. У нас была знаменитая группа из двенадцати человек — поэты, искусствоведы, художники, включая Костю Кузьминского, Лягачева и других. Работа была адская: отмороженные руки, ноги. Жил я в полной нищете, родители развелись, и отец навсегда уехал в Краснодар. Я жил тогда по Загородному проспекту, 64, известный адрес, где состоялось много гулянок и сборищ, — хеппенингов, как мы это называли.

В Эрмитаже была рабская работа. Как самый известный художник, я посылался на городскую свалку разбираться с помоями, потому что была столовая для сотрудников, а их — сотни, плюс знаменитый буфет для посетителей и клиентов.

МИНЧИН: Вас пускали в запасники, о которых ходят уникальные легенды?

ШЕМЯКИН: Мне выпала удивительная возможность: впервые из газет с полупрогнившими веревками мы распаковывали картины Эль Греко, Сезанна. При нас впервые составлялась опись шедевров, вывезенных из Германии, которые пятьдесят лет не могут выставляться, так как их законные немцы-наследники могут предъявить претензии. А в войну все воровалось, вернее, захватывалось: сначала немцы у нас, потом мы у них. После полувека никто не может предъявлять претензии на собственность.

МИНЧИН: Значит, в 1995 году мы сможем увидеть уникальные шедевры и исчезнувшие творения великих живописцев?

ШЕМЯКИН: Да, там, в запасниках собрана масса уникальных вещей. Впрочем, и выставлено сейчас тоже немало, лучшая коллекция Рембрандта, Рубенса — в Эрмитаже. Я, правда, не думаю, что когда поднимется все на поверхность, они произведут такую же сенсацию, как когда поднимут на поверхность свои сокровища Русский музей и Третьяковка. Когда они выставят всего Филонова!.. Это один из моих больших учителей. Я веду класс в Сан-Франциско, который так и называется «Филонов и его аналитическая школа».

С Филоновым я впервые столкнулся в 1958-ом году, увидеть

его фактически было невозможно, потому что с его сестрами я не был знаком и даже не знал о их существовании (а они о моем). Сестра Филонова сдала все работы государству, она имела все права на них, и ушла в дом для престарелых. В те времена циркулировал маленький черно-белый каталог к его несостоявшейся выставке, и работы маленького размера, опубликованные в нем, меня потрясли. С того времени и по нынешнее — он мой учитель, он как бы сидит в моих жилах, костях, мозгах. Филонов почему-то и по сей день вызывает иступленную ненависть у Союза художников: монографий, каталогов его практически нет. Была одна монография, плохонько изданная в Чехии одним чехом, который купил одну мою работу, и мне о ней рассказал.

МИНЧИН: Его работ практически нет на Западе?

ШЕМЯКИН: Я знаю всего лишь несколько у известных коллекционеров: у Томаса Уитни (женщина, которая переправила ему эту работу из России, «Бегство на пути в Египет», была посажена в тюрьму), у галерейщика Авербаха, у Костаки — но это все рисунки и небольшие акварели. А у него огромное наследство, есть большие полотна, но все это в подвалах музеев.

МИНЧИН: Чем кончился период Эрмитажа? Как удалось сделать выставку в самом Эрмитаже?

ШЕМЯКИН: Из Эрмитажа я был также выгнан. Как и Костя Кузьминский, Володя Уфлянд, мой любимый поэт и интересный мыслитель. У меня в то время проходила первая публичная выставка (с двумя официальными художниками) в клубе журнала «Звезда». Так что, отбросив лопату в Эрмитаже, я успевал по вечерам бегать на свою собственную выставку и общаться с посетителями. В то время я мало занимался графикой, был какой-то комплекс, что я ни к черту рисовать не умею, как мне кажется, он и на сегодняшний день есть. Я выставил свои небольшие холсты, натюрморты. Все это совпало с приближением 200-летия Эрмитажа. И сотрудникам предложили выставить свои работы (в основном реставраторам). А так как все знали, что мы художники, то и нам предложили сделать свою выставку в самом Эрмитаже. Из этого потом раздули большое дело, нас обвинили в саботаже и «левизне»; вмешался КГБ, сняли и директора Эрмитажа, а нам предложили немедленно написать заявление об уходе с работы. Мы отказались. Тогда нам сказали: что ж, посмотрим! И нас стали посылать на такую странную работу: на лед, заставляли спускаться ранней весной на зимнюю Канавку и пилить лед двуручной пилой, чтобы он кусками уходил в Неву. Можете себе представить такую картину: стоят парни в сапогах и пилят лед пилой. А наверху стоит публика праздная, которая смеется и кричит: что вы делаете?! Естественно, несколько раз мы ныряли под лед, в ватниках, сапогах, потому что

Нева уже тронулась и на льду с этой пилой не устоишь. Выкарабкались, бежали переодеваться в хоз. часть, и нас снова гнали на лед. Короче, поставили в такие условия, что мы были вынуждены подать заявления об уходе, иначе могли сами, став куском льда, поплыть в Неву. Тотчас нас стала дергать милиция с требованием, чтобы мы устроились на работу. В то время Бродский как раз был посажен за тунеядство. Профессия у нас была одна — лопата и скребок, и мы побежали устраиваться — куда? — в Русский музей. О нас знал уже весь Ленинград, какой же руководитель возьмет нас, из-за которых был снят директор Эрмитажа? Всюду нам отказали, брать никто не хотел даже в других учреждениях, не говоря уже о музеях. А нам дали десятидневный срок устроиться на работу, чтобы не выселили за 101-й. С большим трудом мне удалось устроиться писать плакаты для како-то школы за городом — «Не тлеть, а гореть!» и подобное. За тарелку супа и десять рублей мы сидели и писали, рисовали плакаты школьникам. Я, конечно, продолжал копировать старых мастеров и потихонечку продолжал свои поиски. Поиски эти становились все странней и странней. В коммунальной квартире, большой, комната моя была напротив кухни, заглядывали туда все, кому не лень, плюс постоянно приходили люди, интересующиеся моей судьбой. На стенах появлялись кресты, распятия и подобное. В результате меня вызвали в КГБ, так как я к тому же ходил в церковь. А за любым молодым человеком, дважды посетившим одну и ту же церковь, уже ходили «хвосты». К тому же я второй раз крестился в церкви у отца Вениамина, позже отпевавшего Анну Ахматову. И в КГБ со мной завели разговор о религии, верю ли в Бога, почему пишу кресты. То есть какие-то странные вопросы: ожидаю ли я, что может Бог или дьявол появиться? Куда-то они выходили, с кем-то советовались. Как выяснилось потом, там сидел врач-психиатр. Меня отпустили, я вернулся домой и утром стал писать картину, как вдруг мне приносят повестку, что я должен немедленно явиться в районный психдиспансер на беседу с профессором. «Стравинским». Нет-нет, конечно, никакого булгаковского профессора там не было, сидела очередь каких-то рядовых сумасшедших, обычных психов. Я сел на стульчик, назвал свою фамилию, мне сказали «посидите-посидите, профессор еще не приехал». Через час заходят два здоровых мужика в белых халатах, спрашивают, кто здесь Шемякин. Я готовно отвечаю, что это я. Без слов, без музыки связывают по рукам и ногам здоровенным кожаным ремнем и ведут в машину.

МИНЧИН: Без диагноза, без обследования?..

ШЕМЯКИН: Диагноз у меня, оказывается, уже был, заочно поставили: шизофрения! Привезли меня в Скворцово-Степаново, ну, вы знаете, что такое «психушка». Сняли с меня очки, посадили в хо-

лодную ванну, раздели догола, так что первый раз я очутился голый перед здоровыми бабами, и спросили грозно: «Мандавошки есть?» Втолкнули в «надзорку», где я сразу получил по морде — от настоящих сумасшедших. Через несколько дней меня перевезли в клинику Осипова, где были со всей страны собраны «сливки» шизофрении, паранойи, эпилепсии, так как до этого меня объявили необычным больным. Там врачи ходили в мундирах, поверх которых были наброшены для приличия белые халаты. Там уже начались пытки экспериментального характера.

МИНЧИН: Хотите поделиться «опытом»?

ШЕМЯКИН: Просидел я там полгода, меня пытались заставить рисовать красками, чтобы проверить мое цветоощущение, я отказывался. Приезжал туда известный профессор Случевский, он руководил экспертизой в судебной медицине, страшная личность такая. Что мне вкалывали, я не знаю, но все это было неприятно. Дали карандаш, но точить его было нечем, я лежал в «буйной» палате, в беспокойном отделении. Карандаш я точил зубами, об стенку заострял грифель. Мне давали листы бумаги, я рисовал портреты сумасшедших. Потом у меня их просили, клянчили врачи, я с удовольствием дарил — им нравилось. Один раз меня одели в халат (там, где я находился, царил большой бедлам, многие вообще ходили голые, а зимой в кальсонах) и привели в большую залу, где все стены были завешаны картинами, акварелями, рисунками. На отдельной стене я увидел целую подборку моих работ. Вокруг сидели студенты, профессор Случевский, врачи. Таким образом моя первая персональная выставка состоялась в дурдоме. Мне задавали вопросы, и я на фоне своих работ показывал, так сказать, демонстрировал заболевание.

МИНЧИН: Помогла вам вырваться из этого ада мама?

ШЕМЯКИН: Да, с ее помощью. Я чувствовал через шесть месяцев, что больше уже не вынесу. Там было много военных чинов, и один офицер покончил с собой довольно жестоким способом. Он забил себе в рот яблоки, которые ему принесла жена. Я сказала матери, что если она не вызволит меня оттуда, я покончу с собой. Офицера этого я не знал. Мать подняла большую панику, и с величайшим трудом ей удалось меня выцарапать только на поруки. Таким образом, я вышел из сумасшедшего дома. Никогда в жизни не забуду этого дня — мне показалось, что я обрел феноменальную, никогда не испытанную ранее свободу. Первое, что я сделал, отправив маму на троллейбусе домой, купил в ларьке коробку спичек и стал зажигать по одной и бросать. Зажигать и бросать. Вы знаете, что такое в сумасшедшем доме спички! Это оказалось для меня большим символом свободы. Пришел я домой ночью. Я говорил себе: «хочу идти налево», — и поворачивал в переулок, или «хочу

идти направо». Никто мне не мешал! «Больной, не подходи к забору!», «Больной, отойди от окна!» К концу моего пребывания там вдруг стали появляться симптомы психического расстройства. Надо было срочно вырываться, или я мог застрять там навсегда. Лечащий врач сказал мне на прощание: «До скорого свидания. Тот, кто попадает к нам раз, возвращается всегда». То есть сама атмосфера сводила с ума.

МИНЧИН: Что произошло после «психушки»?

ШЕМЯКИН: Я занял деньги у приятеля и уехал в Армению. Мне там не понравилось, и я отправился в Грузию. Моя идея была довести себя до образа жизни дикого человека и при помощи природы выгнать из тела все химикалии, которыми меня начиняли. Я ушел с приятелем в горы, жил в горах, ел какие-то листья, траву, спускались в штормы купаться. Там начались мои первые серьезные столкновения со скитами, монахами. Один из фантастических моментов в моей жизни.

МИНЧИН: Расскажите поподробнее, замкнутый мир всегда интересен.

ШЕМЯКИН: Грузия была наиболее свободная во всей России. И когда монастыри закрывались, например, Киево-Печерская лавра, то монахи, которые принесли обет, не могли идти работать на завод, и эти несчастные пробирались, съезжались в Грузию. Часть из них уходила в Сванетию, часть оседала в Абхазии. Грузины к христианам относились терпимо, так же как и абхазцы. Не очень дружелюбно, но не враждебно. Там и возникли первые скиты, несколько неофициальных монастырей. Монахи объединялись в группы, уходили в горы, там они строили избушки и начинали жить. Верующие им приносили продукты, все это было под строгим секретом. Так как время от времени на них опускались вертолеты, грузили и вывозили в тюрьмы (только у нас за веру сажают). Они выходили и опять возвращались в ставшие для них родными места. А потом на них махнули рукой, они умирали в горах, хоронили друг друга. Мне посчастливилось застать такое время. Я бродяжничал целый год и довольно сурово. Жил какое-то время в одном из скитов в Сванетии. Клопы в бороде, стенах, ушах. Вонюща. Психология этих монахов довольно странная: с одной стороны, они люди богобоязненные, с другой стороны, абсолютные циники. Многие из них душевнобольные, есть небольшая горстка действительно святых. Большая доля мошенников.

МИНЧИН: Кто наиболее повлиял на вас как художника?

ШЕМЯКИН: Как я говорил уже, Питер Брейгель, Босх, из русских, Филонов, Малевич, — как проблема плоскостной живописи, суперматизм, и очень сильно на меня повлиял Карло Кара, один из основоположников метафизического реализма, итальянец.

Также Джорджио Моранди раннего периода и, как ни странно, рисунки душевнобольных. Это то, что было показано на моей первой выставке. Эти безумные синие лица или плоскостные натюрморты в сероватых колоритах, розовые натюрморты, метафизические предметы.

МИНЧИН: А из старших современников?

ШЕМЯКИН: Москва и Питер в те годы были как разные страны. С московской группой так называемого авангарда я столкнулся намного позже. Я вел тогда такой замкнутый и нищий образ жизни, что поездка в Москву казалась несбыточным путешествием. Как в Нью-Йорк. Так что никто не повлиял.

МИНЧИН: Были еще какие-нибудь выставки до отъезда из Союза?

ШЕМЯКИН: Ко мне приехал создатель и директор новосибирской галереи Академгородка Михаил Макаренко, который делал очень смелые для того времени выставки (например, первая персональная выставка Филонова, Фалька, Лисицкого) и предложил мне персональную выставку; я согласился. После этого у него начались неприятности с Союзом художников: КГБ, его арестовали, он отбыл тюремный срок — 8 лет лагерей.

В 1967 году у меня была выставка в консерватории Римского-Корсакова, которую устроил мой друг-музыкант. Она продержалась несколько дней и тоже была закрыта преждевременно. Ее защищали такие мастера, как Акимов, Ростропович, боролись буквально за каждый день, чтобы ее не закрыли. Позже пришли художники из училища Мухиной для якобы обсуждения, и устроили форменную травлю, что меня очень удивило. Я послушал-послушал и сказал им: «Если вас так раздражает моя выставка, я клянусь вам, что выставляться больше не буду, не расстраивайтесь». И после этого, сколько мне ни предлагали экспозиций в различных институтах Атомной физики и прочего, я категорически отказывался. И больше никогда я не выставлялся в России. Тогда впервые, глядя на эту «доброжелательную молодежь», я понял, сколько злости в моих «коллегах». Итого, у меня было шесть выставок в отечестве. С вернисажем в сумасшедшем доме.

Однажды ко мне пришел некто Васильев, который перевел книгу «Испанская классическая эпиграмма», и предложил ее оформить. Я ему сказал сразу, что ничего хорошего из этого не получится. Он сказал: я хочу, чтобы книжка была оформлена вами. Васильев добился разрешения из Москвы, и я стал оформлять книжку испанской классической эпиграммы, которая пролежала потом около четырех или пяти лет, подписанная к печати. Несмотря на это, деньги нам были выплачены. Спустя некоторое время ко мне явился Владимир Семенович Семенов, в то время он возглав-

лял важную делегацию по разоружению в Женеве. Очень большая политическая фигура, в свое время он был, по-моему, губернатором всей Восточной Германии после войны; человек, который удержался при всех правителях. Он просто приехал купить мои работы, купил лучшие из них, маслом, из моей личной коллекции, которые я никогда не думал продавать. Немного позже я посетил его квартиру в правительственном доме и увидел великолепную коллекцию Тышлера, Фалька, он как никто много помогал бедствующим художникам, имея блестящий вкус, был очень эрудированный человек. Я попросил его огородить меня от постоянных незаконных обысков милиции. Достаточно было лишь его звонка, чтобы ночные визитеры исчезли с горизонта. И я показал ему иллюстрации испанской эпиграммы, ему очень понравилось, и он спросил, а когда же эта книга выйдет. Я сказал, что она лежит уже несколько лет под запретом. На следующее утро раздался звонок и сообщили: ваша книжка выходит. Она была издана подарочным изданием. Я получил всего один экземпляр. Книга получила золотую медаль в Венеции за оформление.

МИНЧИН: Какие были запоминающиеся встречи?

ШЕМЯКИН: Я был знаком со Стравинским, провел три дня с ним. Игорь Федорович первый, кто привез мои работы на Запад, очень высоко их оценил, в 62-ом году. В то время нам даже в голову не приходило, что нужно иметь фотографии, это потом уже стали делать архивы и бережно относиться ко времени, к истории. У меня, правда, сохранилось письмо Стравинского лично мне, это единственная память. Он увез два моих петербургских пейзажа и все говорил: «Голубчик, я так люблю ваши работы, они будут висеть в моем кабинете, над моей головой, чтоб я их всегда видел. А вы знаете, среди кого вы будете висеть? На стене находятся Руо, Шагал — представляете, в какой компании вы будете!»

МИНЧИН: Почему вас выгнали из России? Хотя изгнанием вы разделили судьбы многих великих.

ШЕМЯКИН: После побега Олега Сохневича в Турцию, который, прыгнув с корабля, уплыл в нейтральные воды и плыл трое суток. Я знал, что за границу меня никогда не выпустят, а хотелось: нужно было многое увидеть, — у нас был свой план побега. Как ни странно, в нем участвовал Валерий Панов. Он вычислял по картам план побега. Но потом он стал болтать об этом всем, и мы с ним ужасно поссорились. В своей книге воспоминаний он передернул, мягко выражаясь, важные детали. Летом я поехал на Черное море в Сухуми с моим новым сообщником, джазовым пианистом Сергеем Домашевым (он сейчас живет в Лос-Анджелесе). Мы тренировались по ночам, и буквально за два дня до решающего заплыва меня на рынке задержали двое сотрудников госбезопасности, ко-

торые сообщили, что они все знают и обо мне, и о Панове, и о побеге, и о заплыве. Сказали, что скандалов у них хватает (а в то время с большим успехом проходила моя выставка у Дины Верни, — они об этом знали, конечно), сказали, что если они меня пристрелят случайно, то будет скандал большой, если вы утонете и не хватит «дыхалки» на заплыв, опять будет скандал, такой же, как если вас арестуют. «Поэтому мы предлагаем другой выход, — немедленно, без проблем, убраться из России». Я, конечно, отказывался от каких бы то ни было заплывов, говорил про новый контракт с Малым театром на оформление опер Глюка...

Едва я прилетел в Питер на следующий день, как раздался тут же звонок в большой коммунальной квартире, и меня сразу же вызвали в ОВИР на улице Желябова, где милый заведующий всеми выездами человек сообщил: или меня ждет сумасшедший дом, или тюрьма на два года, откуда я скорей всего не выйду, или немедленно убраться из России. Впоследствии оказалось, что он был моим коллекционером, выпросил несколько работ на прощание и попросил достать книжку испанских гравюр. Так что последние свои автографы в России я делал, видимо, генералу КГБ.

Работ мне взять никаких не дали, даже запретили попрощаться с родителями. Произошла небольшая задержка — как этот человек объяснил, из-за меня шла борьба внутри самого КГБ, определенные чины были против моего отъезда, так как вокруг меня сложилась определенная группа интеллигенции, за которой скопом было удобно наблюдать. Кто-то из моего окружения был явно осведомитель, до сих пор не представляю, кто! А с моим отъездом все бы рассыпалось. Но потом дело как-то пробилось, меня вызвали, вручили выездные бумаги. Отец узнал только два месяца спустя, что я выслан. Я улетаю, не имея с собой даже чемодана, была сумка, в которой лежали сушеные яблоки, они до сих пор у меня хранятся. Улетал я из Москвы, я так хотел — из города, где я родился. Последнюю ночь, нарушив предписания КГБ, я провел в мастерской Ильи Кабакова, который решил устроить мне прощальную вечерю.

В аэропорту была заминка: когда всех посадили в самолет, меня завели в отдельное помещение, куда вошли шесть переодетых агентов КГБ, которые с удивлением уставились на меня, уезжавшего на постоянное место жительства с сумкой, в которой были сушеные яблоки и набор ножичков. Они стали прокалывать яблоки иголками, отпаривать подкладку от картуза, проверять каблучки моих башмаков. Но потом, они спросили, что я — мясник? Я ответил, что я художник, они махнули рукой (как на сумасшедшего) и отпустили.

МИНЧИН: С какими документами вы уехали?

ШЕМЯКИН: Мне дали красный паспорт с правом на постоянное место жительства и выбором любой страны, которая сразу предоставит право на жительство. В то время моя выставка у Дины Верни в Париже пользовалась колоссальным успехом, я пришел во французское посольство в Москве, и мне сразу дали визу на постоянное жительство. Я полетел во Францию. Прилетел туда рейсом Москва-Париж, как рождественский подарок — 25 декабря.

2. Французский период

МИНЧИН: Париж, 71-й год, прибытие.

ШЕМЯКИН: Я сразу попал в замок к Дине Верни, где свети-лась елка и гости еще не пришли в себя после гулянки с рождественской ночи. С Диной Верни я познакомился в России в конце 70-го. Раздался звонок в мою коммунальную квартиру, и дама на чистом русском языке сказала, что приехала из Парижа и хотела бы встретиться со мной. Она видела гравюры, подаренные мной двум французским искусствоведам, и прилетела познакомиться. Увидев мои работы в мастерской, она сказала, что приложит все усилия, чтобы сделать мою выставку в Париже. Через дипломатов она переправила мои работы, в основном, графику, иллюстрации к Достоевскому; вывозилось все в маленьких дипломатических чемоданчиках, выставка была большая, больше шестидесяти работ. Потом она захотела помочь моей жене и дочери; по ее совету мы развелись, и она вызвала их на правах дальней родственницы с визитом в Париж. Я не знаю, как ей удалось, у нее, видимо, были свои связи, о которых она мне не говорила. Они задержались в Париже на восемь месяцев якобы по состоянию здоровья. Когда я прилетел, Дина Верни со своим мужем встречала меня в аэропорту, в то время она называлась баронесса Дюпольд и была богатейшая женщина Франции, потому что Майоль оставил ей все свое творческое наследство. Она была одна из любимых натурщиц Майоля. Она позировала Дюрёну, Матиссу, и это действительно ее скульптуры во дворе Лувра. Она была тогда молоденькой девочкой, но очень деловой, так как даже рисунки Майоль оставил не своему сыну, а Дине Верни. Несмотря на маленький размер ее галереи, это был очень элитный зал: она же устраивала громадные выставки в крупнейших музеях мира и была единственным общепризнанным экспертом по Майолю. У нее — одна из лучших коллекций Франции экипажей всех эпох. И когда снимаются картины, экипажи берутся из коллекции Дины Верни. У нее также великолепные лошади, а замок находится в самом дорогом районе Парижа. Громадное поместье. Мне были предложены все условия, о которых только мо-

жет мечтать человек, плюс контракт на десять лет, но с одним пунктом, что я работаю только под ее контролем.

На третий день я ушел от нее со своей семьей, так как, выехав из одной тюрьмы, я не хотел попасть в другую, даже позолоченную, даже золотую.

МИНЧИН: Что же произошло дальше?

ШЕМЯКИН: И начался довольно трудный период моей жизни. За ту выставку, что она устроила без меня, я не получил ни копейки...

МИНЧИН: «Ни одного сантима»...

ШЕМЯКИН: Как говорили у Дюма и Бальзака. Мне предлагали с ней судиться, я не хотел начинать свою жизнь с процессов и судов. У нас сложились тяжелые взаимоотношения: она не ожидала, что человек может уйти от таких феноменальных предложений, для меня уже готовилась выставка в Гугенхаймовском музее, — единственное, что нужно было — подчиниться ее художественной воле, а я не мог.

МИНЧИН: То есть, она попросту украла у вас ваши работы?

ШЕМЯКИН: Скажем так, они были взяты на вечное пользование... Сначала я жил в подвале у одного бедного скульптора. Потом я встретился со своей старой знакомой по Питеру Сюзанной Масси, и она помогла получить мне старый бильярдный клуб с выбитыми стеклами (была зима), в котором не было ничего. Мы въехали в этот старый бильярдный клуб в январе 72-го, окна пришлось забить фанерой, не было ни горячей воды, ни туалета, ни телефона.

МИНЧИН: На какие деньги вы покупали краски, холсты, карандаши?

ШЕМЯКИН: Сюзанна с мужем купили у меня несколько работ, которые я успел сделать. После этого я работал на крошечном контракте — 150 долларов в месяц — с галереей «Сюрреализм-арт» почти целый год.

В 1973 году моя работа попала на выставку десяти тысяч художников, что-то типа Экспо, которую единственную купили в музей «Арт-модерн» и которая была украдена во время перевозки и закрытия выставки. На следующий день ко мне пришел молодой француз, который работал дизайнером одежды на большой модельный дом со своими крупными магазинами, и предложил работать вместе. Его владельцы, братья Арди, выходцы из Варны, купили галерею, чтобы выставлять мои работы, и в этой галерее состоялся мой первый парижский вернисаж, который прошел с большим успехом, и почти все работы были проданы в первый день.

В 1976 году после всяких разногласий с братьями я уже перешел в галерею «Альтман-Карпантье», где и состоялась моя боль-

шая выставка новых работ, и проработал с ними два года. До этого у меня были две выставки — в 74-м и в 75-м — и два каталога.

МИНЧИН: Как протекала ваша жизнь?

ШЕМЯКИН: После получения контракта я переехал в нормальную квартиру с хорошей мастерской, в центре, напротив Лувра, угол Риволи. Живописью маслом просто не приходилось заниматься, то, что шло — в основном графика — то я и делал. Галерейщики мои были, мягко выражаясь, не профессиональные. Подталкивали делать то, что продавалось. С Диной Верни у меня поддерживались какие-то странные отношения. Я сделал большой натюрморт, который она купила. Она единственная, кстати, верила в меня как художника, и говорила, что я прирожденный монументалист и должен писать большие полотна маслом.

Все, что я делал маслом, оставалось у меня в мастерской. В галереях я выставлялся только акварелями и гуашами. То есть о свободе, о которой мы мечтали в России, речи и быть не могло, что я понял после первых и последующих столкновений с галерейщиками.

В 76-м году состоялась моя выставка с большим каталогом «Метафизический синтетизм», довольно сложные работы, тоже гуаши, но большего размера. В 78-м году в галерее «Карпантье» у меня произошла известная выставка «Карнавал Санкт-Петербурга».

МИНЧИН: Мой любимый цикл, очень красочный, колоритный. Расскажите о нем.

ШЕМЯКИН: Я начал эту серию приблизительно в 76-м году в Париже и выставил работы за два года. В 77-м у меня была выставка «Чрево Парижа». В те годы во все свои каталоги я включал стихи русских или французских поэтов. Например, баллада «Тушеноши» написана Володей Высоцким под впечатлением от серии «Чрево».

В Париже я сдружился с цыганами, братом Сержа Полякова Владимиром Поляковым и знаменитым певцом Алешей Дмитриевичем.

МИНЧИН: Я где-то читал о ночных гуляньях, битье зеркал, покупке оркестров?

ШЕМЯКИН: Что-то преувеличено, но многое соответствует действительности, был такой период: душе гулять нужно иногда. Я решил сделать каждому певцу индивидуальную пластинку, так как у них своих дисков не было. Мы работали с Костей Казанским, который делал оркестровки два года для каждой пластинки. С цыганами работать очень сложно, они народ необыкновенный. Я сделал все за свои деньги и все полученные деньги отдал цыганам. Я не мог в силу своего происхождения — мои предки перевернулись бы в гробу, если бы узнали, что их внук на цыганах зарабатывает

деньги. Пластинки были сделаны, их голоса остались, диски были распроданы за год. С цыганами когда общаешься, нельзя, конечно, удержаться от пьянства. Были очень сложные дни, недели, а то и месяцы безудержных загулов. К сожалению, это последние настоящие цыгане, ушедшие, — Володя Поляков пел еще в «Яре». И Владимир Высоцкий, когда приезжал, всегда передавал приветы «Старику» от Раневской, которая говорила, что они еще гимназистками бегали любоваться им в «Яре», и голосом, и внешностью этого цыганского красавца.

МИНЧИН: В 1974 году вы сделали иллюстрации к «Архипелагу Гулагу» Солженицына. Почему, и видел ли он?

ШЕМЯКИН: Во время сталинского террора часть моей семьи погибла, многих пытали органы госбезопасности, как гестапо. Никогда не забуду одну нашу родственницу, балерину, которую, издеваясь, заставили простоять несколько суток на пальчиках, привязав ее за суставы к потолку. Так что в память о своих родственниках, о погибших, читая эти ужасные документы, я решил проиллюстрировать кое-какие их гестаповские методы.

Как к писателю я к нему абсолютно равнодушен, я люблю литературу, кто-то его считает писателем... для меня это не литература в смысле как я понимаю, но то, что он создал, — бессмертное, документальное, архивную летопись — это, конечно, великая заслуга, и я преклоняюсь перед ним как перед человеком. Хотя я знаю прекрасно и думаю, это правда — он совершенно не воспринимает современного искусства, такие экстремистские взгляды, не всегда меня они радуют, и я мыслю, что если бы Солженицын прорвался к власти, я опять бы был посажен, если б мы оба были в России. Так что, в принципе, я боюсь, как гэбэшников, так и многих диссидентов. Поэтому я всегда был вне политики, она меня мало волновала.

МИНЧИН: Чувствуете ли вы ностальгию?

ШЕМЯКИН: Чувствую ли я? Смотря после которой бутылки! Есть, конечно, ностальгия по городу, по некоторым людям, по друзьям, их осталось не много в России. В основном ностальгия по юности, хотя я знаю, что в юность возврата нет. Там все теперь изменилось, поэтому я не думаю, что был бы счастлив, если б вернулся: у меня остались воспоминания о немного грустном, тревожном, романтическом времени, жестоком. Но это была моя юность. Нынешнее поколение другое — более циничное, скептическое. Ностальгия в основном просыпается, когда, намотавшись по галерейщикам, вернисажам, под напором тяжелой работы, а работа моя очень тяжелая, хотя я ее и люблю, — когда выпьешь хорошо, — тогда без песен Шульженко, Бернеса, Утесова, Отса, без Трошина мне лично не обойтись. Но где-то дня через два после опохмелки ути-

хает, и снова за работу. А что еще в этой жизни? В Россию я бы, конечно, уже не поехал, я уже отгрел свое на улицах и на городских помойках. И снова начинать бороться за тюбик краски, за хорошую бумагу...

МИНЧИН: Туалетную бумагу...

ШЕМЯКИН: Туалетную бумагу и для рисования — я бы уже не смог. Я думаю, что принесу больше пользы России, находясь здесь и поднимая флаг русского искусства на должную высоту.

МИНЧИН: Кого бы вы выделили в Париже из эмигрантов-художников?

ШЕМЯКИН: Для меня — это любимый мой художник Олег Целков, уникальное явление в истории искусства конца XX века. Очень серьезный художник Юрий Купер, мне он не очень близок, но у него большой, заслуженный успех, он работает с крупнейшей галереей в Париже. Третий художник — это Заборов, который делает как бы увеличенные деггеротипы, очень любопытная вещь. По-прежнему я чту и люблю Оскара Рабина, он просто сама история нонконформистского движения.

МИНЧИН: Был такой молодой человек Жарких?

ШЕМЯКИН: Ни его работ, ни его самого я на дух не принимаю.

МИНЧИН: Об «американских» русских художниках?

ШЕМЯКИН: Об Эрнсте все уже сказано, это человек, который вошел во все энциклопедии мира. Я был один из первых, кто его поддержал в живописи, хотя остальные советовали заниматься своим делом — скульптурой. Я считаю, что все скульпторы создавали что-то довольно любопытное в плане живописи. Вы знаете, есть громадная монография Марино Марини, который, как потом оказалось, писал очень недурные картины.

МИНЧИН: Джакометти писал и хорошо рисовал...

ШЕМЯКИН: Джакометти — это, пожалуй, одно из самых удивительных явлений, один из моих самых любимых скульпторов и грандиозный живописец. Здесь, конечно, сыграла роль его итальянская кровь, потому что итальянцы на 90% врожденные колористы. И живопись Джакометти на сегодняшний день очень-очень высоко ценится. Генри Мур писал много цветных гуашей и акварелей, я очень люблю его работы в цвете. И у Эрнста мне больше всего нравятся работы небольшого формата, но это и понятно — в них легче выразить самого себя.

Очень мастеровитый человек, из породы крепких художников — это Окштейн. Я люблю Якерсона, с которым мы учились когда-то в одной художественной школе. Очень люблю художника Льва Межберга — одного из утонченнейших колористов. Я сейчас даже работаю над книгой, которая целиком посвящается его

натюрмортам. Он работает с галереей в Сан-Франциско, а не с нахамкинской галереей в Нью-Йорке, как все русские художники. Лева близкий мне художник, работы которого я коллекционирую. Я уже напечатал сорок пять его цветных репродукций для книги.

МИНЧИН: Кто будет издавать книгу Межберга?

ШЕМЯКИН: Я сам буду издавать, кто же еще, ведь не галерейщиков ждать! Их дождешься. Здесь работает много других художников: Григорович, Красный, Клионский, — но для меня это неинтересно и скучно. Есть интересные работы у художника — Виталия Длуги, но это уже другой счет. Мы говорим о большом счете. Много прекрасных художников в России осталось — если бы они выехали, было бы хорошо: Кабаков, Булатов, Штейнберг.

МИНЧИН: «Аполлон-77» как вы его создавали?

ШЕМЯКИН: Когда я заработал свои первые деньги, я решил сделать как бы памятник нонконформистскому движению, увековечить его. Послал фотографа в Россию, он отснял ряд работ, сделал портреты самих художников, кое-что удалось собрать у коллекционеров, стали присылать из России через дипломатов. «Аполлон» был первым альманахом, посвященным поэтам, писателям, художникам, живущим в основном в России. Я был первый, кто опубликовал Мамлеева, блестящую поэтессу Мнацаканову, первый опубликовал Лимонова (теперь уже не знаю, хорошо это или плохо, — пасквильант оказался, за что я получил большой «мерси»). Это было некоммерческое издание, потому что они почти все засылалось в Россию — через дипломатов, — а также посылалось в Европу в университеты и библиотеки; очень небольшое издание — тираж одна тысяча книг. К сожалению, не всех лучших художников я сумел включить, у меня просто не было цветных слайдов их работ. Издание было очень дорогое, так как репродукции великолепного качества, я потратил все свои деньги, до копейки. С этого альманаха начался мой конфликт с Парижем: они сказали, что это издание не политическое и не социальное, а мое частное дело, поэтому я должен платить налоги. У меня не было ни одного франка за душой, чтобы платить местные налоги, поэтому опять мне не оставалось ничего другого, как собрать свой чемодан и уехать в американскую эмиграцию.

МИНЧИН: Собираетесь ли вы издавать «Аполлон-88», «Аполлон-99»?

ШЕМЯКИН: Когда я издал «Аполлон», на меня полилось столько грязи. Те люди, которые остались в России, прислали мне восторженные письма. Те же, которые переехали и попали в «Аполлон», осыпали меня каким-то бессмысленными упреками, абсурдными замечаниями, обвинениями в «саморекламе». По тем временам альманах мне стоил 100000 долларов, так как каждый лист является отдельной репродукцией, весь набор разрисовывался

вручную, он клеился у меня дома. Весь «Аполлон» был сделан как оригинал, с которого печатники как бы переснимали каждую страницу. И если бы я хотел сделать саморекламу, мне было бы гораздо выгодней издать на французском языке собственную монографию с блестящей статьей какого-нибудь французского критика. Один писатель считал, что его неправильно поместили рядом с другим, третий считал, что их обоих надо выбросить, они не достойны быть рядом с его прозой, поэты тоже обливали друг друга грязью, четвертые считали, что не так собрано, пятые — не так подано...

МИНЧИН: Пока на сегодня это самая красивая книга в русской литературе.

ШЕМЯКИН: Для того времени это был один из самых лучших альбомов, который получил великолепные оценки западной прессы, самые снобские журналы печатали рецензии. Художники, упрекавшие меня в саморекламе, издают сегодня жалкие каталоги о себе на свои деньги. Но чего-то подобного «Аполлону» еще не рождалось. Сейчас я связался с одним из больших издателей журналов по искусству. И мы собираемся издавать большой цветной журнал «Америка—Россия: искусство», где будут обсуждаться проблемы фотографии, живописи, керамики, прикладного искусства, скульптуры, а также выставляться и печататься различные наиболее интересные художники. Издаваться это будет, естественно, на английском языке...

Давайте на сегодня прервемся, мне еще надо картину докончить.

МИНЧИН: И мы расстались на пять лет...

*Апрель, 1987
Нью-Йорк*

3. Американский период

МИНЧИН: Почему вы переехали в Америку? Хотя все пути ведут в Нью-Йорк и рано или поздно все перебираются сюда.

ШЕМЯКИН: Потому что к власти приходил Миттеран, социалист, этого было достаточно, чтобы меня напугать. И я был прав, что переехал, потому что первые два-три года положение во Франции было экономически просто катастрофическое. Доходило до того, что французы не могли выехать за границу, так как были ограничены деньги на каждую семью. Это была одна из причин, вторая — это то, что я стал там задыхаться, мне нужен был новый ритм, новый стимул, новые горизонты, что в этот момент могла мне предложить только Америка. Здесь впервые я обратился к новой технике, стал работать масляной пастелью, обратился к боль-

шим форматам — холсты, которые было просто немыслимо создавать в Париже. И очень серьезно вернулся к своим скульптурам, которыми я мало занимался во Франции. По простой причине: это очень старинная страна, Париж очень-очень древний город, квартиры маленькие, потолки низкие, обычно французские коллекционеры собирают очень небольшого формата работы (включая скульптуры). А здесь совершенно другие пространства, художники привыкли работать с двухметровыми, двенадцатиметровыми полотнами. Это меня очень увлекло: я рад, что пересек океан и поселился в Америке. Я приехал в апреле 1981-го.

МИНЧИН: Вы уехали из Парижа всеизвестным европейским художником, знаменитостью. Когда приехали в Нью-Йорк, было ли у вас имя? Кто вас знал? Это совершенно новый рынок, другие моды и вкусы — те, кто почитаемы в Европе, неизвестны в Америке и наоборот.

ШЕМЯКИН: В Америке я довольно часто бывал, в 75—76-ом году здесь собирал материалы для «Аполлона», тогда же и познакомился с Лимоновым, Леной Щаповой, Мамлеевым. Примерно в это же время я начал работать с галереей Нахамкина. Так что каждый год, а то и два раза в год я приезжал на свои персональные экспозиции в Нью-Йорк и в Калифорнию. Поэтому к моей «второй» эмиграции из Парижа в Америку, когда я приехал, какое-никакое, но имя уже было. Но здесь понятие популярности не такое, как в Европе. Ваши картины могут стоить баснословных денег на аукционах в Сотби и Кристи, но средний американец вряд ли когда слышал ваше имя. Здесь все более узко дифференцировано, каждый на «своем поле», нету более широкой образованности, просвещенности, как в Европе. У меня немножко иная популярность: в основном меня знают не суперснобы, занимающиеся изобразительным искусством, а чаще простые коллекционеры, неизвестные, но американцы. Они любят мои работы. Может, потому что цены на них не очень высокие — они доступные. Мои собиратели — это врачи, адвокаты, техническая интеллигенция.

МИНЧИН: Сегодня нет в Нью-Йорке галереи или магазина, где бы вас не знали и не продавали или не обсуждали ваши работы. То есть за десять лет вы значительно продвинулись?..

ШЕМЯКИН: Безусловно. Было очень много и прессы, и телевидения, рекламы, плюс ко всему я принимаю участие в общественной жизни американской, и жизни русской эмиграции.

МИНЧИН: И самое главное — работы хорошие.

ШЕМЯКИН: Вам судить. Такой известности конечно не было, когда я приехал.

МИНЧИН: Где вы поселились вначале, когда приехали в Нью-Йорк?

ШЕМЯКИН: В Сохо. Тогда Сохо еще не был таким снобским районом, ходить без палки под мышкой и ножа в сапоге было довольно опасно. Постоянно происходили грабежи, нападения, но зато было дешево. До сих пор там находится моя студия, а живу я в большом поместье за городом. Сохо стал теперь чересчур дорогим районом Нью-Йорка.

МИНЧИН: И модным.

ШЕМЯКИН: Очень модным. К сожалению, масса художников вынуждена была покинуть свои студии-лофты. В основном там сейчас живут и работают богатые адвокаты, одиозные конторы.

МИНЧИН: Модели, фотографии. И так далее. С какими американскими галереями вы работали, ваше мнение о них?

ШЕМЯКИН: Я работал много лет с галереей Нахамкина, которой очень помог стать на ноги своим именем, подбором определенной группы художников, которая в определенное время сотрудничала с галереей. После этого восемь лет я работал с американской галереей «Боулз-Сорроко», они в Калифорнии. Иногда я работал с такой старой американской галереей «Борге», ее держат итальянцы, ну и в различных штатах с разными салонами. В основном это не суперкрупные галереи, как «Мальборо» или «Пейс»...

МИНЧИН: «Мальборо»* в последние годы жуткую халтуру выставляет, это как-то объясняется?

ШЕМЯКИН: Тем не менее, «Мальборо» есть «Мальборо», она постоянно работает с теми художниками, которые никогда с ней не порывали, все уже весьма и весьма в возрасте. Даже когда в галерее находится три-четыре таких художника, как Фрэнсис Бэкон, мексиканец Дамайя...

МИНЧИН: Ботеро...

ШЕМЯКИН: ...Ауэрбах, — это уже о многом говорит. Тем не менее, и они не всегда выставляют совсем удачные выставки.

МИНЧИН: Ваше мнение о галерее Нахамкина? Он вам много денег должен остался?

ШЕМЯКИН: Нет, мы с ним нормально, по-мирному расстались. Проблема была в том, что он «стал слишком широко шагать и — штаны порвались». Его набор художников стал настолько широким и зачастую сомнительным по качеству, что мне пришлось с этой галереей расстаться. Несмотря на то, что я с большой симпатией отношусь к художникам не очень сильным, не совсем себя нашедшими пока в искусстве... Как однажды очень остроумно заметил Ростропович: знаешь, я обожаю балалайку, обожаю русские кабаки, как там играют, но, к сожалению я там играть бы никогда не смог. Или выступать в одном ансамбле...

* Крупнейшая и самая престижная галерея Нью-Йорка.

МИНЧИН: Вы у него были лучший художник, собственно с вас и началось его появление на «живописной» карте Нью-Йорка, до вас о нем вообще никто не знал, это была местечковая, маленькая галерейка?

ШЕМЯКИН: Да, но потом туда пришли такие серьезные художники и скульпторы, как Эрнст Неизвестный, Олег Целков. Была собрана довольно интересная и любопытная группа художников. Но он стал разбавлять ее и разбавлять, и разбавил до того...

МИНЧИН: Что заварки не осталось!

ШЕМЯКИН: Точно сказано. Галерея стала трещать по всем швам. Как вы знаете, он это дело сам покинул, занимается бизнесом в России, продает, по-моему, лес, спички. Его зять, который унаследовал как бы галерею, но поменял имя, занимается выставками художников, живущих в России, сугубо связанные с соц-артом или с таким явным политическим подтекстом. Делает довольно интересные выставки очень молодых талантливых ребят, и будем надеяться, что его галерея будет еще держаться на плаву.

МИНЧИН: У вас было три дома: Петербург, Париж и Нью-Йорк. Ну, с Петербургом не будем ничего сравнивать. А как вы сравниваете столицы Европы и Америки?

ШЕМЯКИН: Париж — я сейчас снова связан с французскими галереями, готовлюсь к очень большой выставке «Арт Дюмон». В принципе, тянет, конечно, в Европу. И прожив 11 лет в Америке, и став американским гражданином, все-таки понимаешь разницу в психологии европейца и в психологии американца. Художнику безусловно необходимо получить американский опыт: здесь много интересного, открываются необычайные горизонты, новая технология, потому что американцы обожают все новое. Но когда здесь наступает экономический спад, здесь довольно сложно и галерейщикам, и художникам. Потому что в основном американцы смотрят на изобразительное искусство только как на вкладывание денег.

МИНЧИН: К сожалению...

ШЕМЯКИН: К сожалению. И плюс у американцев существует так называемый «европейский комплекс», то есть это молодая страна, без долгой истории, зачастую довольно безвкусная...

МИНЧИН: «Гамбургерная» культура, как я называю.

ШЕМЯКИН: Да. Поэтому они очень сильно доверяют критикам, мнение критика — здесь решающее, доверяют маркам галерей. В то время как французы, не имея подобных комплексов, считая себя прямыми наследниками Людовика XVI, считают свой вкус безупречным, и если им что-то понравилось, их совершенно не интересует, что сказали о данном художнике критики. Последние почти не играют никакой роли в Европе, особенно во Франции. Здесь же критик может убивать художника молчанием, что они ча-

сто и делают, или, обрушившись несколько раз на него, могут принести галерею и художнику много неприятностей.

МИНЧИН: Какие циклы и серии вы создали в Нью-Йорке? Вы довольны «циклическим» художником?

ШЕМЯКИН: Сложно сразу вспомнить — за все эти годы. Наиболее существенной и значительной работой было продолжение и развитие «Карнавала Санкт-Петербурга», «Чрева Парижа», серия, которую я начал во Франции, но здесь довел до громадных размеров — 24 метра в длину, моя серия «Туш» — 3 метра в высоту. Потом большая восьмилетняя работа над памятником Петру I, который установлен в Петропавловской крепости, и второй, несколько видоизмененный вариант скульптуры стоит в парке-музее Мишле под Парижем. И большая серия скульптур, над которыми я сейчас продолжаю работать. Памятник для музея, посвященный гибели миллиона еврейских детей. И большая серия, которая уже выставлена, — «Фантомы и Бухенвальд».

МИНЧИН: Как-то вы мне показывали работы по трансформации африканских масок.

ШЕМЯКИН: Да, это большая серия, которую я здесь осуществил, — вся она находится в музее университета Сан-Франциско, она так и называется «Трансформация». Это был мой подарок университету, почетным доктором которого я являюсь.

МИНЧИН: Ваше стремление в 80-х к общению с советскими вызвала много шума. Чем объясняется это стремление?

ШЕМЯКИН: Интерес в основном проявлялся со стороны советских, частично это было вызвано работой комитета, который я создал по спасению советских военнопленных из Афганистана. Естественно, те люди, которые с большим почтением относились к моему искусству, они начали еще в те годы, когда только-только возникла «перестройка», проделывали большую работу вместе со мной, чтобы показать мое творчество в России.

МИНЧИН: Вы подарили свои работы Горбачеву. Почему тогда не Рейгану — он, кажется, ценит искусство больше, чем Горбачев?

ШЕМЯКИН: Я не сказал бы этого. Во-первых, Горбачев для меня — это грандиозная личность, историческая, которого я не могу даже сравнивать с Рейганом. Во-вторых, я не забуду нашу встречу в Кремле с Горбачевым, когда он еще был Президентом моей родины. Он сказал мне: «Я совершаю преступление (у него находятся две мои работы, одна масло и вторая акварель, которую я подарил его супруге), нормально, по законам мы должны все подарки сдавать, но в данном случае мы с женой решили стать преступниками и сказали: мы отдадим все, что нам дарили во всех странах и всюду, но с картинами Шемякина мы не расстанемся».

МИНЧИН: Немного сплетнический вопрос, хотите ответить,

не хотите... Уезжая из Питера, вы были публично неизвестны, и таким образом — общаясь с Советами — пытались вернуться в Россию и получить известность. То есть, в этом нет ничего плохого... вы бы вернулись рано или поздно...

ШЕМЯКИН: Известность в Америке, известность во Франции и известность в России — это довольно разные вещи. Тот факт, что я молодой, 27-летний парень был изгнан из своей страны, и когда меня изгоняли, один из крупнейших чинов КГБ мне сказал: «Михаил Михайлович (какой там «Михаил Михайлович», когда любой участковый в те времена мог взять тебя за шиворот и встряхнуть пару раз), мы долго следим за вами, наблюдаем и считаем, что вам на сегодняшний день нечего делать в этой стране; уважая вас как художника, мы считаем, что вам лучше покинуть, поскольку шансов у вас оставаться на свободе очень мало, и мы предлагаем вам попытаться счастья за рубежом. И надеемся и верим, что вы будете со щитом, а не на щите. Кстати, мы с дочкой собираем ваши работы, я ваш большой поклонник, а так как мы вам не даем вывезти ни одной своей работы, то было бы не плохо, если бы несколько картин вы подарили мне, я был бы счастлив пополнить ими свою коллекцию».

Что же касается моей популярности в России, говорит тот маленький факт, но очень значительный для любого художника: когда я приехал на свою выставку, довольно помпезно устроенную в Москве, то в последнюю ее неделю на морозе стояли по пятьдесят тысяч человек в день, мечтая на нее попасть, и продавали из-под полы билеты за большие деньги. Я получил разрешение в Москве посетить на один день Ленинград... И когда я приехал туда, там уже до московской выставки за два месяца в музее Достоевского была устроена моя персональная выставка, собранная из коллекций петербуржцев, ленинградцев, которые бережно все эти годы хранили мои работы и устроили из них мою персональную экспозицию. Это говорит о том, что как раз Петербург меня всегда помнил, знал, любил, ценил и так далее. Известность не делается в одну ночь, одной выставкой.

МИНЧИН: Парадоксально как это звучит — кагэбэшники помогли в вашей творческой карьере, отправив вас в Париж, за границу, физически не уничтожив?

ШЕМЯКИН: Безусловно, потому что в то время мне было четко сказано: Союз художников вам не даст жить, и у вас три варианта, два из них — это тюрьма или психушка, а третий — покинуть пенаты и попытаться выжить на Западе. Я считаю, что со мной поступили очень и очень гуманно.

МИНЧИН: О выставке в Москве в 1989 году. Была ли она кульминационной? Что вы чувствовали, вернувшись туда уже знаменитым художником?

ШЕМЯКИН: Чувства были сложные. Организовывала ее моя галерея «Боулз-Сорроко», работы были собраны от коллекционеров со всего мира, включая Австралию, — большая выставка. Устроил ее Таир Салахов, в то время глава Союза художников. Я очень волновался по многим причинам: 18 лет спустя шагнуть снова на родную землю — довольно сложное чувство, это был мой первый приезд. Конечно, было чувство гордости, не только за свою какую-то победу, я рассматривал именно эту выставку как победу всего нашего нонконформистского движения.

МИНЧИН: Вы себя все-таки считаете частью его?

ШЕМЯКИН: Безусловно. Поэтому в моем двухтомнике первый том открывается благодарностью тем людям, которые меня воспитывали не только как художника, но как человека — более старшее поколение нонконформистов.

МИНЧИН: Я хочу заметить, что вы редкий творец в этом смысле: потому что все обычно отбрыкиваются от своих учителей и своих современников, коллег. Вот это меня очень трогает в вас. Вы всегда с собой как на прицепе тянете пять-десять художников, чьи работы вы публикуете в своих монографиях, каталогах и так далее. По-моему, никто больше этого не делает?

ШЕМЯКИН: К сожалению, да.

МИНЧИН: Так как любой человек искусства эгоцентричен, он заиклен на своем «я», и больше никого не существует.

ШЕМЯКИН: Первые свои деньги, которые я заработал, я пустил не на создание своей монографии, а на создание «Аполлона». Для меня это естественно. В этом случае для меня идеалом всегда являлся Ван Гог, который мечтал о создании на юге в Провансе колонии художников, который пригласил туда Гогена...

МИНЧИН: На свою голову...

ШЕМЯКИН: Который всегда менялся своими работами и пропагандировал работы других художников. Это ярко отражено в его письмах, кои стали на сегодняшний день литературой высокого класса. К сожалению, вы правы: на сегодняшний день я очень часто просматриваю книги, издаваемые в бывшем Советском Союзе, и с чувством недоумения вижу, как тщательно умалчиваются многие столпы нонконформизма, ныне покойные, как Михнов-Войтенко, Александр Арефьев, не говоря о том, что из всех монографий стараются выбросить меня, как создателя какого-то ненужного эклектического стиля, и прочее.

МИНЧИН: Еще в выставке в Москве в 89-м.

ШЕМЯКИН: Прилетели друзья. В аэропорту я был встречен цветами, телевидением, была необычайно доброжелательная обстановка. Первый раз такое произошло на моей выставке: на вернисаже было свыше пяти тысяч человек, это был закрытый верни-

саж, одна из поклонниц чуть не выбила мне глаз моим же каталогом, потому что все рвались немедленно получить автограф. Я был зажат и поднят в воздух буквально, и как-то быстро сотрудники милиции вывели меня через черный ход и сказали: к сожалению, лучше там не присутствовать, потому что «задушат в объятьях». Ну, как происходит в России: или могут забить сапогами, или задушить в объятьях. Вернисаж был необычайный, фантастический, но я, к сожалению, присутствовал только на официальной церемонии, а когда публика повалила смотреть работы, мне пришлось уехать в отель, чтобы, как говорится, остаться в живых. Вот такой был прием. К слову о популярности.

МИНЧИН: Какие еще выставки намечаются в России?

ШЕМЯКИН: Сейчас ведем переговоры о выставке в Эрмитаже. Намечается на 93-й год.

МИНЧИН: Дали и Эрте переполнили галереи и салоны своими работами: литографиями, графикой, рисунками, сериографиями и так далее. Дали — вообще непонятно, то ли он левой ногой подписывал, то ли правой рукой его испанец-секретарь, который, обворовав его, потом исчез. Не боитесь ли вы перенаводнить рынок своими работами — литографиями и другими потиражно воспроизведенными произведениями?

ШЕМЯКИН: Когда я смотрю небольшой каталог своих литографий и смотрю три тома, громадных, по 600 страниц, где на каждой странице по пять-восемь-десять репродукций, — и это не Дали, а Миро...

МИНЧИН: Миро?! Он наработал столько?

ШЕМЯКИН: Три тома только одних репродукций с его литографиями! Поэтому мой вклад в литографское дело настолько пока микроскопичен, что говорить о «завале» рынка еще рано.

МИНЧИН: Но в принципе перенаполнение «рынка» работами понижает цену? Или не всегда? С Пикассо этого не произошло.

ШЕМЯКИН: Не всегда, существуют также большие «невспаханые» пространства: у меня довольно мало работ в Австралии, где очень интересные художники живут и существует интересный мир искусства. Потом самые глубинки Америки, где меня мало знают, так как в основном мою живопись знают в крупных городах.

МИНЧИН: Отношение Михаила Шемякина к работам, сделанным художником Михаилом Шемякиным. Если вы можете отстраниться, так как у вас очень хороший вкус, критический взгляд и редкое знание живописи и прикладного искусства. Ваша оценка того, что художник Шемякин сделал до сегодняшнего времени?

ШЕМЯКИН: Критики привыкли все раскладывать по полочкам, и чтобы у художника прежде всего была узнаваемость. Для меня всегда идеалом являлся творческий путь Пикассо, который

выводил из себя галерейщиков, критиков, потому что сегодня у него розовый период, завтра голубой, потом он занимается абстракциями, затем он переходит к кубизму, потом возвращается к неоклассицизму, классический период Пикассо. Затем он изобретает какие-то совершенно немислимые скульптуры, потом керамики, снова бронза, монументальные картины, трансформация старых мастеров. То есть полная независимость, непредсказуемость, но за всем этим колоссальный целеустремленный поиск большого мастера, мыслителя, философа. В моей творчестве что озадачивает искусствоведов — внешне кажущиеся броски: или это петербургские натюрморты, к которым я до сих пор возвращаюсь, затем идет серия «Чрево Парижа», затем трансформации «Карнавал Санкт-Петербурга», оформление книг графически в довольно сухой манере, несмотря на то, что там очень много фантастики и бурлеска. Скульптуры, трехмерные натюрморты, рельефы, которые я вам показывал, памятник Петру I. Сейчас я работаю над двумя Сфинксами: наполовину смерть, наполовину женщина.

МИНЧИН: «Уму непостижимы две тайны: женщина и смерть...»

ШЕМЯКИН: Для меня все это естественно, ценно в моем творчестве — это постоянное стремление посмотреть на мир своими глазами и, самое главное, что является смыслом моей жизни в искусстве — искать постоянно нечто новое, даже при возвращении к старым сюжетам. Потому что обычно кругами я возвращаюсь к одному и тому же сюжету, который разрабатывал с юных лет: портреты епископов, портреты судей, натюрморты, галантный век, который отражается в одной серии, то переходит в другую. Я считаю себя создателем довольно интересных метафизических структур: метафизические портреты, метафизические композиции. Есть такое понятие на сегодняшний день, как шемякинские натюрморты, строгость, за которой стоят миллионы изученных репродукций. Вот там папки, где находятся «череп в натюрморте», «рыба в натюрморте», «хлеб в натюрморте», «птица в натюрморте» и прочее, прочее. А результат этих колоссальных исследований — вдруг тарелка, нож и кусок хлеба.

МИНЧИН: Да, но как сделано!

ШЕМЯКИН: Вот это и есть, что называется сегодня «шемякинский натюрморт». Или узнаваемость шемякинского «санкт-петербургского карнавала».

МИНЧИН: Считаете ли вы, что это ваша лучшая серия? Вершина?

ШЕМЯКИН: Она просто более доступна для широкого зрителя. Хотя в ней много замаскировано, а сверху покрыто «позолотой». Там есть подспудно влияние Босха и моего любимого Гойи.

МИНЧИН: Очень много в «Карнавале» изящества, потрясаю-

щий рисунок, гармония красок — что-то в этом есть эстетическое, изящное, что-то элитное. И в то же самое время там есть теплота. Особенно в натюрмортах она есть, если можно так сказать: аскетическая теплота. Хотя сцепка слов антагонична и абсурдна по смыслу. (Но для того и слова, чтобы их сцепливать...). Что же вершина в вашем творчестве?

ШЕМЯКИН: Минуты, когда художник бывает удовлетворен собой...

МИНЧИН: Он кончается...

ШЕМЯКИН: Совершенно правильно.

МИНЧИН: Как один писатель мне сказал: когда ты напишешь роман, который понравится, ты закончишься как писатель.

Сегодня у вас есть возможность купить у себя цикл работ, которые с вами останутся. Что бы вы предпочли?

ШЕМЯКИН: Я очень люблю петербургские натюрморты, очень строгие вещи, которые всегда мне близки. Жалко расставаться с громадными «Карнавалами». Иногда я сижу со свечой ночью перед тем, как они проданы, — а сзади стоит стена этих жутких персонажей, которые кривляются, танцуют, паясничают. И я знаю, что это последняя ночь с ними, и они уходят навсегда, и мне становится грустно.

МИНЧИН: Кто вам нравится из современных художников?

ШЕМЯКИН: Очень много. Из серьезных художников — это Терри Винтерс, блестящий молодой американский художник, который занимается микробиологическими структурами и создает громадные полотна. Сейчас это один из очень дорогих художников, и заслуженно. Из русских — это совершенно блестящий художник, страшный, изумительный — Виктор Шульженко. Я вам покажу потом наверху его работу, которую я у него обменял: мы холст на холст «махнулись». Он создает отражение такого страшного советского быта. Очень люблю Леву Межберга, всегда был пропагандистом его творчества — блестящий колорист, собирал и собираю его работы.

МИНЧИН: Миша, вы маслом мало работаете?

ШЕМЯКИН: Много, очень много.

МИНЧИН: Сейчас? Потому что раньше, в начале 80-х, вы мне говорили: я ведь не художник, а график. Я правильно цитирую?

ШЕМЯКИН: Я просто считал, что основа — это прежде всего рисунок, то есть сначала я рисовальщик. Как вы сами знаете, проблем с цветом у меня нет. Картина может быть прекрасно написана, живописно, но если отсутствует рисунок, нет скелета, то все расплзается и размазывается.

МИНЧИН: Кого вы любите читать, какие книги лежат рядом с кроватью?

ШЕМЯКИН: Рядом с кроватью трехтомник моего же издания Володи Высоцкого. Читаю и всегда восхищаюсь глубиной его проникновения в русский быт. Он, по-моему, еще не открытый поэт, как мыслитель. Читаю американских классиков фантастики: Азимова, и очень люблю Бредбери, большой писатель. А так, по правде, в основном занимаюсь чисто искусствоведческой литературой, проблемами эстетики, философии.

МИНЧИН: Из поэтов?

ШЕМЯКИН: Бродского, Кривулина, Уфлянда, Рейна. Я вообще считаю, что весь Бродский вытек из Рейна. Я когда читаю Рейна, иногда вижу, какой стих «перепет» Бродским.

МИНЧИН: Бродский более кокетлив, более напластован литературными слоями, там больше «игры в бисер».

ШЕМЯКИН: Но я очень люблю Рейна, и для меня Рейн — грандиозная фигура. Костя Кузьминский — это уникальное явление, это уже за поэзией, он феномен.

МИНЧИН: Ваши планы до 2000 года? В этом веке. Вы сознате, что переходите в следующий век?

ШЕМЯКИН: Я стараюсь подводить итоги и анализировать моменты своего собственного творчества. Собираюсь, если Бог даст дольше жить, в следующее тысячелетие. С багажом любимых художников, мастеров, которые достойно могут перейти в следующее столетие. Планы? Работаю над созданием мастерской «Мир искусства», где будет производиться серия парковых скульптур, как новых, так и старых. Для парков по всему миру. Серия будет называться «Сады Шемякина». А отливаться скульптуры будут в Болгарии, где есть прекрасные мастеровые.

А в ноябре 1992-го у меня открывается большая персональная выставка в Париже в новом центре под названием «Мир искусств». На открытии будет присутствовать президент Франции. Так что я вовсю готовлюсь, делаю много больших картин маслом. В основном будет выставлена живопись и скульптура.

МИНЧИН: Есть ли у вас вопросы к самому себе?

ШЕМЯКИН: Позвольте вам задать один вопрос: что вы сейчас пишете?..

Нью-Йорк, США.

Интервью с Максимом Шостаковичем

МИНЧИН: Как вы стали музыкантом?

ШОСТАКОВИЧ: Я родился 10 мая 1938 года. До войны наша семья жила в Ленинграде, потом эвакуация в Куйбышев, а к концу войны, в 1944 году, переехала в Москву.

С семи лет начал заниматься музыкой с педагогом Еленой Ховен. Она же учила и мою сестру Галину, которая впоследствии стала доктором.

С детства мечтал стать дирижером, это желание возникло еще в Куйбышеве, на премьере 7-й симфонии отца, на которой я присутствовал. Позднее папа брал меня на репетиции своей 8-й симфонии, которую разучивал оркестр под управлением Евгения Мравинского. И облик, и работа дирижера покорили меня. Однако отец считал необходимым, чтобы сначала я прошел фортепианную школу, поэтому я поступил в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории в класс той же Елены Ховен.

На протяжении моего обучения в школе отец специально писал фортепианные пьесы возрастающей трудности. К окончанию школы он сочинил и посвятил мне 2-й фортепьянный концерт, первым исполнителем которого и был я. Премьера концерта состоялась 10 мая 1957 года (в день моего рождения) в Большом зале Московской консерватории. С этим же концертом я и поступил в консерваторию. В консерватории я начал совмещать занятия по фортепиано с дирижерским классом. Моими профессорами по дирижированию были А. В. Гаук, Н. С. Рабинович, И. Б. Маркевич и Г. Н. Рождественский, в классе которого я и закончил консерваторию.

По окончании консерватории я начал работать ассистентом дирижера в Московском симфоническом оркестре под управлением Вероники Дударовой. С этим оркестром я изездил всю страну вдоль и поперек и исполнил очень много концертов. Это было весьма полезно для меня как с точки зрения «оркестровой кухни», так и для обогащения репертуара. Потому что по смыслу этой должности — ассистент дирижера — я должен был и готовить свои

собственные программы, и быть готовым в любой момент заменить на репетициях или на концертах дирижера, стоящего за пультом оркестра.

Прошло три года, и по конкурсу я поступил в Государственный академический симфонический оркестр СССР также на должность ассистента, но оркестр был по классу выше.

С этим оркестром я много путешествовал не только по всей стране, но и за границей — в Европе, Японии, США. Записывал пластинки классической музыки и очень многому научился у его главного дирижера Евгения Светланова.

А с 1971 года я был назначен главным дирижером и одновременно художественным руководителем Симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения, в котором проработал десять лет, вплоть до того времени, как решил не возвращаться в Союз.

С этим оркестром мы выпустили 60 пластинок, множество телефильмов, фондовых записей классики, современной музыки советских композиторов, в частности, почти все симфонии и концерты Дмитрия Шостаковича.

Параллельно с этим я много выступал сам как в СССР, так и за границей, работая с различными оркестрами.

МИНЧИН: Каковы были ваши взаимоотношения с отцом?

ШОСТАКОВИЧ: Мама — Нина Васильевна Шостакович — умерла в 1954-ом году от рака. Папа скончался 9 августа 1976 года в возрасте 69 лет от рака легких (сердечная недостаточность). С родителями, в особенности с отцом, были самые прекрасные отношения. Никаких расхождений и тесное содружество. Хотя он и не давал мне, так сказать, «академических» уроков, но его я считаю своим самым большим УЧИТЕЛЕМ — как в жизни, так и в музыке.

МИНЧИН: Ваше мнение о нем как о композиторе?

ШОСТАКОВИЧ: Считаю его поистине гениальным творцом. Тем более что «гений» в моем понимании — это и Человек, и Мыслитель, и Философ, поднимающийся в своем творчестве до всеобъемлющих мировых и человеческих проблем во всей октаве этих сочетаний.

МИНЧИН: Как проходил ваш отец через стадии развития государства, в котором он жил?

ШОСТАКОВИЧ: Дмитрий Шостакович прошел со своим народом через все стадии развития того, что называлось государством, и сопереживал со своими соотечественниками все их испытания, стараясь помочь им своим творчеством во все трудные моменты жизни, отражая их переживания и трагедии в нотах. Как метко сказал один искусствовед, о советском времени

будут судить по произведениям Д. Д. Шостаковича. Он был как бы летописец своей эпохи.

МИНЧИН: Что дала советская власть ему и что забрала у него?

ШОСТАКОВИЧ: Советская власть на протяжении всей жизни Шостаковича пыталась подчинить его творчество своим целям. Но, к счастью, не сумела этого сделать. Творчество Шостаковича всегда отражало правду.

Что забрала — труднее сказать. Но, не «забрав», она бы не «дала» того, что отразилось *в* его и *на* его музыке.

МИНЧИН: Как вы перешли на сторону «врага»? Чего вам, кроме свободы, не хватало в Советском Союзе?

ШОСТАКОВИЧ: Я перешел не на сторону врага, а на сторону истинных друзей свободной России. За время моей жизни в СССР, когда я видел страдания отца, страдания народа, во мне накопился такой мощный отрицательный эмоциональный потенциал, что больше терпеть сил не было. Передо мной стояла дилемма: или подчиняться, приспособливаться, или — протестовать.

Мой уход — сильная форма моего протеста существующему в СССР режиму. Звучит, наверно, банально, но социально это так и есть. Психологически тоже. Несмотря на то, что с материальной стороны я был достаточно обеспечен в Союзе, отсутствие истинной свободы, свободы духа, острое ощущение рабского и раболепствующего окружения довели меня до предела, и мой «исход» стал выходом из этого тупика.

МИНЧИН: Какое последнее произведение вы исполнили с советским оркестром? Какое первое с западным и с каким?

ШОСТАКОВИЧ: Последнее произведение, исполненное с руководимым мною оркестром, — симфония «Манфред» Чайковского в день нашего последнего совместного концерта в ФРГ. (Это произошло 12 апреля 1981 года в городке Фюрт, недалеко от Нюрнберга. Автобусы для оркестра после концерта подали к выходу, прямо впритык, а оттуда нас уже везли на аэродром к самолету, — и ничего не получилось бы. Я с Митей — моим сыном — вышел через запасную дверь и в полиции сразу же попросил политического убежища).

На Западе была «Праздничная увертюра» Д. Шостаковича с Национальным симфоническим оркестром США, исполненная у подножия Капитолийского холма. Концерт состоялся в День памяти Америки и на нем присутствовало более 60 тысяч человек.

МИНЧИН: Что произошло дальше? Как устроилась ваша творческая жизнь здесь и кто вам помог?

ШОСТАКОВИЧ: В США я сначала жил в Нью-Йорке, затем приобрел дом в соседнем штате Коннектикут. Жизнь в деревне, на природе, мне ближе. Отсюда я и разъезжаю с концертами. Хотел-

ся отметить стремление моих новых друзей на Западе, в США помочь мне в устройстве новой жизни.

Работаю я в крупнейшей артистической фирме США «Columbia Artists» (контракт с которой мне помог заключить М. Ростропович), она организует мои концерты в Америке и по всему миру. Также много сотрудничаю со своими старыми друзьями — европейскими импресарио Виктором Хохтаузером, Генрихом Лоддингом.

МИНЧИН: Как реагировали власти на родине на ваш побег? Отразился ли он на ком-нибудь из близких?

ШОСТАКОВИЧ: О реакции на мое невозвращение в Советский Союз я могу судить только по появившейся в «Литературной газете» статье, которая в основном называла меня посредственным дирижером, завистником своего отца (?) и гонцом за «длинным рублем» (то есть, долларом).

Ни о каких репрессиях по отношению к моим близким в СССР я пока не слышал.

МИНЧИН: Чем занимается ваш сын, названный в честь дедушки Дмитрием?

ШОСТАКОВИЧ: Мой сын действительно назван Дмитрием в честь деда. Сейчас он учится в Джульярдской школе, часто гастролирует. Музыкальные интересы его расширяются, он изучает и дирижирование, и музыкальный театр.

У него много новых друзей. Конечно, скучает по маме (она осталась там, в Москве).

МИНЧИН: В чем различие работы дирижера с советскими и западными оркестрами? Разница между музыкантами?

ШОСТАКОВИЧ: Мне нравится, что здесь в условиях свободы стираются отношения дирижера и оркестрантов как начальника и подчиненных. Здесь это в большей степени отношения единомышленников.

Я думаю, что музыкант в оркестре сыграет хорошо тогда, когда он того искренне *хочет*, а не когда его заставляют.

Какая бы то ни было грубость, административное давление на репетициях здесь исключены. После каждого концерта с новым дирижером музыканты смело высказывают свое мнение о прошедшем концерте, о мастерстве дирижера в специальных анкетах, и с их мнением считается администрация.

МИНЧИН: Действительно ли существует антисемитизм в советской музыке, в оркестрах?

ШОСТАКОВИЧ: Проявления антисемитизма в советских оркестрах, с которыми мне приходилось сталкиваться, в основном касаются кадровой политики. Трудно было, особенно в «режимной» организации радио и телевидения, принять в оркестр талантливого музыканта-еврея.

МИНЧИН: Как вы слышите музыку?

ШОСТАКОВИЧ: Ушами, умом и сердцем. Звуки — это как роман. Например, «Бесы» Достоевского.

МИНЧИН: Вы когда-нибудь пробовали сочинять?

ШОСТАКОВИЧ: Пытался «сочинять» я только в раннем детстве, затем бросил. Всегда отвечаю: я думаю, что одного композитора с такой фамилией достаточно.

МИНЧИН: Дирижер — едва ли не самая уникальная профессия в мире, ей нельзя научиться, — это дается от Бога?

ШОСТАКОВИЧ: Как и любой другой вид искусства, дирижирование включает в себя дар, наличие таланта, необходимую школу и, конечно, большой труд.

МИНЧИН: Всем известна книга «Мемуары Шостаковича», изданная в США советским музыковедом С. Волковым. Что вы думаете об этом и ваше мнение о книге?

ШОСТАКОВИЧ: Книга Волкова в основном верно отражает положение музыкантов и, в частности, Д. Шостаковича в условиях сталинского режима. Взаимоотношения же и оценки его коллег, приписываемые Волковым Шостаковичу, не всегда точны. Некоторые «мнения» Шостаковича, почерпнутые из слухов от третьих лиц или вырванные из контекста цельной оценки, придают им зачастую досадную односторонность.

Каждый художник видит в творчестве своих коллег как отдельные недостатки, так и неоспоримые достоинства. И это необходимо серьезно учитывать. В целом это, конечно, книга о Шостаковиче, а не самого Шостаковича.

На первой странице этой книги есть фотография, подаренная отцом Волкову на память о тех нескольких интервью, которые музыковед брал у него. На этой фотографии приписка рукой Шостаковича: «На память о беседах о Зощенко, Мейерхольде и Глазунове». Я думаю, что этой припиской отец сам уточнил круг вопросов, к которым можно относиться с наибольшим доверием.

Однако и в том виде, в каком эта книга существует, она бесспорно пробудила большой интерес западного читателя к Шостаковичу, к его творчеству и к его судьбе.

МИНЧИН: Литература, без которой вы не можете жить?

ШОСТАКОВИЧ: С радостью отмечаю, что русская литература в изгнании заслуживает самой высокой оценки и по художественному уровню и по кругу затрагиваемых проблем. Она помогает нам жить вдали от Родины. (Всегда избегаю перечислений имен, так как не хочу обидеть того, кого, к сожалению, могу забыть упомянуть).

МИНЧИН: Ваша любимая музыка?

ШОСТАКОВИЧ: Люблю музыку глубокой мысли, философии, драматургии. Люблю «умную» музыку, а не поверхностно-иллюст-

ративную. Это никак не означает, что я не люблю *хорошей* легкой музыки.

Д. Д. Шостакович говорил: «Люблю всю *хорошую* музыку от Баха до Оффенбаха!» Думаю, что очень точно сказано, целиком присоединяюсь.

МИНЧИН: Где вы собираетесь жить?

ШОСТАКОВИЧ: Очень полюбил Америку. Стараюсь глубже понять ее. США — страна ранних и поздних эмигрантов, и в этом смысле ее общество наиболее «открытое», что, естественно, очень импонирует.

Как музыкант я восхищаюсь уровнем исполнительского искусства в США, интересом к музыке и к искусству вообще. И, конечно, постепенно осознаю, каким *достоянием* общества является так высоко развитая демократия.

МИНЧИН: Ваши выступления?

ШОСТАКОВИЧ: Мои дальнейшие планы включают множество концертов как в США, так и по всему миру (кроме одной части его). Предстоит постановка оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» в молодой экспериментальной Джульярдской опере (в Нью-Йорке), постановка «Бориса Годунова» в Сан-Франциско в оркестровке моего отца, записи на пластинки с европейской фирмой «Филлипс» и много других интересных музыкальных событий.

Март 1983
Нью-Йорк — Коннектикут.

Интервью с Михаилом Шуфутинским

МИНЧИН: Помнишь, я тебе задал вопрос — как ты относишься к музыке? Ты ответил: «Музыку я с детства не люблю».

ШУФУТИНСКИЙ: Ну да, на самом деле шутка не моя, она очень древняя. Это кто-то другой сказал. Просто так музыканты говорят...

МИНЧИН: Хорошо. Тогда теперь вопрос всерьез. Как ты относишься к музыке?

ШУФУТИНСКИЙ: К хорошей — хорошо, а к плохой — хуже.

МИНЧИН: Что тебе запомнилось из детства, ты мне рассказывал...

ШУФУТИНСКИЙ: Мы жили в Салтыковке, за городом, мама с папой уехали в институт, стоматологический. А нянька, Райка, выпустила меня гулять. И я провалился в канаву. И в этой канаве — а это было зимой — в канаве с водой я простоял часа полтора или два, орал благим матом, испугался, а меня никто не вытаскивал, потому что никого не было на улице. И потом я почувствовал, часа через два, что у меня совсем заоченели ноги. Сейчас я вспоминаю, если бы я еще немножко потерпел, это был бы подвиг Маресьева. Но я терпеть не стал, и из последних усилий — по льду — вылез из канавы. Мне было года четыре, вот так закалялась сталь!

МИНЧИН: Почему тебе папа купил именно аккордеон? В пять лет, правильно я помню?

ШУФУТИНСКИЙ: Да, но как бы я не знаю. Или он мне или — он просто аккордеон купил, поскольку я тогда этого не понимал еще, а папа играл на трубе, на гитаре, пел и играл на аккордеоне тоже, он был руководителем оркестра студенческой самодеятельности в университете. Он привез домой аккордеон «Хонер» — размер три четверти. Думаю, мне было лет шесть. Он принес его и решил, что я буду заниматься музыкой. Я уж не помню, почему так решили, наверное, у меня проявлялись какие-то способности. Во всяком случае, привели к нам учителя — высокого, полного мужчину, но с удивительно благородной внешностью. Сальников Сергей Рафаэлович. Это был мой первый учитель на аккордеоне. Я

помню, он учил меня нотам, учил правильной музыке. Он начал мне показывать, на какие клавиши нужно нажимать, чтобы сыграть «чижик-пыжик».

МИНЧИН: Где ты жил в Москве, если помнишь, и чем занимались твои родители?

ШУФУТИНСКИЙ: Я жил с бабушкой и дедушкой на Шаболовке. Напротив метро «Октябрьская» находился ресторан «Варшава» и гостиница «Варшава». Там стояли автоматы с водой, пирожки какие-то продавали, мороженое. И была такая история. Забегу вперед. Я уже учился в школе. В школу ходил пешком, а можно было ездить на трамвае, если были деньги. Но поскольку денег мне не давали ни бабушка, ни дедушка, потому что их у нас особо-то и не было, я ходил пешком. И вдруг однажды я случайно открываю комод и нахожу там коробочку из-под кремлевского подарка. Елка кремлевская, знаешь? Жестяные коробочки голубого цвета, на них нарисованы Снегурочка, Дед Мороз, написано «С Новым Годом». Это с прошлогодней елки у меня осталась такая коробка. Пойти на елку в Кремль и еще получить подарок — это было мечтой каждого мальчика или девочки. И мне это навяло с такой сильной ностальгией воспоминания об этом прекрасном празднике, что я потянулся к этой коробочке и открыл ее. И увидел там рулончики бумажные, свернутые странным, непонятным образом. Я думал: сейчас залезу, может, там мандарин остался. Оказывается, дедушка собирал мелочь, сворачивал в бумагу, делал такие бочонки из мелочи. Потом, когда скапливалась приличная сумма, он ходил в сберкассу и обменивал ее. Ну я возьми да и стащи один бочоночек. Стащил; оказалось, там есть деньги. Сумма была значительная. Во-первых, я поехал на трамвае, во-вторых, по дороге купил себе пирожок...

МИНЧИН: И загулял!

ШУФУТИНСКИЙ: ...с мясом, и даже за семь копеек фруктовое мороженое. А обратно я тоже поехал на трамвае и подумал: «Ну взял одну, а что, никто не узнает». На следующий день я взял еще одну, и с девчонками — тоже купил им пирожков, купил мороженого по 11 копеек — эскимо, вот... Тогда трамвай стоил 3 копейки. Но через некоторое время я с ужасом обнаружил, что в коробочке не осталось больше денег. Она была пуста. Каково же было расстройство моего дедушки, когда он, приготовив очередную порцию, очередной транш, решил положить туда, открыл и увидел, что там ничего нет, совершенно. Он страшно меня ругал не за то, что я взял, а за то, что скрыл, что взял без спроса. Мне было очень стыдно за свой поступок, и с тех пор я ни у кого ничего не украл.

МИНЧИН: А мама и папа кем были по профессии?

ШУФУТИНСКИЙ: Мама у меня очень рано погибла, она в стоматологическом тоже училась.

МИНЧИН: А как она погибла?

ШУФУТИНСКИЙ: Попала под поезд.

МИНЧИН: Сколько лет ей было?

ШУФУТИНСКИЙ: Двадцать семь лет всего лишь. На переходе железнодорожном они шли с подружкой, и у той нога попала в стрелку. Навстречу несся поезд. Когда мама стала ее вытаскивать, спасать, ее саму затянуло под колеса. Ее увезли в институт Склифосовского, она была еще жива... Через некоторое время отец вновь женился — он после войны был еще молодой мужчина — и жил со своей новой семьей.

МИНЧИН: А папа — стоматолог, да?

ШУФУТИНСКИЙ: Он был очень известный специалист в Москве.

МИНЧИН: Как проходила школьная жизнь и студенческая? Можно отдельно, сначала школьная жизнь, потом студенческая.

ШУФУТИНСКИЙ: «Хотите знать мою биографию? Читайте мою книгу». Это у меня в сайте в Интернете так написано. Как проходила школьная жизнь? Горд был очень, когда меня приняли в пионеры. Вошел в пионерском галстуке в подворотню, во двор, где жил, все меня поздравляли. Учился до пятого класса на одни пятерки. Мне нравилось не столько учиться, сколько чтоб меня хвалили. Бабушка меня очень хвалила, поэтому я учился сначала очень хорошо. Но с пятого класса мне это надоело, и я учился плохо. Пионером был, но на этом вся моя партийная практика закончилась, как и принадлежность к какой-либо организации. Потому что комсомольцем я уже не стал.

МИНЧИН: А первую любовь помнишь свою?

ШУФУТИНСКИЙ: Первую любовь? Возможно, это было и раньше, но первую запомнившуюся девушку звали Катя, она была в пионерском лагере, а я тогда в 13—14 лет подрабатывал помощником массовика в лагере, нас направляли. Там кормили бесплатно все лето, и еще рублей 60—65 зарплаты оставалось.

МИНЧИН: То есть ты «пахать» начал уже в школе?

ШУФУТИНСКИЙ: Ну да, конечно. И я влюбился в Катю Ржевцеву. У нее был брат Юра — старший, который надрал мне уши, когда узнал, что я вытаскиваю Катю по ночам гулять за территорию лагеря. Мы с ней ходили в неурочное время. Это была такая любовь — мы играли в гляделки. Я понимал, что это безнадежно, потому что у нее папа был портной, который шил в Кремле костюмы. Ну а я неизвестный мальчик, сын стоматолога, с грустными глазами. Мне не светило в такую элиту попасть. Это сейчас «по стойке смирно», а тогда кто ж знал, что так моя жизнь сложится.

МИНЧИН: Она когда-нибудь приходила на твои концерты?

ШУФУТИНСКИЙ: Да нет, о чем ты говоришь. Она меня не

помнит и не знает, кто я такой. Это было раннее детство. Я думаю, она меня забыла, это я запомнил, потому что у меня остались сильные впечатления: хорошая девочка была, красивая.

МИНЧИН: Когда ты решил, куда пойдешь учиться?

ШУФУТИНСКИЙ: Лет с тринадцати я уже играл в самодеятельном джазовом оркестре фабрики Гознак, который назывался «Эстрадный». Меня привели туда, и я играл на аккордеоне, потому что место пианиста было занято. Но когда оно освободилось, меня посадили за фортепиано. Конечно, это было не так просто, но...

МИНЧИН: Ты за него первый раз сел?

ШУФУТИНСКИЙ: Почему — я же учился в музыкальной школе, там был предмет общее фортепиано. Седьмая музыкальная школа Октябрьского района. Но аккордеона там не было, так как он инструмент буржуазный и не был принят в музыкальных школах; по программе народного образования был баян. Я пришел, сыграл, меня приняли. И я стал учиться на баяне. Баян инструмент интересный по-своему, но совсем другой, сугубо народный. У меня получалось, техника была неплохая. Уже в то время мне нравилось слушать джаз. То есть я случайно ловил «Голос Америки», это для нас было что-то супер такое. Я ходил в Гознак, там играли всякую джазовую музыку типа «Серенады солнечной долины». И по ночам я слушал джаз, современный, прогрессивный; играли такие, как Джон Колтрейн и другие музыканты, я слушал, и эта музыка меня захватывала, я мог ночами напролет ее слушать. Я уже закончил музыкальную школу, а в обычной школе учился неважно, поскольку играл на всяких халтурах с оркестрами. Кончилось тем, что я в 8-ом классе даже остался на второй год и из школы ушел, не получив даже среднего образования. Я ушел и поступил, конечно, сразу в вечернюю школу.

МИНЧИН: Иосиф Бродский тоже восьмилетку не окончил...

ШУФУТИНСКИЙ: Ну да, но для того чтобы учиться в вечерней школе, нужно было и работать. И поэтому папа взял меня к себе работать в поликлинике зубным техником.

МИНЧИН: Да?

ШУФУТИНСКИЙ: Сначала я должен был разносить карточки по кабинетам, я их разносил, потом мне дали возможность сесть в кабинете и заниматься воском, гипсом и другим. Должен честно сказать, что по стопам папы я не пошел. То есть очень скоро мне это надоело. Однажды в школу я привел свой оркестр, мы отыграли трехчасовые танцы. Все были в восторге и решили меня наградить, короче, восьмилетку я закончил потрясающе. Ну конечно, годок я проболтался на улице, от рук отбился, курил, с гармошкой ходил с пацанами по дворам, мы жили на Ленинском проспекте. Заходили в красные уголки разных домов. Ну я был козырной, я же

играл на инструменте, понимаешь. То есть мне было многое доступно, что было недоступно другим. Играл всякие модные песенки, но не знал, чем мне еще заниматься. И вот однажды я вдруг увидел объявление. Музыкальное училище имени Ипполитова-Иванова объявляет набор на подготовительные курсы по специальностям: хоровое дирижирование и теория музыки, композиция и так далее, духовые инструменты, общий вокал. Ну, куда, думаю: на фортепианное отделение я не поступлю, потому что у меня не было классической программы, я школу заканчивал не по фортепиано. Потом я подумал, может быть, попробую на дирижирование и теорию музыки. И поскольку у меня был хороший слух, абсолютный, я написал диктант, угадал интервалы, которые нам давали прослушать, и меня приняли на подготовительный курс. Там я прозанимался год, а на следующий год поступил в музыкальное училище.

МИНЧИН: Кто-нибудь с тобой учился, ставший впоследствии известным?

ШУФУТИНСКИЙ: Очень многие.

МИНЧИН: Как ты попал на Магадан — сослали или добровольно?

ШУФУТИНСКИЙ: Это очень долго. Ты меня расспрашиваешь о том, о чем я написал в книге.

МИНЧИН: Может быть, те, кто будет читать это интервью, не читали твоей книги. Ну хорошо, прошли Магадан. «Лейся, песня» была самой современной группой в стране?

ШУФУТИНСКИЙ: Этот жанр тогда был очень популярен: вокально-инструментальные ансамбли только появились: «Добры молодцы», «Поющие гитары», «Песняры», «Самоцветы», «Лейся, песня». Я пришел через полгода после создания ансамбля. Тогда там были два руководителя — Миша Плоткин и Валера Селезнев. Они оба были хорошими специалистами, но не могли вместе: лавры друг друга не давали им покоя. В результате разругались и разошлись. Селезнев по какой-то причине просто уволили из филармонии, а Плоткин создал друтой ансамбль — «Надежда», и меня пригласили в обезглавленный ансамбль. Добрынин Славка писал для них какие-то песни, и он меня порекомендовал, потому что я с ним только-только тогда подружился и делал для него кое-какие аранжировки. И поскольку он хотел для меня сделать что-то полезное и для себя тоже — нужно было иметь своего человека в «тылу врага» — он меня порекомендовал руководителям «Лейся, песня». Это было в Кемерово, они тогда работали от Кемеровской филармонии. Тогда так полагалось. Коллектив должен был быть к кому-то приписан. И я поехал в Кемерово принимать коллектив. Приехал, а они уже на концерте выступают в цирке. Солистом был Владик Андрианов, такой замечательный паренек, который пел и своим скромным утонченным видом поражал на долгие

дни и ночи воображение девушек, оставляя в каждом городе толпу брошенных будущих матерей. Владик Андрианов и я очень сдружались и впоследствии на репетиции он познакомил меня с одной юношей, сказав: «Вот это Саша Минчин, он уезжает в Америку». Вот так было с «Лейся, песня». Ты спросил, был ли самым популярным ансамблем «Лейся, песня»? Нет, были и более современные коллективы, которые играли более продвинутую музыку; мы же играли «попсу», немножко в стиле рок, немножко отджазированной, но это была такая «попса».

МИНЧИН: А кто тебе нравился чисто профессионально из тех ансамблей, которые как бы конкурировали?..

ШУФУТИНСКИЙ: Мне нравились «Веселые ребята», потому что Паша Слободкин был такой утонченный знаток рок-музыки. И они подражали «Битлам», у них это здорово получалось.

МИНЧИН: А как тебе были «Песняры» с профессиональной точки зрения?

ШУФУТИНСКИЙ: «Песняры»?

МИНЧИН: Ну да, я слышал, что у них у всех консерваторское образование было.

ШУФУТИНСКИЙ: На самом деле не имеет большого значения, как называется образование. Что можно сказать с профессиональной точки зрения... Когда «Песняры» поехали на гастроли в Америку впервые, я читал в одной газете такую рецензию: «О профессионализме и уровне мастерства можно много спорить, но то, что ансамбль этнический, сомнений не вызывает». Такая под...ка. «Песняры» играли белорусские песни.

МИНЧИН: Чисто профессионально?

ШУФУТИНСКИЙ: Они очень хорошие музыканты — тогда нельзя было быть плохим музыкантом и стать участником популярнейшего коллектива. Нужно было быть хорошим музыкантом — пели все живую. «Синяя птица» появилась тогда. Как я могу говорить, что мне нравилось, если я сам этим занимался. Ничего мне не нравилось, кроме «Лейся, песня», я же болел этим.

МИНЧИН: Зачем и почему ты покинул СССР, это понятно. Но все же ты вроде руководил оркестром?

ШУФУТИНСКИЙ: Во-первых, я никогда не мог выехать за границу, не пускали никуда вообще, никогда — ни в Болгарию, ни в Югославию, отказывали, без меня весь коллектив ездил.

МИНЧИН: Так только тебе отказывали?

ШУФУТИНСКИЙ: Да, только мне.

МИНЧИН: Это потому, что ты еврей?

ШУФУТИНСКИЙ: Не знаю, какой у них был критерий. Может, не потому, что еврей или не еврей, а потому, стучал или не стучал. Я не стучал. Мы не пели никаких комсомольских песен,

тоже была причина, по телевизору нас не показывали — борода у меня была уже к тому времени.

МИНЧИН: Считали за стилиягу?

ШУФУТИНСКИЙ: Да нет. По телевизору борода и усы — ни за что! Это только Карл Маркс мог носить усы и бороду, и Ленин. А простой человек разве мог?! Мне хотелось каким-то образом все-таки попасть за границу. Кроме того, здесь были всякие сложности и проблемы, обеспечение коллектива работой. Потому что к тому времени Гера Спектор, администратор, уже удачно свалил в Германию. А я остался и администратором, и руководителем. Ну зажимали, не давали работать.

МИНЧИН: А сколько официально ты получал в то время?

ШУФУТИНСКИЙ: В последнее время... Официально самая большая ставка артиста вокально-инструментального оркестра была 10 руб. 50 коп.

МИНЧИН: За концерт?

ШУФУТИНСКИЙ: Да.

МИНЧИН: Сколько у тебя концертов было в месяц?

ШУФУТИНСКИЙ: По-разному. В хороший месяц можно было дать тридцать концертов. Это стоило дорого. Потому что нужно было проехать гастроли, выступали по два, по три концерта в день. Во-первых, поскольку мы были кассовой коллектив, у нас были сборы большие, и мы стали работать во Дворцах спорта, а там платили двойную ставку. Это было не совсем легально, но кому-то разрешалось. Поэтому все получали больше, появилась такая лазейка — фонды комсомола. Комсомольским организациям разных городов выделяли фонды на проведение каких-нибудь праздников. И они расходовались по-разному, на усмотрение организаторов, и вот на фонды комсомола достаточно было принести любую смету коллектива... И они ее оплачивали. Нужно было поделиться, конечно, откат дать так называемый.

МИНЧИН: Так это «откат» и называлось?

ШУФУТИНСКИЙ: Откат, конечно. Я заходил к директору филармонии, в которой мы работали, — этот человек, правда, умер уже, замечательный человек был, руководитель Тульской хоровой капеллы, директор Тульской филармонии — Михайловский Василий Александрович. Потрясающий музыкант, но вынужден был еще заниматься и административной деятельностью, поскольку был директором филармонии. Он меня любил, он мне практически без денег давал эти пустые ведомости с подписью и печатью. А мы за это для него на его фонды выезжали и за месяц делали ему полугодовой план. Собирали ему деньги, и филармония получала хорошую прибыль. А потом он нам давал творческий отпуск, и мы, находясь в отпуске, выезжали на фонды других филармоний или комсомола. И

вот у меня накапливалось такое количество этих пустых смет, которые я привозил в филармонию, и мне секретарь впечатывала туда фамилии и ставки. Ставки уже шли двойные, Дворца спорта ставки. А комсомол платил тоже двойную ставку. И у нас получалось: двойная смета плюс еще двойная. Естественно, надо было со всеми делиться, поэтому никто в коллективе никогда эту четверную не получил, но они были рады и двойную получить.

МИНЧИН: Ну, ты 300—400 рублей зарабатывал?

ШУФУТИНСКИЙ: Нет, когда я стал совсем популярным, когда разошлись большими тиражами пластинки, мне предлагали в то время 50—60 рублей за концерт, чтобы я только согласился поехать. Иногда даже сто. Поэтому я мог проехать 20 дней и привезти 3000 рублей. Деньги были большие тогда!

МИНЧИН: А постоянной зарплаты у вас не было, только от концертов, да?

ШУФУТИНСКИЙ: Конечно. Ну начали преследовать нас, естественно: ОБХСС, проверки, туда-сюда. Был конкурс в Сочи, куда нас направила Тульская филармония.

МИНЧИН: Какой это год был, Миша?

ШУФУТИНСКИЙ: Я думаю, это 78-й.

МИНЧИН: Сколько лет примерно ты пробыл в «Лейся, песня»?

ШУФУТИНСКИЙ: 4 года. Так вот, конкурс советской песни. Подготовили очень серьезную программу. Мы были уже продвинутым коллективом, играли в стиле «Чикаго», с дудками, с тромбонами, с трубой и саксофоном.

МИНЧИН: Аранжировки ты сам все делал?

ШУФУТИНСКИЙ: Не только я, музыканты тоже делали в коллективе. Хорошие музыканты были, и певцы хорошие. А в это время мы не поехали на фонды Кемеровской филармонии. Юровский Юрий Львович — директор — устроил страшный скандал, что мы к нему не приехали, написал жалобу на нас в Управление музыкальных учреждений, и к моменту нашего приезда в Сочи нас сняли с конкурса. Но поскольку мы приехали, я настоял, чтобы нас до первого тура допустили, и нас допустили. На первом туре мы сразу прошли во второй. В этот момент пришла еще одна бумага от Юровского, такой пасквиль за пасквилем, что мы сорвали шахтерам концерты, и нас снимают со второго туда. И в этот момент мне помог Кобзон, который был председателем жюри. Вернее, он был не председателем, он просто входил в жюри. А Пахмутова была председателем, и она больше всех против нас выступала, потому что у нее был там свой интерес. Там были другие коллективы...

МИНЧИН: Они пели ее песни?

ШУФУТИНСКИЙ: Ну конечно. Но Кобзон стукнул кулаком, как мне рассказывал потом покойный Френкель. Кобзон вошел,

стукнул кулаком по столу и сказал: «Ах ты, старая б..., ты что здесь свои интересы отстаиваешь? Этот коллектив будет во втором туре участвовать, иначе я выйду из жюри». И нас допустили. Я лично против Александры Николаевны ничего не имею: она написала замечательные песни. Но она функционировала, как и все остальные в то время. Ей нужно было кого-то поддерживать, потому что кто-то поддерживал ее. А мы прошли на третий тур и разделили первое место с ансамблем «Молодые голоса». Я помню, как мы перенервничали, передергались, как мы с Владиком вышли вечером и ждали решения жюри, и когда объявили, что мы заняли первое место, мы разрыдались даже, все было сентиментально. Это было последней каплей моего терпения, я давно уже думал, что нужно уехать. Жена категорически не хотела — маленькие дети. Но после того, когда мы приехали в Сочи и нас не встретили, а я договорился с каким-то клубом, и мы ночевали в коридоре на каких-то раскладушках, терпенье мое лопнуло, и я решил — все, я не хочу, я должен уехать. Добыл израильский вызов. Мы собрали документы, подали их, и началось ожидание, которое длилось два года, — ни слуху ни духу. Ничего, никакого разговора, вообще ничего.

МИНЧИН: Но работать тебе давали?

ШУФУТИНСКИЙ: Нет, я должен был уйти, потому что не мог подвести коллектив. Его и так сняли со всех эфиров радио, по телевидению нас все равно не показывали. В общем, я уступил свое место другим. Из филармонии уволился, чтобы не подводить ни филармонию, никого. И жил на сэкономленные сбережения. В ОВИРе никто ничего не отвечал. Я опять стал подрабатывать, начал писать аранжировки. Потом стал ездить, устраивать как администратор подпольные поездки для коллективов. Для «Лейся, песня», для «Красных маков» — нужно было как-то существовать. Выпустили внезапно перед Олимпиадой.

МИНЧИН: Как и где началась жизнь эмигранта в Америке?

ШУФУТИНСКИЙ: Ну как и где — на Брайтоне, в Нью-Йорке.

МИНЧИН: Ты сразу в Нью-Йорк поехал?

ШУФУТИНСКИЙ: Нет, сначала поехал в Вену, Рим. Моя жена не хотела даже слышать о том, чтобы поехать в Америку, в крайнем случае, в Австралию была согласна. И когда мы попали в Рим, выяснилось, что и в Австралию и в Канаду нужно ждать по полгода разрешения на въезд, и еще не известно, дадут или нет. Двое детей, денег не было вообще. Разрешили вывезти пятьсот долларов. И мы попали в самое пекло — в Нью-Йорк. Там родился король эмигрантской песни Михаил Шуфутинский.

МИНЧИН: Миша, где ты начал петь на Брайтоне?

ШУФУТИНСКИЙ: Я начал петь совершенно случайно. Я аккомпанировал певцу Семену Мокшанову, и он заболел однажды,

это было в субботу. Там не «канала» музыка, там надо было петь песни в кабаке. Я мог петь песни. В этот вечер я пропел весь его репертуар, и так началась моя певческая карьера. Потом меня пригласили создать один оркестр, который я и создал. Я там пел и делал первые попытки что-то записать.

МИНЧИН: У тебя был лучший тогда оркестр в Нью-Йорке в ресторане «Парадайз», он всегда был забит благодаря твоей музыке: пахать приходилось с восьми вечера до восьми утра, все пятницы, субботы, воскресенья. С любовью ли ты вспоминаешь это время?

ШУФУТИНСКИЙ: «Бразерс Бенд» организовался задолго до «Парадайза», мы поиграли в ресторане «Метрополь», потом поиграли в ресторане «Лондонский», потом... Просто, слава Богу, что в Америке можно было получить работу. Как можно любить это? Главное — нужно было получить работу. Работу в Америке получить не так легко. Постоянную — тем более. А мы благодаря тому, что был оркестр действующий, получили постоянную работу, которая нам дала возможность зарабатывать и заниматься еще при этом своим постоянным делом — музыкой. Это же замечательно. Поскольку к тому времени у меня уже вышли две кассеты моих песен, я стал уже эмигрантской такой полузвездой. И брал побольше денег за свою работу, сумел набрать хороших музыкантов, взять даже трех замечательных барышень чернокожих, которые пели, танцевали, играли, как ты помнишь, под этот замечательный оркестр.

МИНЧИН: Ты был первым, кто это сделал.

ШУФУТИНСКИЙ: Назывался он уже «Атаман-бэнд». На самом деле было очень много вещей, которые я сделал первым. Приехав в 90-м году на гастроли в Советский Союз, я нанял живой оркестр, состоящий из замечательных музыкантов. А я поставил еще трех девочек — вокальную группу, которая пела. Это тоже был первый опыт на сцене. То есть на самом деле в моей жизни было много вещей, которые я сделал первым. Оркестр пользовался успехом благодаря тому, что я его вставил в название в «Сингарелле», где были все эти песни. Я тогда сделал альбом, клубный. Даже хозяевам ресторана можно было немножко диктовать свои условия, поскольку люди-то шли на нас, на музыку, на шоу, поэтому мы как бы банковали чуть-чуть.

МИНЧИН: Почему ты порывался в Лос-Анджелес, если ты уже стал звездным в Нью-Йорке?

ШУФУТИНСКИЙ: Потому что меня долго приглашали туда. А я все думал, боялся потерять работу...

МИНЧИН: Почему?

ШУФУТИНСКИЙ: Можно быть звездным, но потерять работу. Это разные вещи. Можно быть суперзвездой в Голливуде, но быть в состоянии между проектами и пробыть в этом состоянии 15

лет. У нас все зависело от того, получишь ли ты в субботу или воскресенье зарплату или чаевые, иначе кормить семью было не на что. И вот мы отложили значительную сумму денег по тем временам, чтобы я полетел в Лос-Анджелес и выступил там в концерте; я вышел из самолета, вдохнул запах пальм, только что прошел дождь. Меня провезли по улицам вечернего Лос-Анджелеса, это была пятница, уже машин не было. Солнце садилось. Я получил страшный кайф. И я сказал, что хочу здесь жить. На следующий день я выступал, через день я выступал еще, а 21 февраля 1986 года я пошел на «Грэмми». На «Грэмми» я достал билет, поскольку был членом продюсерской лиги — продюсировал несколько своих альбомов и чужих: для Успенской, для Гулько, для Майи Розовой, для Могилевского. Как члену продюсерской лиги мне билет достался по дешевке за 250\$. Деньги значительные тогда для моего бюджета, но тем не менее я был потрясен от того, как происходит «Грэмми» по-настоящему. И Нью-Йорк как бы стал не моим городом, хотя до этого я не собирался из него никуда уезжать. Меня по большому счету немного там раздражало. Просто мой стиль жизни достаточно сильно эмигрантский из-за того, что я нахожусь именно в гуще эмигрантской тусовки. А Лос-Анджелес — не эмигрантский город. Хотя там значительное количество русских, но они очень сильно разбросаны по разным районам и не объединяются в такое вот мощное гетто...

Там меня пригласили посетить один из новых ресторанов, который открылся: «Арбат», прямо в центре Голливуда. Когда-то это был знаменитый ресторан, где выступали Чарли Чаплин и Мэрилин Монро. Мы пришли с женой. Стол был накрыт с армянским гостеприимством. Икра переваливалась через края тарелки и падала на стол. Короче, пенилось шампанское, коньяк и прочее-прочее. Они спросили: сколько будет стоить привезти из Нью-Йорка оркестр? Привезти будет стоить дорого. Сколько будет стоить зарплата? Я говорю: три с половиной тысячи долларов. Они — хорошо! И все.

МИНЧИН: Сколько человек было в оркестре?

ШУФУТИНСКИЙ: Нас было семь человек. К тому времени я разругался со всеми хозяевами ресторанов в Нью-Йорке, потому что там были разногласия из-за денег, и мы уже работали на самостоятельных вечерах, свадьбах. У меня уже был автобус для аппаратуры, для коллектива, и вот этот автобус и плюс еще два автомобиля — таким караваном мы решили ехать из Нью-Йорка в Лос-Анджелес.

МИНЧИН: Ты сам записал свои первые кассеты, пластинки, диски и продюсировал музыку других, — как ты дошел до такой жизни?

ШУФУТИНСКИЙ: Начнешь — дойдешь: надо как-то жить! Знаешь, что интересно? Будучи в Лос-Анджелесе, я стал увлекать-

ся каким-то более цивилизованным шоу-бизнесом, что ли. Я решил немножко пополнить свое образование, писал музыку, мне было интересно, я пробовал. Потом пошел учиться в университет. Я взял курс «скоринг», мы писали музыку для кино — там другая техника должна быть.

МИНЧИН: Как назывался курс?

ШУФУТИНСКИЙ: «Скоринг», там были такие предметы, как экономика шоу-бизнеса, прочее, прочее. Несколько интересных предметов, за которые я сам платил. Там был еще один замечательный человек, Дан Рэй — композитор, который написал много известной музыки, он преподавал. Я посещал его занятия, практические, теоретические. И в конце этого курса я должен был, как и все, сдавать экзамен. Продиржировать свое произведение, 40-секундное, на какую-то заданную тему, а затем продиржировать свою же аранжировку с живым оркестром. Я успешно все это сделал, получил «грейт эй». Дан Рэй был замечательным человеком, он приглашал каждого из своих студентов поболтать, обычно это было в шесть утра в Санта-Монике, куда он ходил на завтрак. Я с ним встретился и привез ему свои четыре пластинки и кассеты. Он посмотрел на них и говорит, а что это такое? Это песни, которые в России все знают, это песни, которые я пою, они продаются. Он говорит: «Знаешь, мой тебе совет, у нас здесь, в Голливуде, только членов профсоюза композиторов для кино тридцать пять тысяч насчитывается. Не надо тебе этим заниматься. Ты уже имеешь то, что многие из этих тридцати пяти тысяч не имеют. Ты имеешь целую страну, где тебя знают и любят, но ты об этом не догадываешься. Я б на твоём месте занимался тем, чем ты занимаешься. Записывал бы эти альбомы, пел бы эти песни. А это пробуй для себя. Пробиться здесь тебе будет тяжело. Причем он слушал внимательно музыку, не понимая ни слова по-русски. Но я его словам внял.

МИНЧИН: Ты уникальный аранжировщик в русской и мировой эстраде, из тех, кого я слышал. Твои произведения всегда отличались прекрасной аранжировкой, они были законченными произведениями и всегда узнавались, чего не скажешь о нынешних молодых талантах. Откуда это умение аранжировать, из трех-четырех аккордов создавать волшебство музыки?

ШУФУТИНСКИЙ: Композитор — он же мелодист. Я тебе скажу, что я этому учился, учился музыке. У меня академическое образование, поэтому я примерно соображаю, что должно крыться за мелодией.

МИНЧИН: Помимо тебя еще сто человек это изучали, но они... Ты считаешь, что это от Бога?

ШУФУТИНСКИЙ: Я боюсь говорить что-нибудь об этом, то есть придавать этому какую-то классификацию. Знаешь, я читал та-

кую интересную историю. Когда Чайковский написал «Пиковую даму», Танеев — прекрасный композитор-классик, он был еще и театриком, — прислал ему письмо на шестнадцати листах, где он написал: «Уважаемый Петр Ильич, я восхищен вашей оперой и всю ночь писал эту статью. Изучив ваш труд, я написал, как надо писать оперу: я нашел систему, поняв, как вы это делаете». В ответ на это через день он получил письмо от Чайковского: «Дорогой, уважаемый (я не помню, как его звали), я прочитал ваше письмо. Сердце мое защемило, я всю ночь проплакал, я восхищался вашим гением, вашей работой, но должен вам сказать, что на самом деле, возможно, вы и правы, что оперу именно нужно писать, как вы описали мою специфику. Но, честно говоря, я думаю, что оперу нужно писать, как Бог на душу положит».

МИНЧИН: То есть, ты считаешь, что это талант от Бога? Что ты не работаешь и не напрягаешься, это как бы произвольно?

ШУФУТИНСКИЙ: Я вообще никогда не напрягался в смысле музыки. Кроме тех моментов, когда мне нужно было на память выучить какое-нибудь произведение, чтобы сыграть на экзамене. Она как бы сама вливалась в мои уши, и то, что меня трогало и волновало, оседало у меня в памяти. Я подсознательно знал, что вот это должно звучать именно так.

МИНЧИН: Но сам ты музыку для песен тоже сочиняешь?

ШУФУТИНСКИЙ: Да, у меня есть свои песни, конечно. Это особое искусство, совсем другое.

МИНЧИН: Все мы, вынужденные покинуть «родные пенаты», с тех пор мечтали вернуться на родину, где родились, — на коне. Как и когда состоялся твой возврат, принесло ли тебе это моральное удовлетворение?

ШУФУТИНСКИЙ: Я не мечтал никогда: это не было предметом моих желаний. Я уехал из Советского Союза навсегда. Я уезжал не в Америку, я уезжал из Советского Союза. И поэтому мне было очень легко вжиться в американскую жизнь. Мне нужно было понять этот народ, эту страну, их смысл жизни, их смысл взаимоотношений и прочее. Когда начались эти «перестроечные дела», у меня к тому времени был уже свой ресторан, я все равно относился к этому достаточно скептически и смеялся над этим. И никогда не верил. Я еще помнил достаточно хорошо, когда меня два года продержали в неведении. Ну, в общем, много плохого запомнилось, хотя с годами стирается.

МИНЧИН: Кто тебя соблазнил на первый приезд, и какие чувства?

ШУФУТИНСКИЙ: Леонард Лев, который в 89-м году организовал приезд Токарева в Москву. Я понимал, что заработать на нас большие деньги было сложно. Стала появляться возможность по-

купать и продавать на Запад нефть, руду и прочее. А Леонард, умный и способный бизнесмен, сделал какие-то свои первые шаги в отношении торговли с Россией. Я понимал, что меня здесь знают, ко мне уже туристы из России приходили в рестораны, где я пел. Просили у меня автографы на кассеты, записанные здесь, выпущенные пиратским, естественно, способом. И все-таки он меня уговорил, он заключил договор с Госконцертом и по совершенно баснословной для меня тогда цене — тысяча долларов за концерт, из которых 250 я должен отдавать ему как импресарию. Уговорил поехать на тридцать концертов в Советский Союз на гастроль. Я готовился, были отпечатаны афиши, при этом я продолжал работать в русских ресторанах и держался за это, потому что постоянную работу в Америке получить очень непросто.

МИНЧИН: В каком году это случилось?

ШУФУТИНСКИЙ: В 90-м, 25 июня, мы прилетаем, у меня билет в первом классе, садимся в Шереметьево. Я выхожу, а меня встречают чуть ли не с музыкой, цветами, друзья, родственники, Кобзон. Он устраивал нашу поездку от Госконцерта. И вот везут меня по Москве ранним утром...

МИНЧИН: После десятилетнего отсутствия?

ШУФУТИНСКИЙ: Да. Резануло по глазам — мрачный серый город. Взгляды людей потупившихся, без улыбок, отвыкаешь от этого в Америке. Одежда — все серо. Но, тем не менее, было интересно. Приехал в гостиницу «Россия», мне дали номер полулюкс, полвосьмого утра. Поселили в этот люкс, а Леонард говорит, что у нас в девять утра завтрак с представителями Госконцерта. Это пресс-конференция, и будут журналисты. Я никогда не мог себе представить, что я настолько здесь знаменит. Люди не знали, как я выгляжу, информация ведь не доходила до широких масс. И вот за полчаса до пресс-конференции я ищу, куда включить фен, чтобы высушить голову после душа, и не могу найти розетку в этом номере. В гостинице «Россия» нет розеток, есть какие-то, но туда вставить ничего нельзя. И вдруг я соображаю, раз телевизор работает, то розетка есть. Я выдергиваю из розетки вилку, включаю туда фен и вдруг со страшной силой бьюсь о мраморный подоконник головой. Поднимаюсь, со злости мне жарко, у меня кружится голова. А это был июнь месяц, жара, я выглядываю в окно — напротив меня собор Василия Блаженного, внизу толпы военных людей. Почему военных, я не мог понять. Я забыл, что в России столько военных ходит по улицам. В Америке этого нет. У меня голова разболелась от сильного удара, я смотрю на этот Кремль и думаю: я приехал сюда из Лос-Анджелеса выступать и заработать денег; самое главное — не умереть.

МИНЧИН: Где был твой первый концерт?

ШУФУТИНСКИЙ: Мой первый концерт? Мы поехали в Киев. Украина тогда была частью Советского Союза. Киевский Дворец спорта. Я еще был в каком-то таком обожженном состоянии, не мог себе представить, что со мной происходит. Я, достаточно известный в определенных кругах эмигрантский исполнитель, приехал в страну, из которой я когда-то уехал навсегда, со своими песенками, которые, вроде бы, должны здесь знать. Во-первых, вагон СВ меня потряс, поскольку я до эмиграции никогда не ездил в мягких вагонах. И вдруг я приезжаю в вагоне СВ, меня встречает лимузин, привозят в гостиницу, дают люкс. Меня везут обедать в ресторан «Украина», есть борщ с пампушками, с чесноком. Меня привозят во Дворец спорта, где когда-то я выступал с «Лейся, песня». Когда я подошел, уже одетый, к сцене за кулисы и услышал, как гудят десять тысяч человек в переполненном Дворце спорта... Пять дней подряд в Киеве во Дворце спорта было по десять тысяч человек. Когда я первый раз вышел, я ужаснулся. Вот тогда я понял масштабы того, что я сделал! Я увидел совершенно обезумевший народ — они орали, визжали, кричали. Я вышел в Киеве на сцену и запел «Крещатик». Это был взрыв, люди прорывали кордоны милиции, они рвались ко мне руками, они забрасывали меня цветами. Я никогда не мог себе представить, насколько я знаменит. И понял тогда, что в России я — хит. И сразу заразился этой инфекцией! Это как заразная болезнь.

МИНЧИН: Как наркотик...

ШУФУТИНСКИЙ: Да! За эти пару месяцев мы сделали 75 концертов во Дворцах спорта, на стадионах необъятной этой страны. Иногда были ужасные условия поездок, особенно — Сибирь, Урал, все эти страшные поезда; серьезное испытание — передвигаться по этой земле. Поезда уничтоженные, с ужасными разбитыми туалетами, грязные гостиницы, ну, в общем... Сейчас получше.

МИНЧИН: А в Москве первые концерты помнишь?

ШУФУТИНСКИЙ: Да, в Москве они были в конце поездки. Концерты были в Концертном зале «Россия», потом в Измайловском спортивном комплексе. Все снимало телевидение и потом показывали.

Я вернулся в Лос-Анджелес с победой, привез денег, расплатился с долгами, которые еще были: невзирая на успех, я за эти годы состояния не сколотил. После поездки я понял: надо заниматься тем, что ты умеешь делать. Я вернулся работать в ресторан. В то время мне платили уже \$750 в неделю плюс чаевые. Это приличные деньги в Америке. Сразу меня стали одолевать звонками. Предложили на пять месяцев, гарантия — по двадцать концертов в месяц, и я практически согласился. В следующем, 1991 году поездка окончательно перевернула все мое понимание вопроса: зачем

ты поешь в ресторане? Достаточно приехать и поработать здесь три месяца — можешь заработать столько, сколько там за целый год. Мне это казалось вообще фантастикой!

МИНЧИН: Когда ты открыл здесь офис и осел в Москве?

ШУФУТИНСКИЙ: Я нашел директора, администратора, и потихонечку стали сами заниматься моими концертами и творчеством. С 1992-го года я все равно много прилетал сюда, жил в гостиницах, а потом уже стал больше находиться здесь. Расширился круг предметов, которые меня занимают. Это — шоу-бизнес.

МИНЧИН: Сегодняшняя жизнь в бывшем СССР, чем она отличается от семидесятых?

ШУФУТИНСКИЙ: Не знаю, чем отличается. Сегодня это совершенно другая страна. Она шагнула гораздо дальше, чем сознание людей. Они пока еще не готовы к этому рывку. Страна, которая совершила такой сумасшедший скачок! Сегодня здесь есть все то, о чем я не мог мечтать в семидесятых, даже в восьмидесятых, со всеми издержками этого процесса — развитого капитализма: рэкет, наркомания, мафия. Все есть, как в любой другой стране, но есть и свобода, можно делать все, что ты хочешь, правда, есть и трудности. Здесь все наоборот, но медленно и уверенно, как ни крути, и здесь все встанет на свои места, все придет к цивилизованному прогрессу. И нам предстоит увидеть и порадоваться, когда эта страна воспрянет. За последние 5—6 лет ее сильно потрясали финансовые катаклизмы. К власти пришли люди, которые решили создать власть, а потом из нее делать деньги. Все наоборот! В Америке сначала — деньги, потом власть.

МИНЧИН: Что такое шоу-бизнес в России сегодня?

ШУФУТИНСКИЙ: Мне кажется, здесь тоже все наоборот. Причем, что интересно, он начал развиваться в первых своих шагах как на Западе, в Америке, но русские люди хотят все сделать за один день, хотят заработать все деньги сразу. Если в Америке ты популярен и представляешь интерес для аудитории, тебя берут DJ-и и твои клипы крутят по ТВ, радио, — и ты за это получаешь деньги, деньги значительные. Здесь же ты платишь за то, что тебя будут крутить по радио и ТВ. Это страшное несоответствие. Все, кто владеет телевизионным временем, они его просто продают. Еще одно несоответствие. Как в Америке, например: хочет артист выпустить альбом — компания его покупает, находит ему продюсеров, режиссеров, сценаристов, песни приобретает, записывает, выпускает альбом и делает ему тур по всей стране, а иногда и миру — в поддержку альбома, потому что основная прибыль идет от продажи альбомов. Здесь же все наоборот. Человек записывает альбом для того, чтобы поддерживать свою популярность и получить концерты, за которые платят, — это смешно! Пиратство достигло уровня

98%, вернуть сегодня деньги, потраченные на запись и выпуск альбома, практически невозможно ни артистам, ни компании. После этого я еду на гастроли, и мне на автографы приносят пиратские копии. Вот такие страшные несоответствия. Мало того — из-за пиратства никто не платит налоги. Нет охраны авторского права. Композиторы не получают своих авторских, артисты не получают потиражные. Шоу-бизнес загибается, потому что нечем платить за студию, за рекламу и прочее. Все это пока далеко от цивилизации.

МИНЧИН: Кто тебе нравится из современных молодых исполнителей?

ШУФУТИНСКИЙ: Масса талантливых людей.

МИНЧИН: Где твой дом?

ШУФУТИНСКИЙ: В Лос-Анджелесе. Я живу и там и здесь, в двух измерениях.

МИНЧИН: Сколько времени ты проводишь в России?

ШУФУТИНСКИЙ: Вдали от дома сейчас провожу три четверти года. Поскольку вся работа на этом материке. Это и Европа, и Россия, и бывшие страны Советского Союза.

МИНЧИН: Как долго ты думаешь продолжать жить в таком режиме?

ШУФУТИНСКИЙ: До тех пор, пока я нужен, пока я востребован.

МИНЧИН: 10, 20, 30 лет?

ШУФУТИНСКИЙ: Не знаю. Трудно сказать. Том Джонс после пятидесяти трех лет перестал выпускать новые альбомы и стал жить концертами. Сейчас он спел новый диск, и у него в пятьдесят девять опять взлет! Я думаю, человек собирается уходить задолго до того, как он уходит. У меня нет другого режима и не может быть. Как только я приезжаю домой, я начинаю биться головой об стенку и начинаю рваться сюда, — работать!

МИНЧИН: Как называется направление твоей музыки? Ты его поменял?

ШУФУТИНСКИЙ: Я его не поменял! Я его развил. Поменялся круг моих интересов и поменялся круг зрительских интересов в связи с тем, что социальная почва в стране резко поменялась. Если раньше мои первые альбомы начинались с тех песенок, которые были здесь запрещены, и они назывались полублатными, полудворовыми, то теперь этот жанр истаскали до предела, потому что стали петь все и не так удачно. А во-вторых, социальная почва для этого жанра немножко пошатнулась, поскольку все что связано с блатной песней как таковой, стало песней криминальной. А криминал здесь в стране так всем надоел и так всех достал, что люди об этом даже слушать не хотят, да и петь об этом не хочется.

Та самая немножко разухабистая, озорная искорка, которая когда-то была в этих песнях, сегодня куда-то исчезла. Я стал старше на десять лет и стал мыслить по-другому. Я стал петь на другие темы. Я не поменялся. Я не поменял свой стиль. Никто не может перепутать меня. Я бы назвал это «шансон», но не тот шансон, который тут называют «русский шансон».

МИНЧИН: Чем ты занимаешься сейчас, кроме, естественно, каждодневной работы над собой?

ШУФУТИНСКИЙ: Над собой я не работаю. Что значит работать над собой? С утра встал: два часа гимнастики, потом час бассейна, полчашки кофе, печенье, два часа в зеркале, макияж — вот вечером наконец-то волшебное действие! Нет. Я над собой не работаю, я просто живу. Сейчас собираю песни для нового альбома.

МИНЧИН: Название есть?

ШУФУТИНСКИЙ: Нет, названия нет. Некоторые песни остались, которые не вошли в прошлый альбом. Название можно дать тогда, когда уже есть концепция. Чаще всего название приходит от какой-то песни.

МИНЧИН: Какой альбом был самым популярным?

ШУФУТИНСКИЙ: Они все популярны. Думаю, что самый популярный за все время был альбом «Атаман» — это второй по счету, который вышел в Америке в начале восьмидесятых, который до сих пор везде крутится, — там были песни, которые и сейчас всем нравятся: «Гоп-стоп», «Сингарелла» и так далее.

МИНЧИН: Ты работаешь по России уже около десяти лет, по моим наблюдениям,ходишь в тройку сидящих на эстрадном Олимпе 150-миллионной страны. Как и почему тебе это удалось? В чем секрет твоей популярности?

ШУФУТИНСКИЙ: Я десять лет работаю не по России, я участвую в интернациональной концертной деятельности. Я выступаю везде: в Австралии, в Канаде, в Германии, в Америке, в Израиле, на Кипре, в Венгрии, в Греции, в Чехословакии, где так или иначе оказались люди, говорящие по-русски. И вот Россия занимает в этом списке значительное место, поскольку в России живет 150 миллионов русскоговорящих людей и ее окружают страны ближнего зарубежья, где по-прежнему говорят и думают по-русски.

Почему это произошло? Наверное, это целая цепь совпадений. В то время, когда я уехал, мои первые записи были запрещены, были подпольными и вызывали большой интерес. Потом на протяжении десяти лет меня здесь не было, и никто не знал, как я выгляжу и кто я такой, и вдруг появился Шуфутинский. Кто меня знал до эмиграции? Потом вдруг — гром и молния — первое турне! Меня начали узнавать и ко мне появился большой интерес на ТВ и в СМИ, стали везде публиковать, печатать, показывать по всем

программам. Это дало большой толчок и потом, не останавливаясь, я записывал и записывал новые песни и альбомы. Экспериментировал в одну сторону, в другую, как нормальный творческий человек. Так получилось, что благодаря всему этому я оказался, как ты говоришь, на эстрадном Олимпе. Не разделяю мнения по поводу третьего места. Мест вообще не существует!

МИНЧИН: Я не сказал «третьего места». Я сказал «в тройке».

ШУФУТИНСКИЙ: В тройке — тоже не разделяю. Есть у каждого человека своя ниша, своя аудитория. Если он сумел ее найти, то он уже первый в своем деле. Поэтому классифицировать не стоит.

МИНЧИН: Хорошо. В чем секрет популярности?

ШУФУТИНСКИЙ: Песни, которые я пою, тот жанр, к которому я обратился и развил, считается наиболее доступным для широких масс. Все то, о чем я пою, близко простому человеку: о судьбе, о любви, о жизни, о неудачах и о победах. Спето простым голосам без украшений, без сложных шоу с пиротехникой, так, что каждый сидящий в зале мог сказать: «Вот как поет, я тоже так умею». Это самое главное, если он так сказал, значит, до него дошла песня.

МИНЧИН: Но поют еще пятьсот человек, а ты стал наиболее популярным.

ШУФУТИНСКИЙ: Почему наиболее? Я повторяю, у каждого есть своя ниша, свои поклонники. Кого-то полюбили за что-то. Совпало так, что песни, спетые мною, с ними прожило целое поколение людей в этой стране. Когда я говорю об этом с людьми, то они говорят: «Мы с вами прожили всю жизнь». Был такой случай, когда после концерта за кулисы прорвался один человек, который сказал моему директору: «Я с ним сидел два с половиной года». Она: «Вы ошибаетесь. Он не сидел». «Да нет, — я с ним сидел. «Две погасшие свечи» я два с половиной года слушал». Это говорит о том, что люди прожили какие-то годы, слушая эти песни, им было хорошо, плохо, тяжело, легко, весело, грустно; самое главное — песни вызвали эти ощущения, и помогли им расслабиться или, наоборот, собраться, собрать свою энергию для жизни. Поэтому я считаю, что это и есть успех, если люди хотят тебя слушать.

МИНЧИН: Что такое русский шансон?

ШУФУТИНСКИЙ: Шансон — это песня в переводе с французского. Шансон появился в начале прошлого века во Франции, и яркими представителями современного шансона являются Шарль Азнавур, Эдит Piaф и другие. Шансон — песни без специальных украшений, лакировок, выхолащиваний, в простом своем виде доходили до сердца слушателей не только музыкой, но и текстом. Впоследствии в России создали русский шансон, песни более узкого жанра, связанные...

МИНЧИН: В каком году?

ШУФУТИНСКИЙ: Слово стало модным в начале девяностых годов. Песни дворовые, хулиганские, приклатненные. Здесь любят вешать ярлык. Все блатные песни называют «русский шансон». Мне говорят, что вот вы раньше пели блатные песни, как же вы это пели? Что вы пропагандируете, уголовников, их стиль жизни? А вообще, если обратиться к словам «блатная песня» — вся страна сидела в тюрьме, не просто часть, а вся страна, миллионы, которые пели «Бродяга Байкал переехал» или «Стенька Разин» или «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно...». Эти песни сегодня поют народные хоры в Колонном зале Дома союзов. Это уже считается историей, почти русской народной песней. Когда меня спрашивают об этом журналисты, я им говорю, чтобы они послушали, о чем я пою. Если из ста песен вы наберете пять блатных, то я с вами соглашусь, что я пою блатные песни. Я думаю, что «русский шансон» — это продолжение традиций шансона настоящего, где нужно говорить и петь о вещах главных для каждого нормального человека. Это не бардовская песня. Бардовская песня, я считаю, это — «поющая газета». Я обожаю бардовский жанр. А это песня, которая спета определенными средствами. Барды, они не обращают внимания на средства.

МИНЧИН: Куда ты отнесешь Галича и Высоцкого с Окуджавой?

ШУФУТИНСКИЙ: Они прекрасные барды. А я исполнитель материала, который написан специально. Я его преобразовал, саранжировал в своем стиле так, как я считаю нужным. Я рупор автора. Назову, например, «Темную ночь», «Московские окна» — это настоящий шансон. До этого был Утесов, который просто король этого жанра, основатель русского шансона.

МИНЧИН: Из своих песен ты мог бы назвать те, которые тебе нравятся и ближе. Скажем, вдруг невероятное желание послушать себя самого. Какие песни тебе нравятся?

ШУФУТИНСКИЙ: Каждая песня мне чем-то понравилась, поэтому я не могу сказать, какая ближе, а какая дальше. Так же, как твои книги.

МИНЧИН: Кто тебе нравится из нынешних исполнителей? На чей концерт бы ты пошел?

ШУФУТИНСКИЙ: Очень сложно. Я пошел бы на любой, если бы у меня было время. Я не могу кого-то выделить.

МИНЧИН: Пиратство в России. Сколько тебе это стоит и возможно ли с этим бороться?

ШУФУТИНСКИЙ: Невозможно с этим бороться самому, потому что деньги, которые задействованы в этом деле, настолько велики, что если у людей начать их отнимать, то они могут стрелять во всех подряд, и у них на это тоже хватит денег. Потому что в такой огромной стране, где люди по-прежнему любят что-то душевное и касаю-

шееся музыки, где всегда у людей была тяга к чему-то новому, они всегда купят кассеты и диски, пусть даже сделанные пиратским способом. Поэтому как страшный спрут расплодилось компании, которые берут новый альбом, крадут материал из студии, из машин артистов, издают неизданное, изучают незаконченное, выпускают разным способом, попирая любые права, и особенно последние несколько лет в России это никак не регулируется. Правительству, видимо, нет дела до этого, потому что у них пока еще есть, что поделить. В результате получается, что выходит новый альбом, в который вкладываются деньги на песенный материал, на студию, на аранжировки, на рекламу. Выходит альбом, и через несколько дней по всей стране, во всех ларьках и лавках появляются пиратские копии, которые начинают раскупать. С пиратами невозможно справиться. Поэтому записывание альбомов станет совершенно бессмысленно чисто экономически.

МИНЧИН: Какой вывод?

ШУФУТИНСКИЙ: Нужно заниматься охраной и защитой интеллектуальной собственности — это касается и видео, и литературных произведений, и звуковых носителей, и кино — всего. К сожалению, пока этим еще никто не занимается, хотя есть надежда на нового президента. Какие-то проблески в его словах насчет этого были. Ну, не к лицу России. Если уж Америка сумела побороть пиратство, то и Россия сумеет. Америка следит жестко за пиратством и в других странах. С Китаем по этому поводу чуть не дошло до открытого конфликта. Вся надежда, что когда-нибудь в России это будет.

МИНЧИН: Сколько тебе это стоит? Как ты думаешь?

ШУФУТИНСКИЙ: Это сложно сказать, потому что пластинка — это не только запись песен, это аранжировка, покупка музыкального и поэтического материала у авторов, это еще и рекламная кампания, и съемка клипов.

МИНЧИН: Планы ближайшие и далекие?

ШУФУТИНСКИЙ: Домой хочу. Хочу в сентябре сделать несколько сольных концертов в «России», в концертном зале. Систематизировать какую-то часть своих старых песен и выстроить программу совсем новых песен. Сделать концерт, куда придут люди, которые хотят прийти именно ко мне.

МИНЧИН: Остались какие-то мечты еще неосуществленные в музыке, на эстраде?

ШУФУТИНСКИЙ: Да нет. Я ведь делаю то, что люблю.

МИНЧИН: Английский диск записать?

ШУФУТИНСКИЙ: Английский диск я не хочу записать. Я люблю петь на том языке, на котором я думаю. Когда я нахожусь в Америке, я вынужден говорить по-английски, и поэтому за многие годы сформировалось какое-то примитивное американское мышление. На

самом деле все равно все возвращается к русскому. По-английски неинтересно. Я могу включить элемент какой-то на английском, но кому это будет интересно? По-английски поет вся Америка, Англия — прекрасно, пускай они споют по-русски, как я.

МИНЧИН: Есть ли время для досуга и из чего он состоит?

ШУФУТИНСКИЙ: Я так устроен, что досуг для меня недосыаем. Когда у меня есть свободное время, я думаю: вот, наконец-то я отдохну, а к концу дня не знаю, куда себя девать и ищу себе применение, потому что вся жизнь проходит в действиях и в работе. В жизни мне, я считаю, повезло очень, потому что Бог дал возможность заниматься любимым делом, доносить до людей то, о чем я думаю, как думаю, и доставлять им радость, получая при этом деньги. Это и мое хобби. Я не собираю марки, монеты, не увлекаюсь автогонками. Есть в жизни масса вещей, которые меня интересуют. Я люблю читать, люблю сходить на выставку. Я люблю встать в 6 часов утра и пойти с собакой к океану, чтобы она побегала за чайками или за волнами. Посидеть полчаса и посмотреть на это. Но это бывает редко. Я люблю спортивные соревнования — баскетбол. Я люблю все, что связано с динамикой, с жизнью.

МИНЧИН: Какое кино ты любишь смотреть?

ШУФУТИНСКИЙ: Хорошее. У моего сына Дэвида спрашивали, кем он будет, когда вырастет? Он говорил: «Доктор-ром». «А каким ты будешь доктором?» Он говорил: «Хор-рошим!» Вот так и я.

МИНЧИН: А читать что ты любишь? Американское или русское?

ШУФУТИНСКИЙ: Нет чего-то конкретного, чтобы я любил читать именно это. Я беру книгу, и если интересно, я ее читаю, а если перестало увлекать — бросаю. Читаю по-английски с удовольствием, хотя не так легко. Есть книги, написанные сложным языком.

МИНЧИН: А из английской или американской музыки есть что-то, что бы больше любишь?

ШУФУТИНСКИЙ: Нет такой музыки английской или американской, о которой я бы сказал: «Это дрянь». Остальное мне нравится. Что-то больше, что-то меньше. Я люблю хорошие, талантливые вещи.

МИНЧИН: Ты говорил про Синатру, Пресли, «Битлз».

ШУФУТИНСКИЙ: Я очень мало знаю людей, которые могут сказать, что они не любят «Битлз» или Пресли. Есть категория людей, которая их не знает, но в цивилизованном мире таких людей нет. Поэтому в американской и европейской музыке нет ничего, что бы меня раздражало.

МИНЧИН: Где ты справлял новый 2000 год? Где думаешь справить 2001? Имеют ли эти цифры и тысячелетие для тебя какое-то значение?

ШУФУТИНСКИЙ: Кто может думать о том, где он будет справлять Новый год? Думать надо о том, что будет завтра. До нового года еще семь месяцев. В новогоднюю ночь 2000-го года я работал. Выступал для народа. Это моя специальность. Я должен радовать, веселить народ в тот момент, когда им это нужно. Я выступал в Питере. Пел!

МИНЧИН: А предсказания?

ШУФУТИНСКИЙ: Никто не может ничего предсказать. Могут только догадываться. Одни предсказывают светлое будущее, другие предсказывают мрачный кошмар.

МИНЧИН: Обезумевшая цивилизация, которая семимильными шагами мчится к своему саморазрушению. Если посмотреть древние цивилизации: римляне, греки, иудеи, персы — были люди поумнее, чем наша цивилизация, и все привели себя к самоуничтожению или взаимоуничтожению. Ты считаешь, что есть шанс выжить?

ШУФУТИНСКИЙ: Я думаю, что на эти темы задают себе вопрос и отвечают на эти вопросы люди в начале каждого столетия и в конце, потому что их поражает то, что на меня не произвело впечатления: переход из одного столетия в другое. На самом деле для людей, которые родились если не в начале, то в середине столетия, еще живут сегодня — это скачок очень огромный в сознании, а многие люди живут сегодня и жили, когда в Москве еще на автомобилях не ездили. Поэтому я боюсь говорить, что человечество себя самоуничтожит. Я живу более локально и пытаюсь быть оптимистом.

МИНЧИН: Если бы ты выбрал те годы, в которые хотел жить опять — 60-е, 70-е, 80-е, 90-е, — какие тебе ближе по психоэстетике?

ШУФУТИНСКИЙ: Те, которые я прожил. Других я не знаю. Я жил в эти годы.

МИНЧИН: Я бы с удовольствием вернулся в 70-е.

ШУФУТИНСКИЙ: И жил бы всегда там?

МИНЧИН: Не всегда. Но мне бы хотелось прожить их снова, потому что они были трогательными, чистыми.

ШУФУТИНСКИЙ: Все, что касается тех лет, через которые прошла наша жизнь, все это близко ценными воспоминаниями, и всегда хотелось бы туда вернуться, чтобы оглядеться вокруг себя, а чисто психологически и морально мне бы хотелось пожить, все-таки, в будущем, но это, наверное, страшно, потому что через 50 лет — я не представляю себе. Если бы я оказался с сегодняшним сознанием в 2050-м — другая жизнь будет происходить, сложно, страшно, но чертовски интересно.

МИНЧИН: У тебя есть все шансы. До 100 лет — обязан! Миша, вопрос, который ты бы хотел задать самому себе?

ШУФУТИНСКИЙ: Что тебе надо? Езжай домой, ложись под зонтик у бассейна, попивай коктейли, загорай на солнышке, купайся, живи в уютном теплом месте. Зачем ты рвешься все время на куски, едешь в какие-то города, перелетаешь два раза в день. Зачем тебе это все надо? А затем, что другой жизни я для себя не вижу и не представляю. Сегодня это для меня единственная форма существования. Пускай так сложнее, неуютнее. Меня окружают люди, которым нравится, что делаю я, а радовать их — это для меня большая честь и удовольствие. Поэтому, пока я нужен, пока меня принимают и ждут, я буду ехать и мчаться к ним и петь для них с удовольствием. Как только я почувствую, что я им не нужен, — вот тогда пойду и лягу под зонтик у бассейна. Пока я этого сделать не могу и не хочу.

МИНЧИН: Внутри ты все-таки ощущаешь — или это неразделимо — себя музыкантом, певцом или аранжировщиком?

ШУФУТИНСКИЙ: Я — музыкант.

МИНЧИН: Есть что-то еще, что волнует тебя?

ШУФУТИНСКИЙ: Меня волнует, что, когда я встречаюсь с людьми, с которыми связана часть жизни, я обнаруживаю вдруг, что мы не виделись шесть лет, хотя все это было как вчера, а прошел целый кусок жизни. Я думаю, неужели в следующий раз мы встретимся через шесть лет, а может, уже совсем не встретимся, потому что кто-нибудь из нас может уйти в мир иной. Это меня волнует, я очень переживаю из-за того, что мало и редко вижу своих знакомых и близких, даже свою семью. Мало могу уделить им времени. Хотелось бы отдать им всего себя, но времени не хватает. Разорваться невозможно, и это очень печально, потому что те люди, которые прошли рядом по жизни, они очень дороги. Это те воспоминания, какими мы живем, это наше самое главное богатство, а мы его теряем, потому что редко видимся. Но это сентименты.

*Март, 2000
Москва*

Интервью с самим собой

Александр Минчин

ВОПРОС: Зачем вы это сделали — книгу интервью?

ОТВЕТ: Чтобы нажить мало друзей и много врагов. Шутка! О знаменитых людях ходит много легенд и сплетен, как правило, не соответствующих реалиям и реальности. Я хотел, чтобы творцы, достигшие великих высот в своем искусстве, сами рассказали о своей жизни. Девиз был прост: «Искусство в вашей жизни и ваша жизнь в искусстве». Кто-то открылся полностью, кого-то я не смог «расколоть».

ВОПРОС: Кто вы?

ОТВЕТ: Писатель. Я им и умру. А также драматург, сценарист, режиссер. И наверняка продюсер, люблю *создавать и претворять*.

ВОПРОС: Вы много уже написали?

ОТВЕТ: Десять романов, пять пьес, пять киносценариев и с дюжину рассказов.

ВОПРОС: В двух словах — о чем ваши романы?

ОТВЕТ: О любви, о жизни.

ВОПРОС: И больше ни о чем?

ОТВЕТ: А больше ничего не существует. Смерть? Это начало жизни, только другой.

ВОПРОС: О вашем детстве?

ОТВЕТ: Я родился в семье врачей, папа был профессор-уролог. Детство было почти счастливое: рос, дрался, играл в спортивные игры — все; любил театр и кино. Всегда мечтал стать актером, слава Богу, не стал. Не угодная Богу профессия, очень сильно за нее надо расплачиваться — как правило, головой и душой.

ВОПРОС: Что вас толкнуло взяться за перо? Не просто ж так?..

ОТВЕТ: Я прочитал тысячи книг, количество перешло в качество, и захотелось написать самому — только рассказ.

ВОПРОС: Какой был первый?

ОТВЕТ: «Джери», о тигрице в цирке.

ВОПРОС: А самый первый роман?

ОТВЕТ: «Псих».

ВОПРОС: О чем он?

ОТВЕТ: О любви к свободе и о сложности человеческих натур. Ведь в каждом из нас кто-то кроется. Не простой...

ВОПРОС: Какие были ощущения, когда взяли в руки свою первую книгу?

ОТВЕТ: В Анн-Арборе, в Мичиганском университете: недоумение, неприятие обложки и бумаги. Потом осознание и — слезы. Постепенное осознание того, что свершилось.

ВОПРОС: Из всех романов который вам ближе?

ОТВЕТ: Они как дети, я не могу их разделить и выбрать.

ВОПРОС: Что вам удается лучше всего в романах?

ОТВЕТ: Диалоги, как говорят мои издатели. Сетуют, что они лучше, чем у Толстого.

ВОПРОС: Толстой вообще, кажется, не был писателем?

ОТВЕТ: Ему просто нужна была эпопейная форма выразить все свои мысли и взгляды, от семьи до аграрных реформ. Японцы издали 90-томник. Художественный писатель не может написать столько.

ВОПРОС: Ваши любимые писатели?

ОТВЕТ: Платонов, Ильф и Петров. Из XIX века — Лермонтов и Тургенев.

ВОПРОС: А нерусские?

ОТВЕТ: Фицджеральд, Сэлинджер, Томас Вулф и Фолкнер. Меня вообще всегда интересовала Америка. И очень забавен Дюма, кстати, потрясающий плагиатор был. Все произведения молодых и неизвестных писателей под свое имя ставил. Его перу принадлежит 350 творений. Первое серьезное было опубликовано, когда ему было 27, прожил он всего 68 лет. За сорок лет написать, подготовить и издать 350 произведений, мы с вами знаем — физически невозможно. Когда-то мой первый покойный издатель говорил: для писателя норма — один роман в год. Если только не писать по готовым формулам детективчики короткого размера, как Жорж Сименон. Он строгал по штуке в месяц, иногда в неделю. «Деньги, господин Сакар, деньги». Отсюда и качество.

ВОПРОС: А из поэтов кто вам нравится?

ОТВЕТ: Бальмонт, Анненский, Северянин, Мандельштам.

ВОПРОС: Откуда взялись художественные образы в романах «Псих» и «Наталья»?

ОТВЕТ: Я пишу романы из реальной жизни. Естественно, воображение играет большую роль. Много гипербол, метафор, преувеличений, символов. Но потом надо доказать и убедить, что именно так было, хотя, возможно, так и не было. Я бы это назвал *натуралистический реализм*. Или физиологический, хотя реализм бывает только один — реальный. Я пытаюсь убедить и доказать, что выдуманное мною, назовите «сочиненное» — правда, реальность, что такое случилось с моими героями. Для этого мне не надо попадать в психушку, для этого мне не надо безумно влюбляться (хотя хотелось бы...) в какую-нибудь действительно «Наталию», чтобы создать идеал женщины в моей «Наталье».

И, конечно, помимо реальности и вымысла всегда примешивается третий элемент: подсознание, инстинкты, гены. И тот, кто ведет рукой, — Тот, Кто Над Нами.

ВОПРОС: Вы верите в Бога?

ОТВЕТ: Нет, но дозреваю. Я верю, что есть кто-то, Кто Над Нами, но не называю его Богом.

ВОПРОС: К какому направлению в современной литературе вы себя относите?

ОТВЕТ: Я — волк-одиночка. Никогда ни к каким группам или течениям не принадлежал. Вообще писательство — это не групповое занятие, а сугубо одиночное. И одинокое. И хотя писательство — это ремесло, цехов здесь не бывает.

ВОПРОС: Где вы живете?

ОТВЕТ: С 80-го в Нью-Йорке. Кажется, что всю жизнь. Но до этого была Москва.

ВОПРОС: Почему вы уехали из России?

ОТВЕТ: Мир увидеть и стать писателем. Кажется, я им стал. Я спал и мечтал увидеть свою фамилию на обложке книги. Я только не знал, какой ценой это дается.

ВОПРОС: А если бы знали? Ведь расплачиваетесь не монетами, а жизнью.

ОТВЕТ: Думаю, что стал бы. Изначально я носил в голове три сюжета, о которых знал, пока не напишу, не умру. Хотя и понятия не имел, как их писать, — «Псих», «Наталья» и «Лита».

ВОПРОС: В какой степени русская и в какой степени американская литература повлияла на вас?

ОТВЕТ: За исключением первых рассказов, все мои книги, десять или одиннадцать, написаны в Америке. Из России я вывез только голову. Сложился я как личность, естественно, на русской литературе. Но мои литературные привычки, вкусы, замашки сформировались в Америке. Да я бы никогда и не смог быть *русским* писателем. Не попадал я в их шеренги. Сейчас я пишу на двух языках, и первым становится английский. На русском мне осталось написать только один роман — «Театр». Вообще я увлекаюсь, интересуюсь и пишу только романы. С этим жанром у нас беда во второй половине XX века. Жанр романа — это сложнейшая крупная форма. Большой роман закончился на Булгакове. Некоторым с ней не удалось справиться никогда, например, Чехову, — он не написал ни одного романа, а хотел... Лучшим романом в русской литературе считаю «Герой нашего времени» Лермонтова, это уже никто не перепишет, слава Богу.

ВОПРОС: Кто ваши первые и лучшие читатели?

ОТВЕТ: Мои самые близкие друзья — это Олег свет Ефремов и Миша Шуфутинский. И это навсегда. Очень горжусь, что мой

первый роман «Псих» («когда не ведал, что творил») произвел большое впечатление на Веру Набокову, жену и музу великого писателя. Она не могла поверить, что это мой первый роман.

ВОПРОС: Какие виды искусства вам ближе всего?

ОТВЕТ: Литература, за ней идут музыка, кино, театр, живопись, балет, фотография. Вообще люблю все, что связано с искусством. И люблю творцов. Тех, кто создает.

ВОПРОС: С кем было приятней всего делать интервью и с кем неприятней?

ОТВЕТ: Приятней всего было с Куртом Воннегутом, неприятней всего — с Иосифом Бродским.

ВОПРОС: Почему?

ОТВЕТ: Хотя о покойниках плохо не говорят, уникальный был хамелеон.

ВОПРОС: А как вам его поэзия?

ОТВЕТ: До середины 80-х писал очень интересные стихи. Потом стал подражать себе и — после многих премий — перестал быть поэтом и стал деятелем и эссеистом на английском языке.

ВОПРОС: Вы не сошлись характерами или взглядами, вы ведь учились у него?

ОТВЕТ: Скажем так: я рад, что Иосиф жил безбедно вторую половину своей жизни.

ВОПРОС: Вы считаете, что «художник» должен быть голодным, чтобы творить?

ОТВЕТ: Абсолютно! Лучше — большую часть жизни. Но до определенной степени, пока он не начинает умирать от голода. Неисполненные мечты и желания толкают к творчеству. Одиночество также выцеливает на творчество. Писатель, настоящий, вообще всегда — *изгой*. Он должен быть вне общества, вне людей, и со стороны наблюдать за ними, и *переживать*. На том же уровне, на котором писатель стоит в современном обществе, я удивляюсь, что он еще не убивает и не крадет. Это неблагодарнейшая профессия и абсолютно неценяемая в современном мире.

Задумайтесь — вы хоть раз накормили писателя?

ВОПРОС: «Не хлебом единым...»

ОТВЕТ: Да, но без него ни рука, ни мозг, ни фибры не будут работать и творить, чтобы создать роман.

ВОПРОС: Как вы охарактеризуете процесс создания романа?

ОТВЕТ: Кошмар, страх. Интуиция. А потом — терзание субстрата памяти на чердаках мышления и подсознания. Всегда — жизнь в клетке, из которой взявший в руки перо и написавший раз, уже не выходит никогда. Я хожу десятилетиями и обтачиваю в голове слова, фразы, сцены, мизансцены. Врагам бы своим не пожелал.

ВОПРОС: И все-таки?..

ОТВЕТ: Да, я пишу. Я не могу не писать. Но первую половину творчества всегда мечтал этого не делать и бросить. Во второй половине сдался. Бесплезно!

ВОПРОС: Мы все о писательстве, давайте о жизни.

ОТВЕТ: А что о жизни — жизнь прекрасна и удивительна.

ВОПРОС: Вы всерьез так считаете?

ОТВЕТ: Да что вы, я пессимист! Ведь именно прозябание и составляет основу жизни. Для чего мы рождены? — на этот вопрос еще ни один философ не дал вразумительного ответа.

ВОПРОС: Как вы относитесь к смерти?

ОТВЕТ: Не дожусь. Покоя хочу, тишины.

ВОПРОС: А еще?

ОТВЕТ: Объездить весь мир и увидеть то, что не видел.

ВОПРОС: А еще?

ОТВЕТ: Снять фильм по одному из своих романов, даже два. И написать роман, который останется.

ВОПРОС: А написанные — не останутся?

ОТВЕТ: Это разминка пера. Хотя в каждом из них оставлена часть души. Я оставлял в них свою боль, страдания, чувства.

ВОПРОС: Под каким девизом вы живете?

ОТВЕТ: Всех девушек перецеловать нельзя, но стремиться к этому нужно.

ВОПРОС: Вы любили когда-нибудь?

ОТВЕТ: Кажется, да.

ВОПРОС: Что это за чувство?

ОТВЕТ: Неземное.

ВОПРОС: Есть кто-либо, кто не дал интервью для этой книги?

ОТВЕТ: Михаил Барышников, не захотел быть под одной обложкой с другими.

ВОПРОС: У вас идет спектакль в театре Олега Табакова?

ОТВЕТ: «Псих». Пять лет уже, слава Богу. Только что на сцене МХАТа (Ефремова) сыграли 100-й спектакль. Это большая дата.

ВОПРОС: Какие дальнейшие намерения в отношении театра?

ОТВЕТ: Ищу театр, где можно будет осуществить инсценировку романа «Факультет патологии». Раньше ее очень хотел сделать Маэстро Ефремов, это был его любимый роман. Но теперь он, к сожалению, в другом мире.

ВОПРОС: Как вы относитесь к издателям?

ОТВЕТ: Почитайте роман «Актриса», я изобразил там некоторых из них. А по большому счету в России Сытиных и Марксов больше нет. Нынешние издатели пытаются попользовать писателя и не заплатить. Даже те гроши, которые они платят.

ВОПРОС: Какой бы совет вы дали начинающему писателю?

ОТВЕТ: Не начинать!

ВОПРОС: Вы серьезно?

ОТВЕТ: Абсолютно.

ВОПРОС: Ваши любимые фильмы?

ОТВЕТ: «Бег» — гениальный фильм.

ВОПРОС: Актеры?

ОТВЕТ: Де Ниро, Джек Николсон, Олег Ефремов, Смоктуновский, Табаков.

ВОПРОС: Пять самых красивых женщин века, на ваш взгляд?

ОТВЕТ: Грейс Келли, Катрин Денев, Ракуэл Вэлш, Роми Шнайдер, Ава Гарднер.

ВОПРОС: А из русских?

ОТВЕТ: О, они первые красавицы мира, самые женственные. Быстрицкая, Скобцева, Титова, Зоя Федорова.

ВОПРОС: Вы стали очень богатым после написания десяти романов?

ОТВЕТ: За последнюю книгу «Лита» при тираже 10000 я получил 7000 рублей. Обещали 20 авторских книг, и тут обманули — дали 10. Такова спортивная жизнь.

ВОПРОС: Вам встречались порядочные издатели?

ОТВЕТ: У меня выходили книги в семи московских издательствах. Пожалуй, я бы выделил двух издателей, которые издали «Наталью» и «Юджинию».

ВОПРОС: Чем вы занимаетесь обычно?

ОТВЕТ: Хожу и ношу по десять лет «кирпичи» в голове, общающаяся. Потом на бумаге из них получаются романы.

ВОПРОС: А потом?

ОТВЕТ: Потом их точку и лижу на бумаге — каждое слово, каждый союз, каждое тире. И никогда не бываю удовлетворен. Никогда.

ВОПРОС: Какой ваш любимый цвет?

ОТВЕТ: Синий.

ВОПРОС: Что самое главное в жизни?

ОТВЕТ: Свобода. Я за нее очень дорого заплатил: близкими, языком, культурой, друзьями, миром моей юности, самым сладким в воспоминаниях.

ВОПРОС: Остались ли еще неисполненные мечты?

ОТВЕТ: Парочка завалялась.

ВОПРОС: Скажите умную писательскую мысль на прощание.

ОТВЕТ: Если есть кто-то, кто управляет этим безумным миром и — направляет, пусть спасет и сохранит это уничтожающее все на своем пути человечество.

*Лето 2000 года.
Юнион Сити, США.*

Александр Минчин — американский писатель русского происхождения. Родился в Москве в семье врачей. Окончил Мичиганский университет, где и написал свой первый роман «Псих», по которому поставлен спектакль в известном театре О. Табакова.

Писатель пишет на русском и английском языках. Автор десяти романов и пяти пьес. Среди них «Факультет патологии», «Юджиния», «Актриса», «Лита» и «Богема и любовь» (пьеса).

Первая публикация А. Минчина в России — роман «Наталья» в 1993 году.

Для Голливуда А. Минчин написал три киносценария: «Из жизни кинозвезды», «Юджиния» и «Русская любовь».

Год назад завершён авантюрно-эротический роман «Девушка с экрана». В настоящее время писатель закончил крупное произведение «Половое воспитание Августа Флана». Название говорит само за себя.

В столе и в голове — заготовки к роману-эпопее под условным названием «Богема», действие которого будет происходить в девяностых годах прошедшего века в Москве и Нью-Йорке.

Зимой 2000 года Александр Минчин выступил в качестве режиссера-постановщика пьесы Кокто «Непристойности».

Книгу «20 интервью» — с большими перерывами — писатель собирал 20 лет.

В настоящее время А. Минчин живет и работает в Нью-Йорке.

Александр Минчин ДВАДЦАТЬ ИНТЕРВЬЮ

Редактор *Наталья Гуже*
Издательский редактор *Александр Перевозов*
Художник *Александр Анно*
Корректоры *Татьяна Калинина, Наталия Пущина*

Издательство «Изографус»
Москва, ул. Петра Романова, 19, стр. 1, оф. 13
Тел. 277-75-75
Отдел реализации: Москва, 3-й Павелецкий пр-д, 9
Тел. 235-07-31, факс 235-02-37 e-mail: IZOGRAF@TSR.RU

ЗАО «Издательство «ЭКСМО-Пресс». Изд. лиц. № 065377 от 22.08.97.
125190, Москва, Ленинградский проспект, д. 80, корп. 16, подъезд 3.

Интернет/Home page — www.eksmo.ru

Электронная почта (E-mail) — info@eksmo.ru

Книга — почтой: Книжный клуб «ЭКСМО»
101000, Москва, а/я 333. E-mail: bookclub@eksmo.ru

Оптовая торговля:
109472, Москва, ул. Академика Скрябина, д. 21, этаж 2
Тел./факс: (095) 378-84-74, 378-82-61, 745-89-16
E-mail: reception@eksmo-sale.ru

Мелкооптовая торговля:
117192, Москва, Мичуринский пр-т, д. 12/1
Тел./факс: (095) 932-74-71

Сеть магазинов «Книжный Клуб СНАРК» представляет
самый широкий ассортимент книг издательства «ЭКСМО».
Информация в Санкт-Петербурге по тел. 050.

Книжный магазин издательства «ЭКСМО»
Москва, ул. Маршала Бирюзова, 17 (рядом с м. «Октябрьское Поле»)



Налоговая льгота — общероссийский классификатор
продукции ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры.

Подписано в печать 07.06.2001.
Формат 60x90 1/16. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,0. Тираж 5000 экз.
Заказ № 1974.

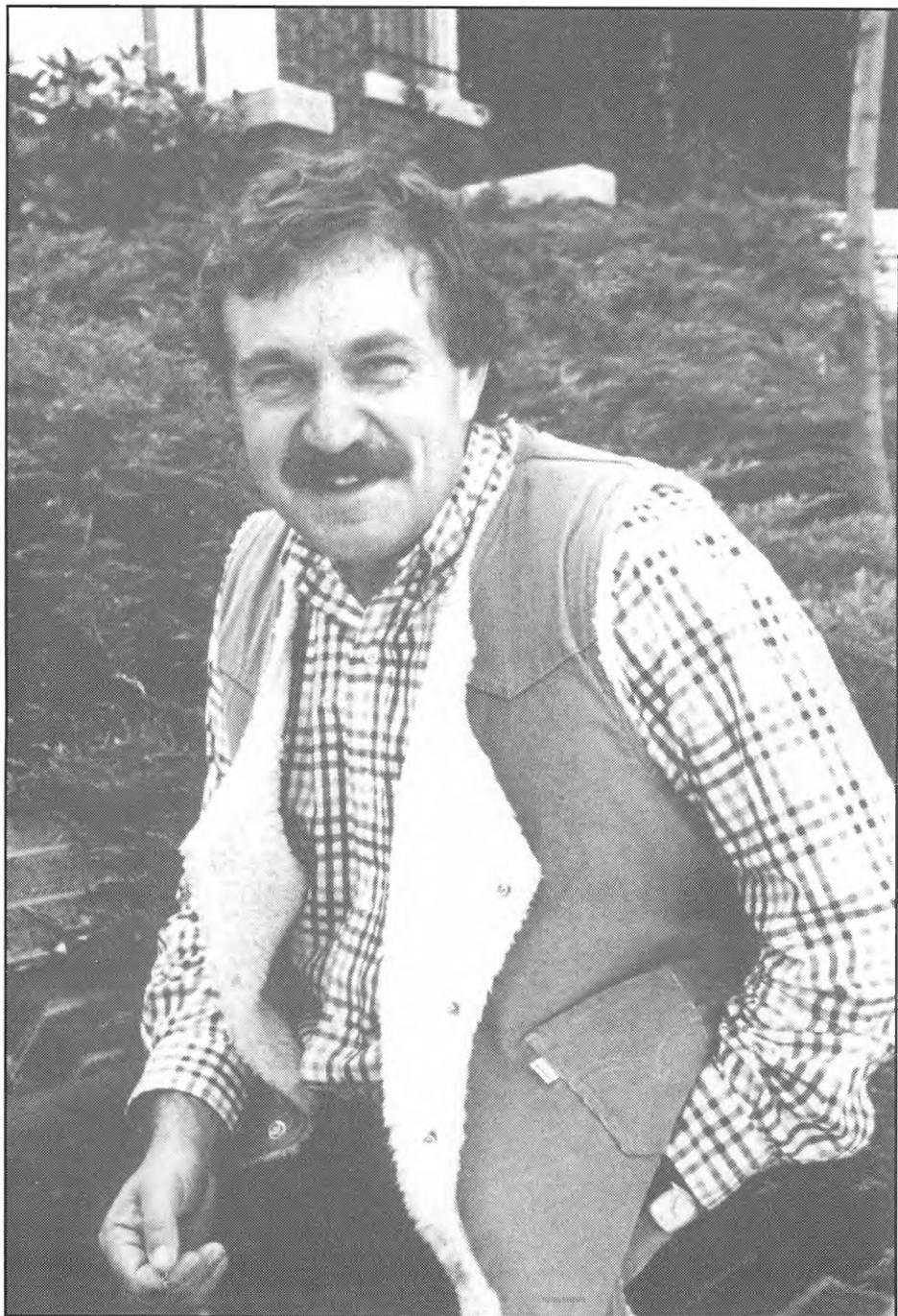
ISBN 5-04-008738-1



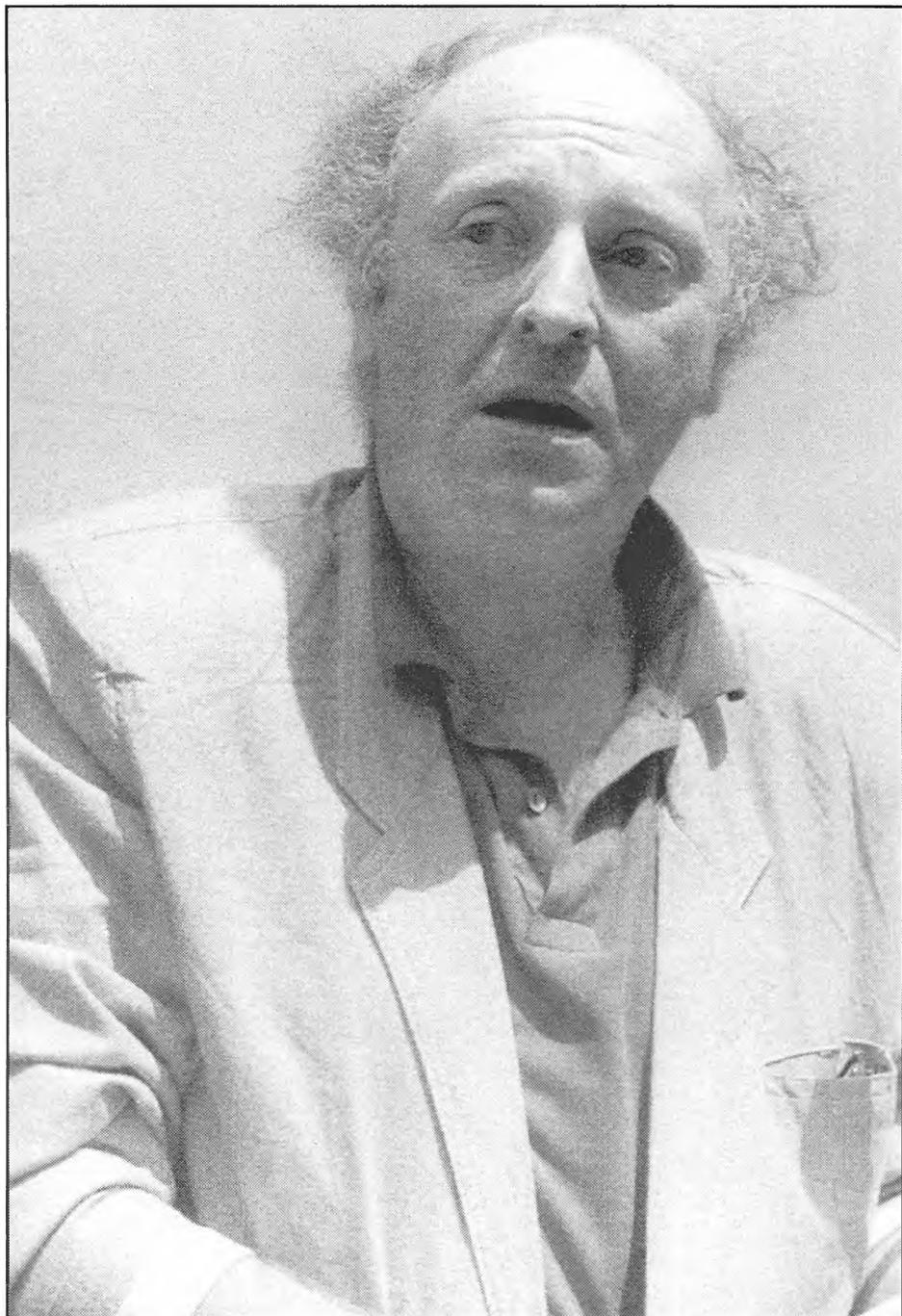
9 785040 087389 >

ФГУП Тверской ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат
детской литературы им. 50-летия СССР Министерства Российской Федерации
по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
170040, г. Тверь, проспект 50-летия Октября, 46.

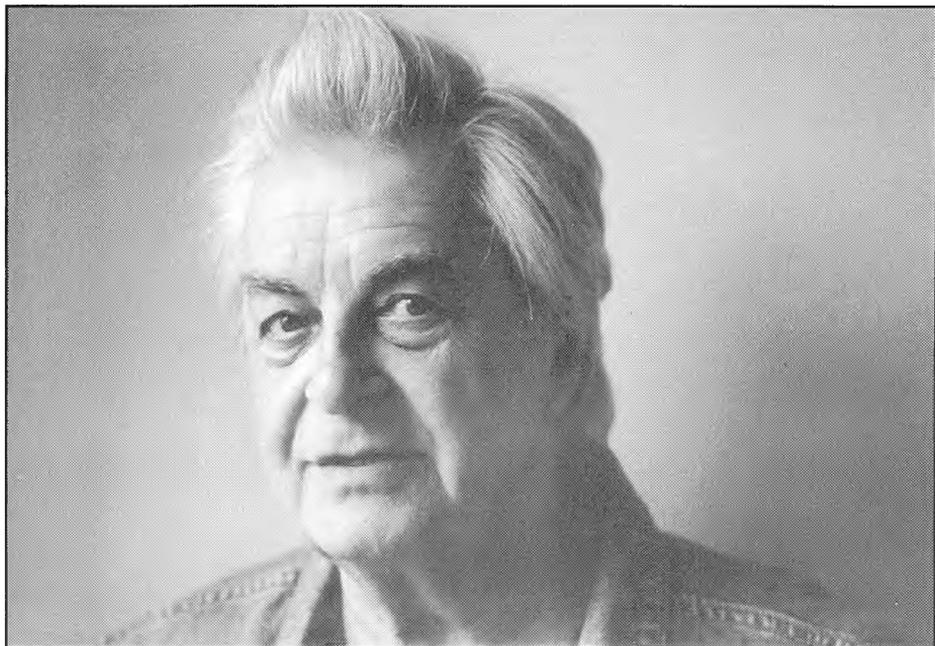




Василий Аксенов



Иосиф Бродский



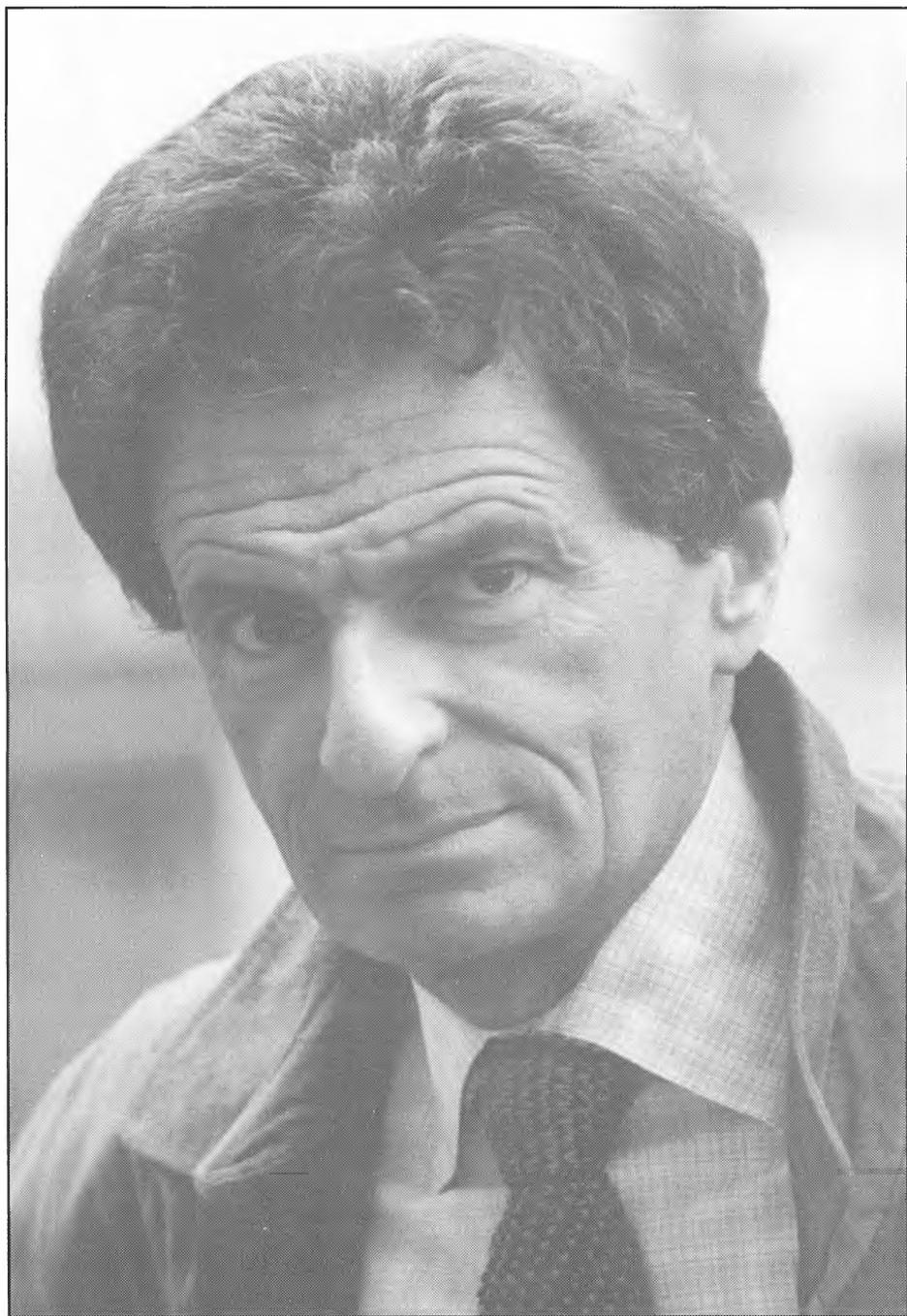
Юрий Любимов



Курт Воннегут



Олег Ефремов



Ежи Козински



Наталья Макарова



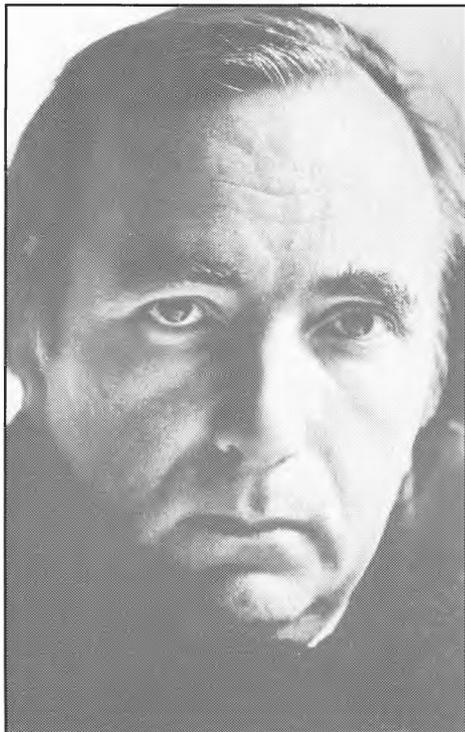
Никита Михалков



Жаклин Биссет



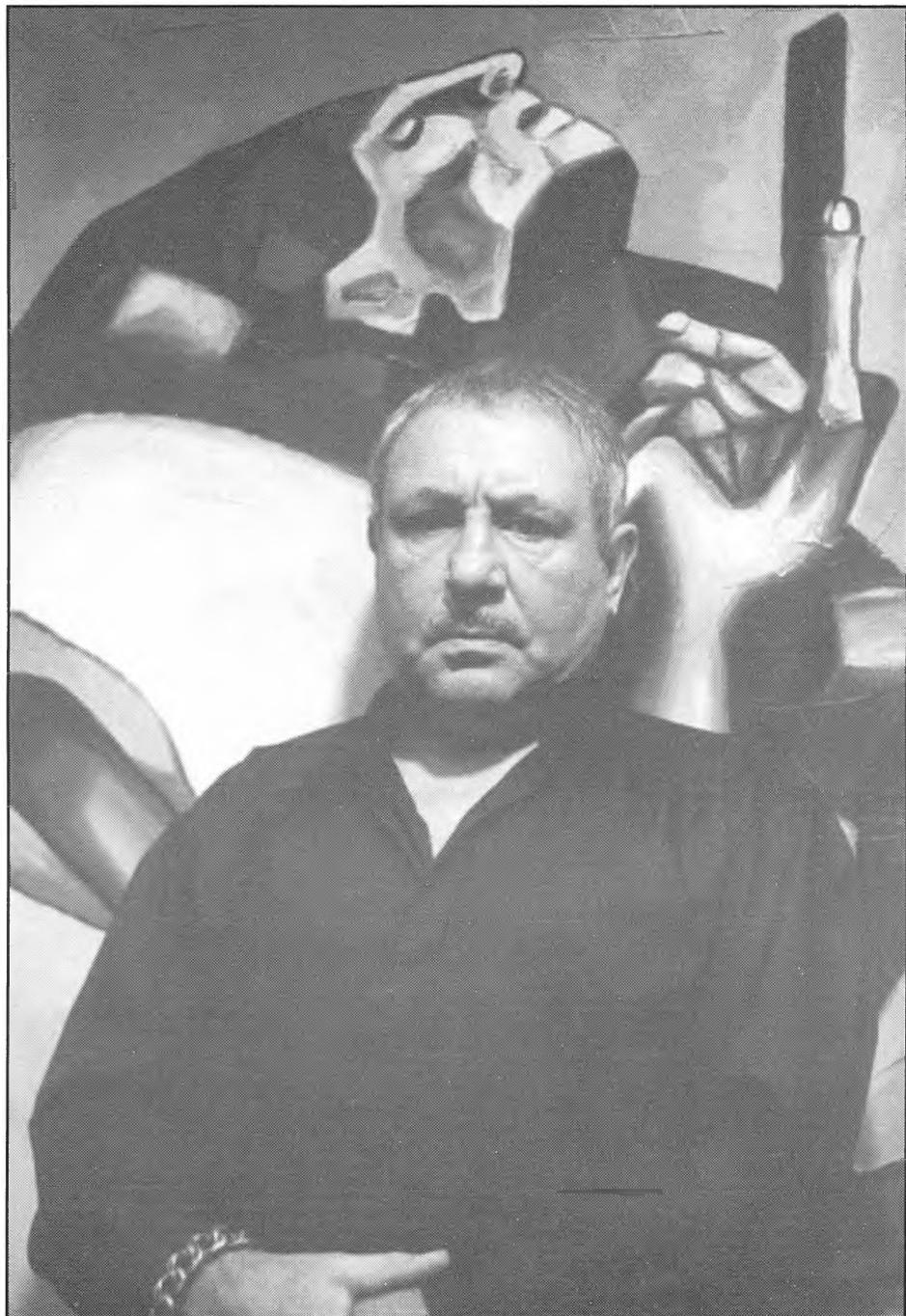
Владимир Максимов



Лев Наврозов

Слава Цукерман





Эрнст Неизвестный



Уильям Стайрон



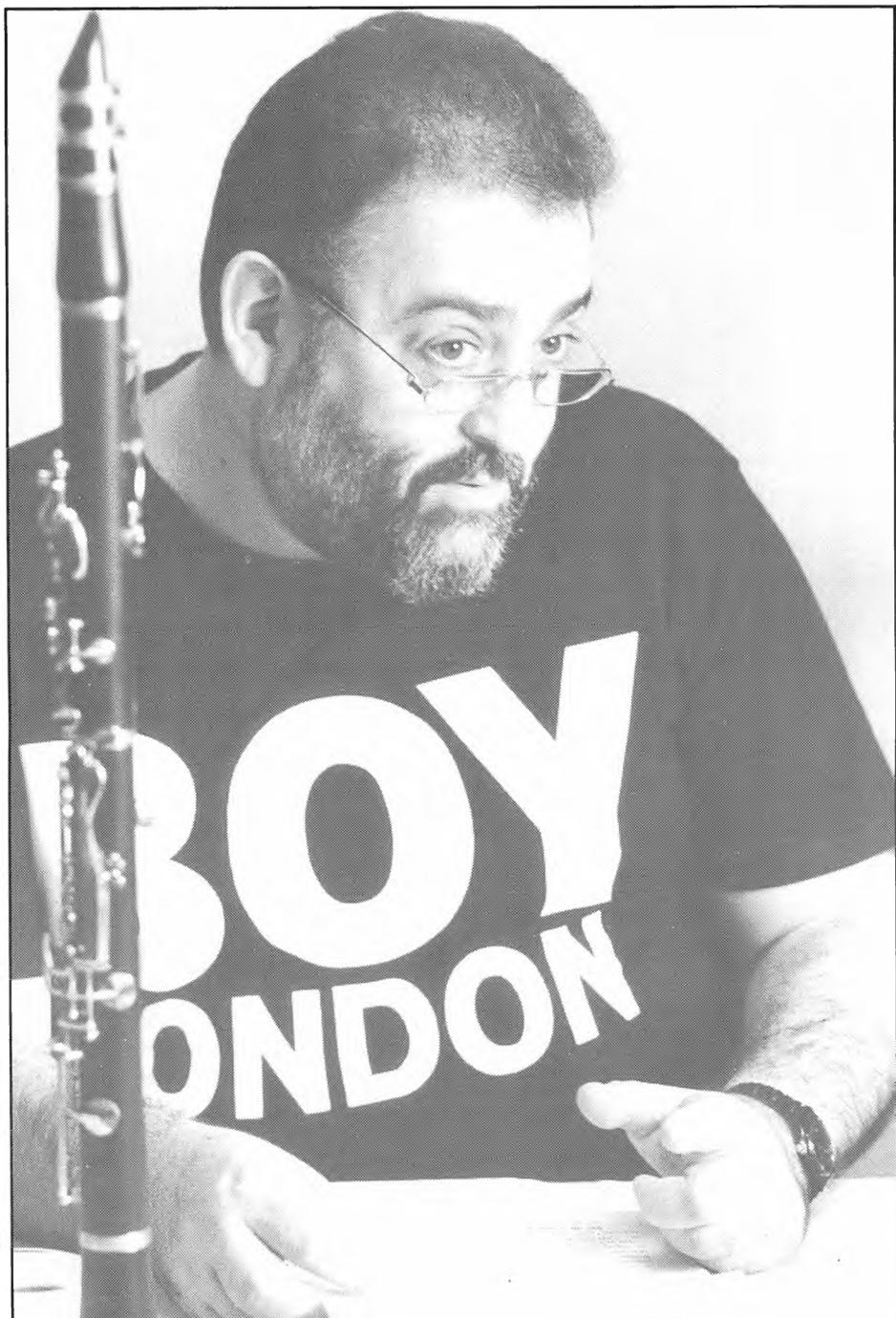
Олег Табаков



Виктория Федорова



Максим Шостакович



Михаил Шуфутинский



Михаил Шемякин

Александр Минчин



двадцать интервью



Изографус

ЭКМО-ПРЕСС