

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

XX ВЕК

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

ИЗБРАННЫЕ



КНИЖНАЯ
ПОЛКА
ВАДИМА
ЛЕВЕНТАЛЯ



18+

Содержит
нецензурную
брань



КНИЖНАЯ
ПОЛКА
ВАДИМА
ЛЕВЕНТАЛЯ

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

XX ВЕК
ПРЕДСТАВЛЯЕТ
ИЗБРАННЫЕ



Москва • 2022

УДК 930.85
ББК 63.3(0)6
КТК 0330
Т 76

Трофименков М.

Т 76 XX век представляет. Избранные : [сборник эссе]. — М. : ИД «Городец», 2022. — 480 с. — (Книжная полка Вадима Левенталя).

Герои этой книги — люди, воплощающие в себе двадцатый век. Те, чьи судьбы стали перекрестьем исторических сюжетов, политических противоречий, идеологических сомнений и духовных поисков века. Наши — Баталов, Бродский, Тихонов, Юрский и многие другие — и зарубежные, среди которых Антониони, Мастроянни, Том Вулф, Хантер Томпсон и десятки других. Калейдоскоп имен и судеб складывается под пером Михаила Трофименкова в портрет века — трагического и величественного. Продолжение бестселлера «XX век представляет. Кадры и кадавры».

ISBN 978-5-907483-13-2

© М. Трофименков, 2022

© ИД «Городец», 2022

© П. Лосев, оформление, 2022

ПРЕДИСЛОВИЕ

* * *

Избранные — кем и чем они избраны? Что помимо — это само собой разумеется — авторского произвола объединяет героев этих — ни в коем случае не парадных портретов — а очерков и набросков?

Гениальных актеров Олега Янковского и Марчелло Мастроянни.

И притчу во языцах актерского цеха Жа-Жа Габор, «прославившуюся тем, что она прославилась».

Ингмара Бергмана и Микеланджело Антониони.

И патентованного халтурщика Анатолия Эйрамджана, чье имя синоним пресловутого «кооперативного кино».

Бунтаря и безобразника Хантера Томпсона.

И чудо-ребенка Ширли Темпл, воплощавшую все, что ненавистно таким, как Томпсон.

Татьяну Самойлову, бессмертную «девочку-белочку» из фильма «Летят журавли».

И звезду наивного садомазохистского порно Бетти Пейдж.

Объединяет их, патетически выражаясь, не «вклад в мировую культуру», а то, что в каждом из них отразился двадцатый век. Или — если взглянуть на них в другом ракурсе — каждый

из них создавал свой и наш общий двадцатый век. Каждый — в той или иной степени больше чем актер, писатель или режиссер: поэт «больше чем поэт» не только в России. И каждый не равен своему окостеневшему в массовом сознании амплуа.

Посмотрим, чтобы далеко не ходить, на фигурантов великой эпохи советской культуры 1960–1980-х годов. Что было бы, если бы некий волшебник вернул к жизни и собрал их за одним столом. Исходя из простого и удобного, черно-белого взгляда на мир, многие из них в лучшем случае демонстративно игнорировали бы сотрапезников, в худшем — не обошлось бы без драки. Поэты самиздата злобно косились бы на литературных «генералов». Антикоммунисты — на тех, кто не поступился принципами. Режиссеры-эксцентрики — на адептов экранного натурализма.

Но, представив себе такой сценарий их встречи, мы перенесем в космос культуры сиюминутные, земные, пусть и яростные, конфликты. А космос живет по принципу, сформулированному героем Андрея Платонова: «Без меня народ неполный!»

Советская культура во всех своих версиях — официальной, либеральной, подпольной — едина. Неполна в равной степени без Сергея Михалкова и Анри Волохонского, Юрия Бондарева и Алексея Германа, Николая Губенко и Михаила Жванецкого. Именно благодаря их сосуществованию и их несочетаемости она была столь полнокровной, страстной и противоречивой.

Попробуй на излом любую, казалось бы, намертво окаменевшую репутацию, и она обернется своей противоположностью. Нет, я не пытаюсь разрушать репутации, а напоминаю о многоликости, изменчивости любого человека и художника.

Напоминаю, что Юрий Бондарев некогда был модернистом и жесточайшим, по компетентному мнению председателя КГБ Семичастного, антисоветчиком, антиподом елейного фаворита партии и правительства Солженицына. Что

Сергей Михалков вел заочный поэтический диалог с Даниилом Хармсом. Что жестоко пострадавший от цензуры Геннадий Полока оставался верен духу большевистской революции и категорически отказывался проклинать эпоху, столь суровую к нему. А символ нонконформизма Алексей Герман бывал столь же нетерпим к инакочувствующим коллегам, как были нетерпимы к нему былые «хозяева дискурса».

Что я действительно хочу разрушить, так это стереотипы, сводящие того или иного героя к одной роли, одной функции. Алексея Булдакова, успевшего только проявить, но не реализовать в советском кино свой драматический темперамент — к замечательной маске «генерала Михалыча» из «Особенностей национальной охоты». Или, того похлеще, трагическую Евгению Уралову, икону 1960-х, звезду «Июльского дождя» Марлена Хуциева — к личине Екатерины Великой из рекламы банка «Империал».

Вспомним молодыми тех, кого застали — если еще застали — отяжелевшими, уставшими, имитирующими самих себя. Юного лирика Евгения Евтушенко, невзначай напроочившего в стихотворении об исчезающем в снежной пелене профессоре математики собственную печальную судьбу «приглашенного профессора» заштатного американского университета. Андрея Мягкова, сыгравшего — до пресловутой «Иронии судьбы», ставшей его актерским проклятием, — юного, самого необычного Ленина советского кино. Армена Джигарханяна, когда-то — как ни трудно в это поверить — тоже олицетворявшего романтику 1960-х.

* * *

Другой резон, которым я руководствовался, это — простите за высокопарность — долг памяти. Но «долг памяти» легко оборачивается ловушкой.

Одно дело — украсить текст мозаичными воспоминаниями об Алексее Германе, Викторе Сосноре или Олеге Янковском. Ну или о Тео Ангелопулосе, Тонино Гуэрре или — читайте, завидуйте: я был знаком с самим «беспечным ездоком» — Деннисе Хоппере. То есть о людях, которых я знал, но с которыми не был близок.

Совсем другое, зачастую проигрышное дело — писать о тех, кого не только знал, но и любил. Как знал и любил русско-французского художника-поэта-актера Толстого (Владимира Котлярова). Сколько бы я ни переписывал текст о нем, все не то. Бешеный, чудовищный, порой отвратительный, порой трогательно нежный, всегда — титанически полнокровный человек, приютивший меня, тогда едва знакомого, в непростые для меня парижские дни, категорически отказывался уместаться в рамки любого текста.

Текст о Толстом, однако, вошел в эту книгу, в отличие от текста об одном из самых красивых людей, которых я встречал в своей жизни — Викторе Анатольевиче Сергееве (1938–2006), возглавлявшем «Ленфильм» в катастрофические для студии 1996–2002 годы. А ведь как эффектно было бы написать, что в ноябре 1996 года он, только что назначенный — о чем еще никто не знал — директором студии, — подарил мне на тридцатилетие ручку с золотым пером: вот, Миша, когда станете директором, будете этой ручкой подписывать приказы. Прошло двадцать пять лет, «Ленфильма» нет, остались одни лишь сменяющие друг друга директора студийных руин. Ручка так и лежит в моем столе, но даже достойного текста о Викторе Анатольевиче я не написал. И это притом, что писал я о нем много. Но это «много» касалось в основном его борьбы за студию, пусть и проигранной, но завершившейся беспрецедентно красивым хлопком двери: Сергеев ушел, не просто не смирившись с бандитскими условиями ее приватизации, но огласив — вопреки всем

номенклатурным правилам — подробности аферы, и борьбу продолжил. Через оставшихся ему верными студийных работников он получал и передавал мне документы о том, что творится со студийной собственностью. Обнародованные «Коммерсантом», эти документы стоили мне уникальных за всю мою журналистскую карьеру тревожных дней: грубо говоря, страшно было домой в сумерках возвращаться. На долю критиков — в отличие от криминальных репортеров или военных корреспондентов — такие эмоции почти не выпадают. Но за то, что я их испытал, я Сергееву благодарен.

* * *

Не написал я и отдельный текст о литовском гении Витаутасе Жалакявичюсе: впрочем, несмотря на скорострельность нашего знакомства, он позволил мне обращаться к нему «просто Витас». В этой книге он присутствует лишь тенью в главе о Донатасе Банионисе. Аналитически писать о нем как о режиссере — а он был по жестокости своего мироощущения и по своему таланту равен Ингмару Бергману — труд, неуместный в этом сборнике. А простой рассказ о нашем трехдневном общении с ним в Вильнюсе в 1995 году останется анекдотом, хотя и драматическим, если не трагическим.

Витас пригласил меня как автора полюбившегося ему текста о фильме «Никто не хотел умирать» на празднование тридцатилетия своего шедевра. В первую же ночь, на первом же банкете в гостинице «Неринга», культовом логове литовских шестидесятников, я вдруг почувствовал весомый удар кулаком в спину. Обернулся: кто его знает, чего ждать от горячих литовских парней. И увидел смешного и гордого, похожего на воробышка джентльмена с усиками, который, спрятав руки за спину, невозмутимо по-детски заявил: «Это не я, это не я. Но, раз уж вы обернулись, позвольте представиться: Витас».

Только потом мне объяснят, что Витас не праздновал тридцатилетие своего главного фильма, а справлял поминки по самому себе. Он жил с искусственным сердечным клапаном, ему категорически нельзя было пить и курить. Но — очевидно, в том числе и потому, что трезво ощущал необратимость гибели советского кино — плюнул на все, снял на три дня и три ночи «Нерингу» и созвал гостей на шикарный кутеж. Пил, курил, дразнил Марлена Хуциева и Евгения Догу, да еще и дрался — как он дрался — в гостиничном ресторане. Он вообще был бретером: о его рыцарственном рукоприкладстве в Литве ходили легенды.

Праздник удался. Через считанные месяцы Витас умер.

* * *

Тексты, вошедшие в книгу, в большинстве своем были опубликованы ИД «Коммерсантъ» и в журнале GQ, а специально для этого издания дополнены и переработаны. «Стихотворение в прозе» памяти Алексея Балабанова, открывающее книгу, написано для сборника «Балабанов» («Сеанс», СПб., 2013). Тексты о Джоне Форде и Луи Доливе — для сайта «Искусство кино», текст о Дамиано Дамиани — для журнала «Сеанс».

I

У ВАС ЕСТЬ КРЫЛЬЯ?

(Памяти Алексея Балабанова, 1959–2013)

...я вам уши на ходу отрежу.

Атос

Руслан подошел к Аслану, достал
на ходу нож и отрезал ему ухо.

«Война»

Его разбудило вот это: «Ты снимаешь вечернее платье,
стоя лицом к стене...» (Илья Кормильцев)

Стоя... лицом к стене?

Стоять! Лицом к стене! (Руки в гору!)

Испортил песню, дурак... «Выкиньте его на хер отсюда!»

«А я все полз, все полз сквозь взрывы, / И лишь услышав
громкий крик: / „Стой, бля! Стреляю! В землю рылом!“ / Я по-
нял, что среди своих» (Всеволод Емелин).

«На колени, руки за голову!»

Брат?

«Кто здесь есть? Брат, сестра, теть! / Смотрите на меня —
я иду поджигать <...> я иду поджигать наш дом» (Кормильцев).

«А где уроды?» Сиамские братья Маркс: Каин и Авель.

«Ну, здравствуй, брат».

(Здравствуй, Бим! — Здравствуй, Бом!)

Не Бом ты мне, гнида черножопая...

«Брат, ты брат мне!» — «Не стреляй, брат. Пожалуйста, не стреляй».

Братья... Братья? Братья!!! «Слышите!!! Не стреляйте!!!»
(«Броненосец „Потемкин“»)

Как «не стреляйте»?

«У человека нет предрасположенного инстинкта смерти. Он хочет выжить. Как только ни мешаешь ему это делать, он каким-то образом находит способ это сделать. Выжить»; «Когда на уровне технологии я объясняю это людям осведомленным и включенным в процесс принятия решений, у моих американских коллег бледнеют лица и отвисают челюсти. Я не шучу» (Егор Гайдар).

Велик был и страшен год 1997-й... и 1996-й тоже, и 1995-й, и 1994-й, и... тоже, тоже, тоже... «Мы живем, под собою почуяв страну» (Зоя Эзрохи).

Улица страшного сына. Трамвай, арбуз, красный кирпич... Красный, как желтый трамвай, как арбуз и кровь.

«Я вижу цвет, но я здесь не был» (Кормильцев).

«Шестой арбуз сегодня съел. Не могу остановиться». — «Муж объелся груш». — «Кирдык...»

Америке? Ну, почему же только Америке?

«Антиамериканские чувства — это, в общем, признак душевного нездоровья» (Егор Гайдар).

«Мы только мечтаем, / Морлоки и орки, / Как встретим цветами / Здесь тридцатьчетверки» (Емелин).

Для шишек рано, для кислоты поздно. Может быть, морфию? «Нельзя мне в больницу, немец».

Тогда на Смоленское? «Любишь медок, люби и холодок...»

Ты зачем вообще на Васильевский пришел? Ты же не немец.

Смоленское — немецкое. Немец Гофман расскажет сказку на вечную ночь брату, младшему, маленькому, как Вера, — им бы встретиться. Были бы как Бонни и Клайд.

«Давай с тобой научимся / хорошо стрелять! / Мне скучно. / Я не хочу / стариться и гулять <...> Мне ничего не надо. / Пусть сдохну я. / Бабушка на веранде / мне читает Гофмана» (Алина Витухновская).

«Я евреев как-то не очень...» — «А немцев?» — «Немцев нормально». — «А в чем разница?»

«Еврей в России больше чем еврей» (Емелин).

Да, уже ни в чем разницы нет, Брат. Тут одни немцы в городе, кроме Немца. Миллионы «хозяйственных субъектов». «Дед, продай ружье». — «Мильён». «Башли будут, оттопырятся». «Ну что, гниды синие, сдаем по полтинничку».

Даже Татарин — и тот немец: «вперед много взял».

В этом городе убивают только днем.

«Кто — пустил — сюда — этого — придурка?»

Кто?

Пустил?

Сюда?

Этого?

Он сам пришел. «Это был не Татарин! Молодой. Все классно сделал». Надо же: Брата не узнали.

«Здорово, бандиты». Хлоп-хлоп. Незванный брат хуже Татарина.

Придурак... В штабе служил... Писарем, да? На стрельбище водили... строим... Ходит, как отсос... Дембель не отгулял еще... Чечена завалил...

Еще очки надел!.. когда на Чечена шел. («Когда я шел на медведя, на Адам-зада я шел») (Редьярд Киплинг). Очки не темные — светлые: свидетельство разделенной любви к родине. Повезло с родиной — с женщиной не повезет.

«„Вот тут прошла моя пуля“ — „Значит, мой господин попал в голову?“ — спросила Магги... и кокетливо улыбнулась» (Балабанов, нереализованный сценарий «Пан» по Кнуту Гамсуну).

Когда идешь к женщине, бери с собой плетку.

«Плетка» — автомат (*крим.*).

«Только другая Война заменяет войну. / Смерти страна.
Я другую не знаю страну» (Витухновская).

Хлоп-хлоп.

«А вы — по воробьям?» («Пепел и алмаз»)

Почему бы и не по воробьям? Вредители полей. «...в поле
каждый колосок». «Зерна отольются в пули» (Кормильцев).

Хлоп-хлоп.

Данила... Данька... Мститель неуловимый... Пепел... Фа-
шист... Какой же он Фашист: у него дедушка на войне погиб
(еще не погиб, надо дождаться другого фильма) и папа — вор-
рецидивист.

«У вас есть „Крылья“?» У вас есть крылья?

Где же вы ходили: крылья опять все разобрали.

Крылья еще ему! Дурачок Иванушка...

Младший брат.

«Слышь-ка, а я ведь брата зарубил. Младшего». «А у меня
няня умерла». «А ты к девкам сходи. Полегчает». Оттопы-
ришься.

«Ну, чего ты смотришь? Я людей хороших спас. <...> Ты
похорони их по-человечески... Ладно?»

Ну, правда, чего ты смотришь...

А можно я музыку включу? (...музыку включу?.. музыку
включу?.. музыку включу?) У меня крылья есть.

ЗТМ

ЛЕОНИД АГРАНОВИЧ

(1915–2011)

«Шестидесятники» — не поколение в строгом смысле слова. Не переводимый в слова «дух эпохи» объединял и уравнивал в ту уникальную эпоху людей всех возрастов, вносящих в копилку «шестидесятничества» собственный экзистенциально-исторический опыт. Патриархи с дореволюционной биографией (Илья Эренбург, Валентин Катаев), коминтерновцы 1920-х (Эрнст Генри), удачники 1930-х (Александр Гладков, Алексей Каплер, Константин Симонов). Поэты, разбуженные войной (Борис Слуцкий), и подранки войны (Геннадий Шпаликов, Николай Губенко). «Дети» большого террора и XX съезда одновременно Василий Аксенов, Евгений Евтушенко.

Леонид Агранович годился в отцы многим из тех, с кем делил статус шестидесятника. Он долго дождался появления своего имени в титрах, хотя в киноиндустрии варился еще с конца 1930-х. Дебютировав, сразу же прославился сценариями гуманистической драмы о матери-одиночке «Человек родился» (Василий Ордынский, 1956), героического саспенса о саперах, обезвреживающих оставшийся с войны схрон немецких мин, «В твоих руках жизнь» (Николай Розанцев, 1957), квазидокументальной драмы о смертельном труде летчиков-испытателей «Им покоряется небо» (Татьяна Лиознова, 1963).

И Ордынский, и Розанцев, и Лиознова были стандартными и по возрасту, и по идеологии шестидесятниками. Гуманистами и суровыми романтиками, верившими, что подвигу всегда есть место в жизни, и близкими по духу мастерам «сурового стиля» в живописи. Агранович, казалось тогда, чувствует и думает с ними в унисон. Но это был далеко не «настоящий» Агранович. «Настоящий», несмотря на возраст, далеко опередит своих молодых соавторов, когда сам перейдет к режиссуре. Отряхнет прах иллюзий, которые утверждал своими сценариями, но в которые, очевидно, не особенно верил. Ключ к этому — в его прошлом.

В 1930-х Агранович был близок к Мейерхольду, успел поработать в его театре. Травма террора, уничтожившего великого режиссера, рикошетом убившего его жену и приму Зинаиду Райх, опустошившего те московские круги, в которых вращался Агранович, предопределила его главную тему — справедливости и правосудия.

Его режиссерский дебют «Человек, который сомневается» (1963) укладывался в парадигму «антикультового» кино а-ля эталонное «Дело Румянцева» (Иосиф Хейфиц, 1955). *Нувыже-понимае*, снимаем про уголовщину — подразумеваем ежовщину. Смысл как бы бытового как бы детектива заключался не в разоблачении виновного, а в спасении юноши, облыжно осужденного за убийство. Но и официальной парадигме фильм вполне соответствовал: партию и правительство беспокоила уличная, молодежная преступность, разгулявшаяся в силу сложного совпадения целого ряда исторических и социальных факторов.

С другой стороны, личный опыт Аграновича был гораздо богаче и двусмысленнее, чем опыт свидетеля террора, провозглашающего: «Это не должно повториться». Судьба дала ему уникальную возможность увидеть работу карательных органов изнутри. В 1946 году молодого автора на несколько

месяцев командировали для работы над сценарием героико-производственной драмы «68-я параллель» не куда-нибудь — в Воркуту. Естественно, по сценарию, давать стране угля должны были не зэки, а комсомольцы-добровольцы. Фильм не состоялся, пав жертвой бюрократических сумбура и паники времен идеологических кампаний конца 1940-х. Но это не важно: вряд ли советское кино понесло тяжелую утрату. Главное: вопреки всему, что Агранович думал об органах госбезопасности, он буквально влюбился в начальника Воркуто-Печорского Управления исправительно-трудовых лагерей НКВД Михаила Мальцева.

Генерал-майор Мальцев, профессиональный военный строитель, сапер, один из архитекторов Сталинградской победы, переведенный в органы и переброшенный в Воркуту (в том числе и для того, чтобы срочно обеспечить углем Ленинград), был железным человеком железной эпохи, но никак не сатрапом и не палачом. Слуга царю, отец зэкам, он в полной гармонии с заключенными инженерами смело, оригинально, рискованно-разумно решал казавшиеся неразрешимыми задачи, действительно жизненно важные для всей страны. На Воркуте понятия «искупления» и «перековки» переставали звучать как административные абстракции, наполняясь человеческим смыслом. Спустя годы в книге «Воркута» Агранович, мучаясь своей стыдной очарованностью Мальцевым, не отрекся от нее. Это тем более парадоксально и достойно, что под одной обложкой с «Воркутой» в сборнике текстов Аграновича соседствовали яростные и банальные проклятия советской власти и нежные воспоминания о дружбе с Петром Якиром, диссидентом, в чью многолетнюю работу на органы Агранович упорно отказывался верить.

То, что в «Человеке» еще оставалось просто случаем из следственной практики, рецидивом «незаконных методов следствия», во втором фильме Аграновича, декларативно

обыденно названном как раз «Случай из следственной практики» (1968), обернулось кафкианской историей о людях, вдруг покаявшихся за давнее убийство вполне мерзкого типа. Убийства, как выяснит следствие, вообще не было, мерзавец жив и здоров, однако судьба «убийц» все равно сломана: не по злему умыслу, не по вине государства, а по логике правосудия и совести.

Обратный ход маятника — возвращение от почти притчи к грубой реальности. Судебная драма Бориса Волчека «Обвиняются в убийстве» (1969) принесла Аграновичу Государственную премию за сценарий. Фильм реконструировал иррациональное бытовое убийство из хулиганских побуждений, совершенное заурядными парнями при молчаливом соучастии безразличных и напуганных обывателей. Как бы реконструировал: Агранович стал одним из пионеров жанра «морального беспокойства», общественного неблагополучия, доминировавшего в советском кино с начала 1970-х до самой гибели СССР. Об этом кино — на современный взгляд, «антисоветском», а по сути как раз глубоко и неистребимо советском — не написано ни одной внятной, обобщающей работы. Хотя неумолимое ощущение, что со страной творится неладное, что реальность все неотвратимее расходится с идеалами, овладело к началу 1980-х всеми значительными режиссерами и авторского (от Вадима Абдрашитова до Никиты Михалкова), и жанрового (от Герберта Раппапорта до Олега Гойды) кино, вылившись в безнадежный крик о помощи.

Агранович снимет еще два фильма в жанре беспокойства. «Свой» (1970) — о следователе, обвиненном во взяточничестве. «Срок давности» (1983) — о беглеце от правосудия, обрешем себя на долгие годы бесприютности. Он вроде бы опять рассказывал частные случаи, но никакой отчетливой морали вычитать из них уже не было возможности. Что-то

дурное, больное, отравленное разливалось в самом воздухе и фильмов, и страны.

Лучшее и лишнее подтверждение точности диагноза, который Агранович поставил реальности — инцидент на показе «Своего» для работников прокуратуры. Просмотр завершился в звенящей тишине, которую прорезал стальной голос: «С какой целью вы сняли этот фильм?» Положение спас сын режиссера, оператор Михаил Агранович: «Как с какой? С целью обогащения, конечно». Самое ужасное в этом инциденте — отнюдь не то, что прокурорские «сталинисты» заподозрили режиссера в идеологической диверсии, а то, что ответ их вполне удовлетворил: личное обогащение оправдывало в их глазах покушение на честь мундира.

ДОНАТАС БАНИОНИС

(1924–2014)

В едва ли не последнем своем интервью Банионис, до конца своей жизни игравший на сцене и в кино, на все «скользкие» вопросы отвечал тоже играючи. Жизнь в буржуазной Латвии? Да нормально жили. Работа в театре во время оккупации? Да нормально работали, а что, была оккупация, я и не заметил. Как жилось в Советской Литве? Да нормально жилось. Почему вступил в партию? («Вступил» — это мягко сказано: Банионис был членом ЦК Компартии Литвы.) Попросили, я и вступил. Брежнева знали? Так, встречались, приятный был человек. Вас обвиняют в «коллорационизме» с Советами. Мало ли кто чего говорит. С русскими актерами дружили? Нет, как-то не сложилось, они, конечно, хорошие, но «другого уровня».

Такой блаженно космический взгляд на прожитый актером век не мог не показаться издевкой, что только подтверждало его космичность. Банионис был актером, и точка, как сыгранный им в фильме великого восточногерманского режиссера Конрада Вольфа «Гойя, или Тяжкий путь познания» (1971) Франсиско Гойя был живописцем, и точка. И это никак не противоречит боли, переполнявшей что офорты Гойи, что лучшие роли Баниониса.

Звезды оказались чрезвычайно благосклонны к ученику керамической ремеслухи, сыну портного-идеалиста, ухитрившегося быть высланным за революционную деятельность аж из Бразилии. Гончар мечтал играть. А тут как раз в 1939-м из Парижа в Литву заехал на каникулы да так и остался навсегда — мировая война перечеркнула пути сообщения — давно сбежавший из глухой прибалтийской провинции режиссер-тиран Юозас Мильтинас, ученик Шарля Дюллена, друг Пикассо и Барро, ставший для Баниониса «отцом, учителем, воспитателем, Мэтром — всем, что хотите». А тут и Красная армия подросла, и проклятые оккупанты первым делом — принуждая поработенный народ к культуре — стали насаждать повсюду театры. Возник театр и в глухом Паневежисе, а во главе его оккупанты поставили Мильтинаса с его более чем подозрительным анамнезом: Баниониса в труппу зачислили аккурат 1 июня 1941 года.

Второй раз звезды встали как надо в 1944-м, когда Банионис рванул было — все побежали, и он побежал — от наступающей Красной армии на запад, но ему опять повезло. На линии фронта его поймала судьба в лице пьяного офицера СМЕРШа, который развернул юношу лицом к родине и дал отменного пинка. Позже Банионис ужасался самой возможности успешного побега: ну кем бы я был в Америке, там же ни один эмигрант не сумел реализовать себя, в лучшем случае дослужился бы до инженера на фабрике жвачки, как один из тех молодых актеров, с кем вместе бежал. В «Медовом месяце в Америке» (1981) Альмантаса Грикявичюса он сыграет эмигранта, загнанного в угол денежными проблемами, от безысходности соглашающегося приторговать совестью и фактически доводящего до самоубийства соотечественницу, после тридцатилетней разлуки приехавшую в США к своему мужу, но не готовую подпевать антисоветской пропаганде. В контексте биографии Баниониса эта роль

невольного убийцы — отнюдь не пропагандистская однодневка, а рефлексия актера над тем, что с ним самим, не дай бог, могло бы приключиться.

В театре его прославили роли Павки Корчагина (1952), Вилли Ломена в «Смерти коммивояжера» Артура Миллера (1958) и вернувшегося с войны солдата Бекмана в «Там, за дверью» Вольфганга Борхерта (1966). Ломен и Бекман — это вроде бы соответствует стереотипному представлению о прибалтах, незаменимых «иностранцах» советской сцены и экрана. Да нет, хотя Баниониса и снимали в ролях «западников» — от пугливого клерка капиталистических джунглей («Бегство мистера Мак-Кинли» Михаила Швейцера, 1977) до упоительного «клетчатого» Председателя («Клуб самоубийц» Евгения Татарского, 1979), он никогда не идентифицировался с экранным «иностранцем». Корчагин вроде бы никак не сочетается с представлением о Банионисе. Да нет, говорил он: «Это тоже я, это моя судьба».

Все очень просто. Хотя Банионис говорил, что неуютно чувствовал себя на съемках «Соляриса» (1972) Андрея Тарковского, с трудом представляя, как вообще можно сыграть человека, заброшенного в космос, он всегда играл людей, оказавшихся с космосом один на один. Да и был сам себе космосом.

Вайткус из «Никто не хотел умирать» (1965) гениального Витаутаса Жалакявичюса: амнистированный «лесной брат», насильно и злорадно усаженный сыновьями убитого председателя сельсовета на отцовское место, где, куда ни кинь, везд клин — не те убьют, так эти. Слишком умный гость на варварском пиру герцог Олбани в «Короле Лире» (1971) Григория Козинцева. Гойя и Бетховен. Обреченный идеалист Сальвадор Альенде в «Кентаврах» (1978) того же Жалакявичюса.

Ладейников в «Мертвом сезоне» (1968) Саввы Кулиша — это вообще была роль-нонсенс не только для советского кино,

но и для шпионского жанра в мировом масштабе: тихий, стеснительный, слишком много думающий и слишком мало действующий разведчик. Легендарный — в узких кругах — Конон Молодой, прототип Ладейникова, отстоял Баниониса, которого киноначальство хотело было заменить на другого актера: «Это настоящая жизнь».

Банионис восхищался Молодым: это своего рода косвенная улика, подтверждающая недавние разоблачения литовских архивистов: Банионис якобы выполнял в зарубежных поездках деликатные поручения КГБ, касавшиеся контактов с литовской эмиграцией. Если это правда, она только делает Банионису честь.

Молодой, по словам Баниониса, был человеком без особых примет: смотришь на него — и не замечаешь. Банионис тоже был как бы без особых примет. Чем он брал? Невысокий, по-крестьянски кряжистый, да, обаятельный, но как бы постоянно неуверенный в себе. Банионис кокетливо переживал свое несоответствие расхожему образу прибалта — высокого, стройного, ясноглазого, как Будрайтис или Адомайтис. Дескать, это несоответствие едва не погубило в зародыше его всесоюзную карьеру, да и в Литве карьера на первых порах не задалась.

Один лишь Жалаквячус — второй, после Мильтинаса, главный человек в жизни Баниониса — сразу распознал его гений. В странном фильме «Хроника одного дня» (1963) он доверил ему более чем странную роль. Страшного, несчастного, беспощадного человека, неподвижно сидящего поникшим големом среди нелепых кактусов в своей квартире. По контексту это человек, утративший некую власть, которой обладал в последние сталинские годы. Но бросившая его женщина допытывается: «Почему, ну почему люди боятся говорить при тебе, что думают? Ты уже не можешь никого оклеветать, даже уволить не можешь, а люди боятся тебя. Почему?»

Нет ответа. Ответ — в глазах чудовища. Жалакявичюс говорил о Банионисе: «Его внешность — внутри, его лицо — внутри». Все было внутри, но существовал канал связи между этим космическим «внутри» и внешним миром: Банионис брал глазами. Универсальный актер, он не перевоплощался в смысле пластического перевоплощения, он оставался почти одинаковым. В нем не было по-хорошему агрессивного presence — дара заполнять собой кадр, даже если актер ютится в уголке. Было другое: перевоплощались глаза. Может быть, понятие «взгляд Баниониса» еще войдет в бесполезные учебники недостижимого актерского мастерства.

АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

(1928–2017)

С открытки «девять на двенадцать» смотрел на меня угрюмый парень с крупным носом бульбочкой, с чуть раскосыми серыми глазами, губастый, аккуратно причесавший перед съемкой слегка вьющиеся светлые волосы. Это был молодой человек, как мне показалось, совсем особого склада. Не «киногерой», не «типичный» рабочий, не сверкающий улыбкой кумир собирателей открыток.

Таким увидел Баталова в 1954 году Иосиф Хейфиц, отчаявшийся найти актера на роль рабочего Алексея Журбина в фильме о корабелях «Большая семья». Баталов назовет Хейфица, в шести фильмах которого сыграет, своим «папой Карло», превратившим его из «полена» в актера.

Баталов скромничал. «Поленом» он, конечно, не был, а на актерство обречен. В какой-то момент во МХАТе играли — под разными фамилиями — семь Баталовых. Родители Алексея — актеры Нина Ольшевская и Владимир Баталов, дядя и тетя — знаменитые Николай Баталов (Павел Власов из «Матери» Пудовкина; в 1955-м Алексей сыграет ту же роль у Марка Донского) и Ольга Андровская. Мать впервые выведет его на сцену в бугульминской эвакуации: первой его репликой станет пресловутое «Кушать подано». Отчим — литератор

Виктор Ардов. Ближайшее окружение семьи — Пастернак, Олеша, Эрдман, Шостакович, у которого мать и отчим выиграла в карты квартирку на Ордынке, и Ахматова, у которой, переехав в Ленинград, Баталов первое время жил.

Другое дело, что в Школе-студии МХАТ паренька с антигероической, если не нелепой внешностью готовили как характерного, «смешного, попросту говоря», актера. Потребовался дар Хейфица чувствовать еле заметные перемены общественной атмосферы, чтобы разглядеть в этом «Гурвинеке» негероического героя своего времени.

Его появление на экране в середине 1950-х стало своего рода революцией, а карьера — революцией перманентной. Он сыграл в кино невероятно мало для актера его масштаба, тридцать с чем-то ролей, но ни у одного актера не было столько ролей-манифестов — символов эпохи, раздвигавших границы советской актерской школы.

В «Деле Румянцева» (Хейфиц, 1955) он был первым героем-жертвой: шофером, подставленным преступниками под меч правосудия. «Дело» считается первым советским бытовым детективом, и это действительно так, но современники — тоже совершенно справедливо — поняли его как первый «антикультовый» фильм о жертвах репрессий. Удивительнее всего то, что Хейфиц снял его «самостийно», не дожидаясь «исторического разоблачения культа личности» на XX съезде КПСС, в то время как все без исключения его коллеги маялись неопределенностью. Они понимали, что снимать по-прежнему уже нельзя, но как снимать можно — их еще никто не проинструктировал. И потому избегали минного поля современных проблем, снимая, кто — экранизации классики, кто — популярные при любой политической погоде шпионские триллеры.

В первом советском фильме о войне как частной трагедии убийства любви — «Летят журавли» (Михаил Калатозов,

1957) — Борис — первый герой-интеллигент, гибнущий, не успев совершить ровным счетом ничего героического.

Гуров в «Даме с собачкой» (Хейфиц, 1960) — первый чеховский киногерой: Хейфиц, собственно говоря, и «придумал» Чехова как актуального писателя. До «Дамы» главным русским писателем и в мире, и в СССР считался Максим Горький. А Чехов... Что Чехов? Автор «Медведя» и «Шведской спички» — не более того. При этом Баталов — и Хейфиц, естественно, тоже — достаточно вспомнить его «Плохого хорошего человека» (1973) — вкладывал в понятие «чеховский герой» совсем не усредненный интеллигентский, слюнявый смысл. На льстивые слова журналистов о том, что он де никогда не играл подонков, Баталов возражал: «А как же Гуров?» Подонком он считал и своего Федю Протасова из «Живого трупа» (Владимир Венгеров, 1968).

Облученный ядерщик Гусев в «Девяти днях одного года» (Михаил Ромм, 1961) — первый киногерой, объединивший расколотое оттепелью общество. В нем узнавали себя и «физики», и «лирики», и фрондеры, и ортодоксы. Замечательно, что национальной «точкой сборки» было мельком, но весомо упомянутое участие Гусева — в разговоре, что символично, с отцом — в работе над атомной бомбой. Эта работа примирила государственников со склонностью Гусева к рефлексии. А ощущение Гусева «своим парнем», в свою очередь, примирило либералов с его жестокой работой.

Приват-доцент Голубков в «Беге» (Александр Алов, Владимир Наумов, 1970) — первый экранный антисоветский интеллигент, ужаснувшийся белому террору, но не готовый принять красную власть.

Увенчал ряд ролей-манифестов причудливый слесарь Гоша («Москва слезам не верит», Владимир Меньшов, 1979), амбивалентный, как сама эпоха застоя, люмпен-интеллигент.

Баталов говорил, что «всегда делал, что хотел», и, кажется, действительно сам выбирал роли, лишь однажды побывав на экране секретарем горкома. В основном же — варьировал тему интеллигента в предельных обстоятельствах. От военврача в «Дорогом моем человеке» (Хейфиц, 1958) и князя-декабриста Сергея Трубецкого («Звезда пленительного счастья», Владимир Мотыль, 1975) до тихого доктора Ботвина, расследующего «Чисто английское убийство» (Самсон Самсонов, 1974) и вынужденного — и по воле обстоятельств, и по врожденному чувству справедливости — вершить правосудие. Потом кончилась и советская интеллигенция, и советское кино, и Баталов просто перестал играть и ставить фильмы, хотя был еще и режиссером-интерпретатором классической прозы («Шинель», 1959; «Три толстяка», 1966; «Игрок», 1972). Выручала преподавательская и общественная работа, но прежде всего голос. Хотя режиссеры единодушно превозносили умение Баталова молчать в кадре, именно озвучивание (в том числе анимационных персонажей чудесных сказок Дональда Биссета) стало его главным и последним актерским хлебом.

АНДРЕЙ БИТОВ

(1937–2018)

Прозаик, много писавший, но обреченный остаться в истории автором романа «Пушкинский дом» (1964) — «черной дыры», втягивающей в себя все созданное им до и после. Икона шестидесятников, самой социальной генерации, он последовательно очищал свой гипертекст от социальности. Живой классик, которого коллеги скорее ценили, чем любили, и не столько читали, сколько ощущали его присутствие. Бессменный президент русского ПЕН-клуба, поссорившийся, а то и (в буквальном смысле) подрывшийся с либеральными единомышленниками.

Скептик, склонный к эклектической метафизике, Битов придавал году своего рождения — 1937-му — мистический смысл и тут же дезавуировал его. Объяснял появление на свет в трагическом году мощной писательской когорты — от Распутина и Проханова до Ахмадулиной и Мориц — то волей «Красного быка», то банальным запретом абортот. Блокада, эвакуация, Горный институт, легендарное ЛИТО Глеба Семёнова, дебют в модном духе исповедальной молодежной прозы: до поры до времени его биография вилась по классической шестидесятнической канве. Раннее признание — в 28 лет принят в Союз писателей, окончил Высшие сценарные курсы

и опубликовал в 1963–1980 годах десяток книг — в духе времени не противоречило легкой диссидентской ауре и участию в пресловутом альманахе «Метрополь».

Если все петербургские писатели отчасти призрачны, то Битов призречен вдвойне. Для либеральной интеллигенции 1970-х он был культовой фигурой. Такой же, как обожаемый и начисто непонимаемый (а было ли что понимать) восторженной публикой философ Мераб Мамардашвили и постановщик спектаклей, которых никто не видел, Евгений Шифферс. Режиссер неснятых фильмов Рустам Хамдамов и основоположник загадочной «системо-мыследеятельностной методологии» Георгий Щедровицкий. В том же ряду — Михаил Бахтин с его невнятной «карнавальностью» и Лев Гумилев со злобной «пассионарностью». Алексей Лосев с неподъемными томами «Истории античной эстетики» и Юрий Лотман, мастер напускать семиотический туман. Да хотя бы и Еремей Парнов, посвящавший советского читателя в тайны сатанинских культов. Совершенно неважно, кто из них шарлатан, кто гений, кто священный безумец. Все они удовлетворяли алчный общественный запрос на «интеллектуальную сложность», на «избранность», заключающуюся не в постижении некоего «тайного знания», а в подтверждении своей прикосновенности к нему.

«Неснятый фильм» Битова — «Пушкинский дом», опубликованный в США в 1978-м, а на родине в 1987-м. То ли многозначительный, то ли многословный, то ли недоговаривающий, то ли заговаривающийся, спотыкающийся о самого себя текст был адекватен жизни героя — юного филолога Левы Одоевцева. Жизни не то чтобы бессмысленной, но неспособной нащупать свой смысл. Раздвоение Левы в публичной жизни — а на любовном фронте даже растроение — между почетной «внутренней эмиграцией» в изучение русской классики и первородным грехом предательства, совершенно-

го отцом по отношению к репрессированному деду, принимало буквальный характер. Лева вызывал своего альтер эго и заклятого друга Митишатъева на дуэль, обернувшуюся пьяным разгромом ночного Пушкинского дома и кощунственным разбиванием посмертной маски Пушкина. Впрочем, судя по реакции начальства — точнее, ее отсутствию, — «дуэль» могла герою и привидеться. Так задним числом множеству успешных советских интеллигентов привидятся доблестные поединки с режимом: к своему сословию Битов относился со здоровым цинизмом.

Но главный конфликт романа — конфликт между автором и героем, писателем и текстом, позволивший присвоить Битову звание «отца русского постмодернизма». Сам-то Битов уверял, что работает в жанре «интеллектуального примитива». Что он, «человек глубоко неграмотный», страдает «графофобией». Ему снились ненаписанные тексты, которые он, однако же, записывал: характерный когнитивный диссонанс, составлявший суть интеллигентского сознания. Что да, то да — обилие автокомментариев, отступлений, аллюзий роднило тексты Битова с мертворожденным «постмодернизмом». Но его «интертекстуальность» была плодом не холодной игры ума западного профессора, балующегося актуальной литературой, а трагического, внутреннего конфликта.

Есть знаменитая притча о сороконожке, которая, раз задумавшись, как это ей удастся ходить, не смогла больше сдвинуться с места. Так и Битов словно вдруг задумался, как он, да и любой писатель, пишет. С тех пор любой его текст возвращался к самому себе, как бы автор ни силился покинуть исходную точку этой проклятой рефлексии. Он мог писать путевые заметки о том, как не в силах написать путевые заметки. Мог собрать группу «Пушкинский джаз», под импровизации которой зачитывал пушкинские черновики. Мог на пару с Резо Габриадзе устанавливать дурацкие памятники чижику-

пыжику на набережной Фонтанки или — в Михайловском — зайцу, который, перебежав суеверному Пушкину дорогу, спас поэта от участия в восстании декабристов. Но все это были явно утомлявшие — прелестные-прелестные — и неловкие попытки вырваться из замкнутого круга рефлексии.

Разорвать ассоциацию имени Битова с «Пушкинским домом» вряд ли кому бы то ни было под силу. Но справедливо было бы помнить Битова — автора прозрачно-мутного, вызывающего у читателя угрызения совести рассказа «Пенелопа» (1962). Рассказа, в котором вроде бы, как и приличествовало «экзистенциальной» прозе, ничего не происходило. Ну, соврал по мелочи некий Лобышев привязавшейся к нему на Невском глупой девице. Бывает: ни одно ж животное не пострадало. Но в «Пенелопе» произошло нечто гораздо более трагическое и грандиозное. На середине текста лирический герой отделился от автора, задумавшегося о своем месте в им же создаваемой вселенной. И, кажется, сам герой тоже задумался о своем авторе и втянул его в диалог, затянувшийся на полвека с лишним.

ЮРИЙ БОГАТЫРЕВ

(1947–1989)

Судьбу Богатырева определило почти комическое несоответствие тела гиганта и души ребенка. Слишком крупный человек, чтобы играть «маленьких людей», которым приятно сочувствовать, он сам больше всего в жизни нуждался в сочувствии. Слишком нелепый, чтобы играть в комедиях. Слишком пластичный, чтобы играть героев: разве что незабвенный Егор Шилов, его первая и как бы «чужая среди своих» роль. Он жил и играл в жанре, который придумал Бернардо Бертолуччи: «трагедия смешного человека».

В рассказе Честертон «Невидимка» ни один свидетель не заметил убийцу, который отнюдь не скрывался, а просто был почтальоном. Почтальона не замечает никто. Что-то подобное происходило с Богатыревым. На съемках «сразу занимал огромное количество места. Такой вкатывался необъятный шар» (Никита Михалков). В жизни был «невидимкой», что причиняло нелепые и невыносимые муки. Жаловался: «Вот сволочи, что за люди! Каждый день в кино снимаюсь, а вчера вот встал в очередь за туалетной бумагой и рожей все крутил-крутил, ну никто не узнал, никто не пропустил... Простоял в очереди три с половиной часа! Ты можешь себе представить, какие мерзавцы?»

Смешно.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
-----------------------	---

I

«У вас есть крылья?» (Памяти Алексея Балабанова)	13
Леонид Агранович	17
Донатас Банионис	22
Алексей Баталов	27
Андрей Битов	31
Юрий Богатырев	35
Юрий Бондарев	41
Иосиф Бродский	46
Алексей Булдаков	49
Андрей Вознесенский	52
Эдуард Володарский	59
Анри Волохонский	62
Валентин Гафт	66
Алексей Герман	69
Вера Глаголева	83
Станислав Говорухин	87
Николай Губенко	90

Армен Джигарханян	95
Лев Дуров	99
Евгений Евтушенко	103
Михаил Жванецкий	107
Георгий Жженов	110
Нина Иванова	118
Александр Кайдановский	122
Николай Караченцов	128
Леонид Квинихидзе	131
Михаил Козаков	135
Владислав Крапивин	139
Василий Лановой	143
Эдуард Лимонов	147
Сергей Михалков	154
Андрей Мягков	159
Валерий Огородников	162
Николай Олялин	165
Геннадий Полока	168
Михаил Пуговкин	174
Ия Саввина	177
Татьяна Самойлова	180
Ирина Скобцева	184
Виктор Соснора	188
Олег Табаков	194
Георгий Тараторкин	197
Вячеслав Тихонов	200
Толстый	204
Евгения Уралова	208
Георгий Шенгелая	212
Анатолий Эйрамаджан	216
Сергей Юрский	219

Евгений Юфит	223
Олег Янковский	227
P. S. Василий Чапаев	232

II

Слим Ааронс	243
Теодорос Ангелопулос	246
Микеланджело Антониони	250
Эд Банкер	260
Ингмар Бергман	263
Хамфри Богарт	266
Ален Бомбар	271
Анджей Вайда	274
Михал Вашиньски	277
Гор Видал	282
Лукино Висконти	286
Том Вулф	291
Жа-Жа Габор	294
Ганс Рудольф Гигер	298
Менахем Голан	301
Стэнли Грин	304
Тонино Гуэрра	308
Дамиано Дамиани	313
Дино Ди Лаурентис	320
Джеймс Дин	323
Кирк Дуглас	329
Эдуарду Коутинью	333
Уэс Крейвин	336
Рауль Кутар	339
Кристофер Фрэнк Карандини Ли	342

Бела Лугоши	346
Джерри Льюис	351
Луи Маль	355
Крис Маркер	363
Анна Марли	368
Марчелло Мastroяни	371
Артур Миллер	376
Лесли Нильсен	380
Бетти Пейдж	383
Сэм Пекинпа	386
Пьераль	390
Франческо Рози	392
Бертран Тавернье	399
Ширли Темпл	403
Хантер Томпсон	406
Норманн Уиздом	412
Джон Форд	414
Фрэнк Фразетта	419
Хесус Франко	422
Альфред Хичкок	425
Деннис Хоппер	430
Клод Шаброль	437
Омар Шариф	442
Пьер Шендорфер	445
Шуты (Тото, Паоло Вилладжио, Роберто Бенини)	448
Миклош Янчо	454
P. S. Луи Доливе	458

Еще в серии «Книжная полка Вадима Левенталя»

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

«XX век представляет. Кадры и кадавры»



Книга Михаила Трофименкова поднимает читателя над двадцатым веком на высоту птичьего полета, заставляет взглянуться в это страшное столетие целиком, а значит — обобщить и сделать выводы. Политика и культура, искусство и война, история и философия в этой книге дополняют и объясняют друг друга. Мощнейшее чтение от одного из умнейших людей России.

Интернет-магазин gorodets.ru

Еще в серии «Книжная полка Вадима Левенталя»

ВИКТОР ТОПОРОВ

«Двойное дно»



Воспоминания В. Л. Топорова (1946–2013) — знаменитого переводчика и публициста — посвящены в основном литературной жизни позднего СССР. В объектив мемуариста попадают десятки фигур современников от Бродского до Собчака — но главная ценность этой книги в другом. Она представляет собой панорамный портрет эпохи, написанный человеком выдающегося ума, уникальной эрудиции и беспримерного остроумия. Именно это делает «Двойное дно» одной из лучших мемуарных книг конца XX века.

Интернет-магазин gorodets.ru

Еще в серии «Книжная полка Вадима Левенталя»

АЛЕКСЕЙ КОЛОБРОДОВ
**«Об Солженицына. Заметки о стране
и литературе»**



Артефакты культуры потому и интересно изучать, что в них аккумулируется история — ее ключевые сюжеты, смыслы и противоречия. Исследователь здесь подобен археологу: он аккуратно кисточкой очищает от песка вещи прошлого — книги, песни, искусство в самом широком смысле, — для того чтобы рассказать нам об эпохе и о людях, в ней живших.

Алексей Колобродов — как раз такой исследователь. В своей новой книге он прослеживает важнейшую для нас связь — происхождение сегодняшней культурной и общественно-политической ситуации из политической и культурной жизни позднего Советского Союза.

Интернет-магазин gorodets.ru

Еще в серии «Книжная полка Вадима Левенталя»

ДЕНИС ГОРЕЛОВ
«Державю: Россия в очерках
и киорецензиях»



Новая книга от автора знаменитых «Родины слоников» и «Игры в пустяки». Самый остроумный историк кино и самый информированный кинокритик России на этот раз через призму кино — как классического, так и современного — рассказывает об истории страны и об эволюции наших мифов об этой истории.

Интернет-магазин gorodets.ru

Литературно-художественное издание

Михаил Трофименков

XX век представляет. Избранные

18+

Художественный редактор *Павел Лосев*
Редактор *Аглая Топорова*
Корректор *Антонина Семенова*
Компьютерная верстка *Наталии Ремизовой*

Подписано в печать 15.09.2021. Формат 60 × 90/16
Бумага офсетная
Усл. печ. л. 30. Тираж 2000 экз. Заказ

ООО «ИД „Городец“»
105082, г. Москва, Переведеновский пер., д. 17, кор. 1
тел.: (985) 8000 366
www.gorodets.ru
e-mail: info@gorodets.ru, levental.bookshelf@gmail.com

Интернет-магазин: gorodets.ru



© Фото из архива автора

Михаил Трофименков (р. 1966) — историк, журналист, писатель. Кандидат искусствоведения.

Автор тысяч статей и десяти книг, в том числе «Убийственный Париж», «Кинотеатр военных действий», «Красный нуар Голливуда», «Культовое кино» и др. С 2000 г. обозреватель ИД «Коммерсантъ». Член сообщества историков «Цифровая история». Пять раз удостоен званий «лучший кинокритик», «лучший публицист» Союзом кинематографистов РФ, Союзом журналистов Санкт-Петербурга, Гильдией киноведов и кинокритиков, отмечен как «автор лучшей книги о кино» Фестивалем архивного кино «Белые столбы». Лауреат премии Союза журналистов Санкт-Петербурга «Золотое перо» (2010). Лауреат премии Правительства РФ в области СМИ (2020). Книга «XX век представляет. Кадры и кадавры» вошла в Короткий список премии «Национальный бестселлер».



www.gorodets.ru

ISBN 978-5-907483-13-2



9 785907 483132