

САША

1 февраля 1974 года в Научно-исследовательском институте теории и истории кино Госкино СССР (так он тогда назывался) появились первые научные сотрудники, переведенные из Института истории искусств. Они же составили «костяк» двух отделов—советского кино и теории кино (это—в просторечье; а назывался он тогда замысловато: отдел марксистско-ленинской эстетики и теории кино), которые соответственно возглавили С.В.Дробашенко и Е.С.Громов*.

Не скажу, что переход был безболезненным. Во-первых, во вновь созданном институте не нашлось места нескольким талантливым и перспективным ученым. Например, Нее Марковне Зоркой, за которой еще тянулся шлейф «подписантки», связанный с чешскими событиями, Ирине Рубановой, Виктору Демину и др. Во-вторых, проработав во вновь созданном институте какое-то короткое время, некоторые киноведы и критики покидали его стены. Например, очень быстро вернулся в Институт истории искусств Валентин Михалкович. Пришли и очень быстро покинули стены института Валерий Кичин и Валерий Туровский. Да и распределение по отделам, думаю, не обошлось без внутрицеховых конфликтов. Для меня, например, было загадкой, почему М.Е.Зак оказался в отделе советского кино, почему они с Громовым практически перестали общаться? Ведь какой-то год назад Громов, будучи сотрудником Института истории искусств, уезжая в отпуск, просил меня по всем вопросам, связанным с предстоящей публикацией статьи в журнале «В мире книг», обращаться только к Заку. Много лет спустя и тот, и другой признавались мне, что своего рода примирение между ними произошло благодаря моей предстоящей защите докторской диссертации. То есть, спустя почти тридцать лет они снова стали перезваниваться и обсуждать волнующие их проблемы.

Основная часть коллектива сектора кино оказалась в подчинении С.В.Дробашенко. Под началом Е.С.Громова остались только Сергей Иосифович Юткевич, Семен Сергеевич Гинзбург и Леонид Козлов, наконец-то в условиях реорганизации обретший статус старшего научного сотрудника. Вообще, замечу, именно создание института позволило многим младшим научным сотрудникам бывшего сектора кино наконец-то заслуженно стать старшими. В свою очередь, должности младших научных сотрудников заняли молодые люди, которые только-только входили в профессию. 6 февраля на этой должности в отделе теории кино оказались я, Нина Дымшиц и Саша Трошин.

* Параллельно где-то в середине февраля в структуру института вошел и отдел социологии кино, переведенные в НИИТиК из НИКФИ, где его возглавлял И.А.Рачук. Но В.Е.Баскаков как-то изначально отодвинул и этот отдел, и самого Рачука на «второй план», даже разместил отдел не в основном здании, а чуть в стороне, хотя все три кандидатуры—Громов, Дробашенко и Рачук—по слухам и были основными претендентами на должности заместителей директора института.

В силу возраста и положения я, как и другие молодые сотрудники, мог только догадываться о политике В.Е.Баскакова в формировании штатного расписания института. Да и, честно говоря, в то время об этом как-то не думал. На первый план выдвинулась задача освоить правила нового направления профессиональной деятельности. И здесь не могу не вспомнить старейшего историка и теоретика кино С.С.Гинзбурга. Под его руководством я, Нина Дымшиц, Саша Трошин, а вслед за нами и другие вновь пришедшие младшие научные сотрудники, начали работу над сборником «Мастера советского кино о социалистическом реализме».

«Вот дожил,—иногда в сердцах говорил Семен Сергеевич,—на старости лет создавать “цитатник” для начальства. Вообще-то я не собирался переходить в этот институт, хотел остаться в Институте истории искусств, но Женя [Громов.—К.О.] как-то уговорил меня. По крайней мере, я рад, что сумею помочь вам, молодым».

И, действительно, помогал. Помню, одно из первых заданий было связано с текстами В.И.Пудовкина. Конечно, я знал какой-то минимум статей, программных в курсе вгиковского обучения. Но знал их поверхностно. Гинзбург четко ставил задачу: «Посмотрите, кажется, в таком-то тексте Пудовкин говорит о том-то и том-то. Это может оказаться полезным». Не знаю, как складывалась его работа с Сашей, Ниной или Славой Чернописским, но я каждый раз удивлялся, как одним росчерком пера он сокращает текст до требуемого объема и четко сформулированной мысли.

И все же уже эта первая работа института наглядно демонстрировала, что надо прощаться с эйфорией надежд, что, будучи частью страны, государства, ВНИИК, как он стал называться спустя несколько лет, станет еще одним порождением эпохи застоя. И мы в большинстве своем приняли те правила игры, которые диктовало нам время.

В феврале 1986 года состоялся XXVII съезд КПСС, обозначивший новый вектор общественной жизни страны. Для кинематографистов он был примечателен тем, что, пожалуй, впервые в истории выступление Первого секретаря Союза кинематографистов СССР было прервано репликой руководителя КПСС, смысл которой сводился к тому, что в славословии он, Горбачев, не нуждается. Этот, казалось бы, частный факт вселял уверенность, что грядут какие-то изменения. И деятели кино одними из первых начали искать новые векторы жизни. Правда, состоявшийся в мае 1986 года Пятый съезд Союза кинематографистов СССР, позже названный «революционный», скорее анализировал и критиковал происходящее, чем намечал перспективы развития. И хотя он дал импульс мощным кадровым перестановкам, отсутствие программы действий в короткий срок привело к тем последствиям, которые мы с горечью ощущаем и сегодня.

Вновь назначенные (точнее, избранные) руководители организаций отрасли в большинстве своем не сумели не только развить, но и сохранить то позитивное, что было накоплено в предшествующие годы. И здесь не могу не вспомнить добрым словом нового руководителя ВНИИК Александра Михайловича Адамовича, хотя во время выборов директора ин-

ститута я отдал свой голос Артему Григорьевичу Дубровину. Нет, и у Адамовича было немало просчетов и в кадровой политике, и в видении путей развития института, но главным его завоеванием было то, что сотрудники института получили своего рода карт-бланш, возможность реализовывать свои самые безумные планы.

Один из таких планов рождался в отделе марксистско-ленинской эстетики и теории кино по инициативе Саши Трошина. Я не был свидетелем тех дискуссий, знаю о них понаслышке. Поначалу задача стояла скромная—возродить традиции серьезного историко-теоретического ежегодника «Вопросы киноискусства», который с 56-го года в течение двадцати лет издавал Институт истории искусств. Ежегодника, который родился после XX съезда КПСС, как один из знаков «оттепели» и благополучно «скончался» в период застоя. Но когда был подготовлен первый номер нашего нового издания и его передали мне как руководителю издательской группы института, масштаб задач вырос несоизмеримо замыслу.

Дело в том, что в те годы для издания периодического журнала необходимо было решение Секретариата ЦК КПСС. Адамович сразу сказал, что он в ЦК КПСС обращаться не будет, хотя его связи и академические ресурсы позволяли это сделать (при том, что сам Александр Михайлович не был членом КПСС). Почему? Адамович никак свое решение не объяснял: не буду обращаться и всё.

Вот уже много лет я пытаюсь ответить на этот вопрос. И не нахожу ответа. Прежде всего, нужно понимать, что представляли собой издания ВНИИКа, когда Адамович стал директором института. Помимо нескольких книг (сборник «Экран», монографии отдельных авторов или научные сборники), выходявших под грифами ВНИИКа и издательства «Искусство», мы имели право самостоятельно типографским способом, тиражом не более 500 экз. и объемом 10 авт. листов издавать пять сборников научных трудов*. Учитывая, что в те годы не было такого, как сегодня, количества учебных заведений, готовящих специалистов для кинематографа, а основным потребителем таких книг были преимущественно студенты, для такой литературы (не только ВНИИКа, но и других научно-исследовательских институтов страны) существовал термин «планово-убыточное издание», ибо стоимость производства одной книги была гораздо выше возможной отдачи (максимальная стоимость одного экземпляра составляла 1 руб.). Так как распространение этих изданий не было налажено, да и часть изданий, честно говоря, не заслуживала широкого распространения, на складе скопилось огромное количество литературы. Собственно говоря, донести ее до заинтересо-

* Помимо этого существовали издания на ротаторе с грифом «ДСП» (для служебного пользования), тираж которых не должен был превышать 100 экз. Абсурд ситуации заключался в том, что в этом ряду оказывались не только реферативные сборники зарубежной прессы,—это объясняли пресловутой «идеологической борьбой», но и ценные и абсолютно идеологически невинные справочные издания. Например, в те же годы, незадолго перед тем, как я возглавил издательскую группу, институт совместно с Госфильмофондом СССР начал выпускать уникальный справочник в четырех томах «Режиссеры советского кино» (1982–1990), который после трудных многократных согласований, объединив все имевшиеся разрешения ВНИИКа и ГФФ, был издан типографским способом тиражом 500 экз., но с тем же грифом «ДСП».

ванной части аудитории и стало одной из моих задач в качестве руководителя издательской группы.

Напомню еще одно важное обстоятельство. У каждого из научных сотрудников института существовала так называемая план-карта, включавшая подготовку научных статей, которые должны быть изданы в том или ином научном сборнике. Отсутствие запланированных публикаций означало невыполнение плана сектором, отделом и институтом в целом.

И в этих условиях появляется первый номер журнала «Киноведческие записки», объем которого составляет 20 авторских листов, предполагаемый тираж 2000 экземпляров. Журнал, который устанавливает высокую планку требований к статьям, публикующий интересные архивные материалы, но тем самым лишаящий «площадки» ряд сотрудников ВНИИКа. (Легко понять, что один номер журнала такого объема сокращает институту два плановых издания, пусть не столь высокого качества.) Кроме того, журнал предполагает периодичность и долгосрочность существования, а в традициях института перманентное нарушение сроков подготовки материалов, изменение концепции задуманного, отказ от некогда привлекательного замысла, поскольку появилась иная, более интересная, идея. Плюс к этому проблема распространения. Одно дело, когда это внутренняя история института, другое—когда нужно брать определенные обязательства перед ЦК КПСС. Короче говоря, если бы директором был я, тоже вряд ли бы согласился обращаться в инстанции, как принято было говорить, за разрешением на выпуск журнала.

Нужно отдать должное Адамовичу. Несмотря на отказ идти в ЦК за разрешением, он не запрещал нам самостоятельно решать возникающие проблемы. Вот тогда-то Саша и обратился ко мне.

Дело в том, что в те годы для издания любой полиграфической продукции (вплоть до визитных карточек) необходимо было разрешение Мособлгорлита. Конечно, без решения ЦК КПСС Мособлгорлит никогда бы не подписал к печати издание первого номера нового журнала. Тогда я предложил Саше сделать из одного номера два и написать предисловие такого же размера, но другого содержания. С этими двумя книгами я и пошел в Мособлгорлит. Мои комментарии были простыми. Нам разрешено выпускать книгу не более 10 авт. листов, а у нас получилось 20 авт. листов, поэтому мы хотели бы издать книгу «Киноведческие записки» в двух частях. Посмотрите, не будет ли у вас возражений. Через положенные две недели я пришел в Мособлгорлит и получил обе книги с разрешающим штампом. Дело в том, что штамп ставился только на титульной странице, поэтому мы, заменив введение к первой книге (то есть первому номеру) на другое, где было сказано, что теперь будет выходить новый журнал, отвезли ее в типографию.

О цифровом оборудовании тогда не мечтали. Поэтому полиграфический процесс, учитывая ручной набор, затягивался на несколько месяцев. Более того, типография печатала издания не на своей бумаге, а на той, которую мы самостоятельно привозили, получая ее на окраине Москвы за счет лимитов Госкино СССР. В этом смысле мы были заложниками той или иной типографии, так как развозить два-три рулона (а больше мы ни-

когда не получали) весом от 800 килограмм до тонны на специально заказанной машине по двум-трем типографиям было и обременительно, и накладно.

Макет обложки—особая история. Каждый раз, когда была готова к печати та или иная книга, мы частным порядком обращались в цинкографию издательства «Известия», по счастью находившего по соседству с Дегтярным переулком, где располагался ВНИИК. Обложки первых номеров были задуманы в строгом черно-белом варианте, но, забегая вперед, отмечу, что иногда в типографии не оказывалось черной краски, поэтому, например, с девятого номера, чтобы не было чересполосицы, вместо черного цвет обложки стал фиолетовым. Первые два номера мы печатали в типографии ВДНХ СССР, третий—в Загорской типографии, четвертый—снова в типографии ВДНХ, пятый—в типографии «Логос» и т.д.

Журнал обрел свой формат, свое лицо, своего читателя. Так как в положенную рассылку его автоматически отправляла сама типография, то совершенно неожиданно для нас, когда уже был сдан в печать третий номер, мы получили уведомление, что журналу присвоен ISSN-0235-8212. Это означало: журнал в качестве периодического официально признан Книжной палатой. (Правда, этот ISSN мы сумели поместить только на обложке четвертого номера.) Никто ни в Книжной палате, ни в других официальных структурах даже представить себе не мог, что институт мог решиться на выпуск журнала без разрешения ЦК КПСС. А для меня это был еще один аргумент в защиту, так как после выхода первых двух номеров наш заместитель директора и мой хороший товарищ Сережа Блинов в компании любил пошутить о том, что не сегодня-завтра Костю Огнева исключат из партии. Но в те годы в ЦК КПСС были свои, гораздо более важные проблемы, а в середине 1991 года, после августовского путча, партия прекратила свое существование.

Хотя первых два номера считались выпуском 1988 года, мы получили их, учитывая вышеназванные проблемы полиграфического цикла, только к концу 1989 года. Саша, объединив вокруг себя единомышленников, уверенно шел к тому, чтобы сделать «Записки» ежеквартальником. В 1989 году было подготовлено три номера, в 1990—три, а в 1991 году—уже четыре, то есть был достигнут задуманный им цикл.

В июне 1990 года я перешел на работу во ВГИК в качестве декана сценарно-киноведческого факультета. По счастью, незадолго перед этим мне разрешили взять к себе в издательскую группу помощника—Володю Виноградова, который одновременно поступил на заочное отделение киноведческого факультета. Понимая, что Володя еще не полностью разбирается в задачах, которые стоят перед нашей группой, я обещал Адамовичу, что какое-то время буду совмещать работу во ВНИИКи со ВГИКом. Правда, ситуация усугубилась тем, что в том же году мне довелось вести педагогическую работу еще и в Институте культуры, так что какое-то время мне пришлось сочетать три работы, что было, согласитесь, сложно. А спустя год у меня родилась дочь,—это добавило домашних хлопот.

Пока меня все больше и больше засасывала «текучка», Саша начал фонтанировать идеями. Параллельно с журналом, он решил начать выпуск газеты и книг. Что касается газеты, то был подготовлен и отпечатан «пилот», но мы так и не сумели найти финансовую поддержку на издание газеты. А книги начали выходить. Пусть в скромном формате, по тем канонам, которые существовали для научной литературы, но, тем не менее, были изданы книги Иры Шиловой «...И мое кино», «Видимый мир» Миши Ямпольского, «Хичкок/Трюффо». Была задумана целая серия в качестве приложения к журналу. А в институте шли свои, непростые, процессы, которые переживали все государственные структуры с середины 1991 года. И на каком-то этапе возник конфликт интересов, с одной стороны, вызванный в определенной степени завистью части сотрудников института, так как все задуманное у Саши получалось («почему издаются в основном работы, инициированные Трошиным?»). С другой, проблемы финансирования не давали Саше возможности реализовать все задуманное.

В 90-е годы в наш обиход вошло такое понятие, как креативность. Его часто употребляют и сегодня. Но у меня это понятие всегда вызывало отторжение. По одной простой причине. Мне представляется, что креативен каждый мыслящий человек, но проблема заключается в том, что не каждый способен довести свою идею до завершения. Саша относился к тем немногим, кто как раз и способен реализовать задуманное. Понимая все проблемы, которые возникают и будут возникать в стенах института, он предлагает создать новую структуру—общественную организацию Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, которая возьмет на себя, в том числе, и издательские функции. В реализации этого нового замысла он находит поддержку у Наума Клеймана, авторитет которого в научных кругах уже тогда высок. Они удивительно дополняли друг друга—Саша и Наум, и прежде всего их усилиями осуществились многочисленные проекты, о которых речь пойдет ниже.

...В конце 1991 года скоропостижно умирает талантливый киновед Ефим Левин, который вел курс «Кинокритика» во ВГИКе. Заведующий кафедрой киноведения Сергей Владимирович Дробашенко приглашает на педагогическую работу нескольких известных киноведов, но все они отказываются. Тогда я, предварительно переговорив с руководителем курса Лидией Алексеевной Зайцевой, предлагаю кандидатуру Саши Трошина. И Дробашенко, который неоднозначно к нему относится, удивительно легко это принимает. Таким образом, наши взаимоотношения с Сашей обрели новую грань. Не помню, кто из нас, но, думаю, что одновременно мы решили попробовать начать выпуск студенческого журнала. Чтобы избежать конфликта интересов, мы решили, что у этого журнала будут два редактора—Виктор Короткий, который учился у нас с Маратом Павловичем Власовым, и Олег Косолапов, студент курса Л.А.Зайцевой, где работал Трошин. Так появился журнал «Тяни-толкай», два номера которого с нашей помощью ребятам удалось выпустить, но после того, как Виктор и Олег закончили ВГИК, желающих продолжить эту работу не нашлось.

К «Тяни-толкаю» у меня и у Саши было неоднозначное отношение, по многим вопросам наши точки зрения не совпадали, но в одном у нас было полное взаимопонимание: не диктовать, а подсказывать, при этом журнал должен издаваться в том виде, как он задуман самими ребятами.

Вообще, Трошин оказался педагогом божьей милостью. Вместе с кафедрой он пережил самые трудные в экономическом плане годы ВГИКа. Несмотря на отдельные конфликты, не бросил институт, так как не мог бросить своих ребят, для которых он постоянно придумывал нечто новое. Таким стал, например, культурологический семинар, который вышел далеко за пределы и киноведческого факультета, и ВГИКа. Часть лекций, прочитанных в рамках семинара, составила памятный сборник «Close up».

Забегая далеко вперед, отмечу, что когда уже в нулевые годы мне пришлось руководить вгиковскими фестивалями, студенты экономического факультета, составлявшие костяк оргкомитета, однажды, случайно увидев переписку Трошина со своими студентами, были поражены его вниманием к их текстам, скрупулезностью разборов, доброжелательностью и уважительностью по отношению к ученикам. «Господи,—в один голос говорили они,—если бы к нам так же относились наши педагоги!»

На защите дипломных работ по аналогии с премией С.В.Комарова редакция журнала «Киноведческие записки» стала вручать свои призы в виде книг, уникальных изданий. Но самое главное—тексты призеров публиковались на страницах журнала. Уже тогда Саша задумал из наиболее перспективных выпускников сформировать коллектив, которому будет по силам продолжить выпуск «Киноведческих записок». Мы хорошо помнили, что Институту истории искусств хватило сил на выпуск только семнадцати номеров «Вопросов киноискусства». Цифру семнадцать мы уже преодолели. «Хорошо,—говорил Саша,—дойдем до двадцати пятого номера, а там пусть журнал выпускает молодежь!» Ибо несмотря на то, что журнал вышел из под юрисдикции института и это облегчало переговоры с потенциальными спонсорами, несмотря на усилия членов редколлегии, активно с ними работавшими, каждый номер делался как последний: никто не знал, найдутся ли финансовые средства на издание следующего. «Наконец свершилось,—рассказывал мне Саша.—Армен Николаевич* принял решение поддерживать наш журнал. Так что теперь нам будет проще».

Увы! Не одно, так другое. И если финансовые проблемы были частично решены, реалии жизни поставили под большое сомнение существование журнала.

В силу ряда обстоятельств в конце 1994 года я написал заявление с просьбой освободить меня от должности декана сценарно-киноведческого факультета. А в начале 1995 года Лиля Шмарина, являвшаяся директором «Эйзенштейн-центра», ушла работать на НТВ. И Трошин предложил мне вернуться к знакомой работе.

* В те годы Армен Николаевич Медведев был Председателем Госкино РФ.

Но ведь нельзя дважды войти в одну реку, подумал я. И согласился.

В это время «Эйзенштейн-центр» работал с двумя типографиями. Одной из них была «Эвтектика», располагавшаяся около метро «Профсоюзная», а второй—«Наука». Учитывая, что «Наука» располагалась около метро «Смоленская», в двух шагах от музея-квартиры Эйзенштейна, и качество их работы было несоизмеримо выше, я поставил своей задачей развернуть это издательство к нам. В конечном итоге «Наука» и стала нашей базовой типографией, и, честно говоря, за прошедшие пятнадцать лет у нас ни разу не возникло ни одного конфликта, хотя мы нередко нарушали сроки, выдвигали пожелания, которые и нам самим казались из области фантастики, за что мы всем ее сотрудникам и бессменному директору А.Д.Бобровичу очень благодарны. Правда, еще какое-то время мы продолжали работать с двумя типографиями, чтобы не перегружать какую-то одну, но при этом успеть к 100-летию кино выпустить задуманный юбилейный номер.

Говорить о том, что работа шла по накату, не приходилось. Постоянно меняющееся законодательство потребовало сначала перерегистрировать журнал как СМИ. Потом в 2000 году возникла потребность создать новую организацию—НАНО «Редакция историко-теоретического журнала “Киноведческие записки”», так как Госкино РФ не могло финансировать общественные организации. Потом еще, еще и еще... Короче говоря, процесс перманентной перерегистрации, изменения и уточнения уставов растянулся на несколько лет, аж до 2002 года...

Помимо этого, поставив перед собой задачу сделать журнал доступным всем заинтересованным специалистам, мы заключили договоры с «Прессой России» и «Международной книгой», но вскоре отказались от этой идеи. Наши коллеги не только из других регионов России, но и зарубежные, жаловались, что цены, которые установили в рамках подписки, были столь высоки, что легче было попросить кого-то из друзей во время поездки в Москву приобрести в редакции необходимые номера по отпускной цене. Хотя именно отсутствие подписки было главным аргументом ВАК при рассмотрении вопроса о том, чтобы «Киноведческие записки» вошли в список ваковских изданий.

Мы с Сашей легко размежевали обязанности: творческие вопросы за ним, финансовые и организационно-производственные—за мной. Кадровые вопросы—коллегиально, при Сашином решающем голосе. Кого-то себе в помощь пытался найти я. О том, чтобы кто-то заменил его, постоянно думал и Саша. Но время диктовало свои правила. Если мы привыкли к тому, что научная и педагогическая деятельность с начала 90-х годов практически перестала оплачиваться, что надо было постоянно искать приработок и мы не смотрели на журнал как на источник основного дохода, то молодежь, которая с удовольствием работала в журнале во время процесса обучения, после окончания института уходила на работу, где оплата труда была несоизмеримо выше.

К 100-летию Сергея Эйзенштейна было принято правительственное решение выпустить однотомник его неизданных работ. Это было предложение Наума Клеймана. Работа, начатая юбилейным томом, растяну-

лась почти на десять лет. Результатом ее стал выход в свет книг «Монтаж», «Метод» (в двух томах) и «Неравнодушная природа» (в двух томах).

Параллельно Трошин увлекся идеей издания собрания сочинений Дзиги Вертова. И ценой невероятных усилий было выпущено два тома из задуманных четырех.

А рядом выходили замечательные книги Клеймана, Козлова, Аннинского, другие.

Примечательно, что, задумывая то или иное издание, Саша, как правило, планировал и его предстоящее финансирование. Это, говорил он, мы сделаем сами за счет того-то и того-то, а вот на эту книгу надо у кого-то просить. И я шел просить. Сначала в Госкино РФ, а затем, если получал отказ, в другие государственные и негосударственные структуры. Саша часто возмущался: надо же объяснить, в чем ценность этого издания, неужели они не понимают, что это—история нашей культуры, что это—достояние страны. Надо пойти к Медведеву, Голутве, Швыдкому... Но, честно говоря, для того, чтобы решить тот или иной вопрос, совсем не обязательно было обращаться к министру. По счастью, мы, как правило, находили понимание на уровне Сергея Лазарука и Галины Строчковой, но надо понимать, что и бюджет самого министерства был далеко «не резиновым».

Саша умел увлечь, заинтересовать, так поставить задачу, что тот или иной сотрудник стремился максимально качественно исполнить порученное. Небольшой коллектив редакции с участием привлеченных авторов работал над журналом и книгами. А Саша, с помощью Наума, постоянно генерировал различные творческие идеи, одновременно размышляя, как найти средства для воплощения задуманного. Как правило, возвращаясь с Берлинале, он рассказывал: мы там встретились с тем-то и тем-то и договорились, что эту работу мы будем делать совместно.

Единственный пример, когда Саша не нашел в себе сил просить у кого-то финансовой поддержки, выпал на 2002 год. Приближалось 60-летие Трошина. К этому времени им были написаны две книги—«Время останавливается», и «Страна Янчо...» Плюс к этому он, ценой невероятных усилий, завершил работу над шестидесятым номером «Киноведческих записок». Средств на издание всего написанного не было. Надеяться можно было только на чудо. И все же на праздновании юбилея Саши в Музее кино всем гостям дарили обе книги и новый номер журнала...

В эти дни я завершал работу над докторской диссертацией. Мы долго говорили с Сашей о перспективах и планах работы. «Давай немного притормозим,—говорил я ему.—Займись диссертацией. Она же у тебя практически готова. Все равно существуют проблемы с финансированием, а выше головы не прыгнешь... Не забывай о том, какая у тебя нагрузка во ВГИКе и в РГГУ». К тому времени, кроме ВГИКа Трошин активно вел педагогическую работу в РГГУ. «Да, конечно,—отвечал Саша.—Вот только сделаем этот номер и вот эту книгу, и я займусь диссертацией».

Мы мучительно искали сотрудников, которые могли бы подхватить нами начатое. Так вскоре в редакции появился Дима Салынский, который

предельно корректно относился ко всем замыслам Трошина. Но, казалось бы, сняв с себя часть нагрузки, Саша вместо того, чтобы заняться собственной работой, сосредоточился на дальних перспективах. Во время подготовки очередного номера у него возникали идеи по поводу нескольких последующих, и вместо положенных по контракту четырех редакция выпускала пять номеров. Зачем? «Но мы же можем объяснить в Министерстве культуры (или в зависимости от времени нашего разговора—Федеральном агентстве по культуре и кинематографии), что этот номер имеет важное культурное и научное значение, что нам по силам готовить такие качественные издания, что руководство должно рассмотреть возможность увеличения нам финансирования». Нет, он не пребывал «в башне из слоновой кости», прекрасно понимал реалии жизни, в которой мы живем, особенно, когда прозвучал первый звоночек, связанный с судьбой Музея кино, но все еще верил, что культура и наука обретут статус приоритетных направлений. Хотя изредка он уже говорил: «Дойдем до сотого номера и все...» Тогда и я, и многие наши коллеги, кто связал свою жизнь с журналом, начинали смеяться: «А кто говорил, что мы прекратим свою работу после 17-го, 28-го (номер, посвященный 100-летию кино), 40-го и т.д.?»

Думаю, переломным для него стал 2007 год, когда шла подготовка к выборам ректора ВГИКа. И хотя в коридоре института будущий ректор прямо сказал ему, что надо забыть и о Пятом съезде, и о выборах, Саша был убежден, что высшая справедливость все же восторжествует. Но иллюзии быстро развеялись... Даже я, непосредственный участник тех событий, воспринял это не так болезненно, как Трошин. В сентябре того же года благодаря Ирине Шевчук и я, и Саша с Ниной, и Ира Шилова оказались на очередном фестивале «Киношок». Мы получили возможность обсудить какие-то вопросы нашей деятельности без спешки, вне бешеного ритма Москвы. Но Саша чувствовал себя некомфортно. Нет, он не жаловался, но было видно, что ему не по себе. И вскоре после «Киношока» он впервые попал в больницу.

У кого-то другого на его месте опустились бы руки. Как это, например, произошло с нашим общим товарищем Володей Заикой, который в начале 2008 года позвонил мне, чтобы сказать: «Зачем сопротивляться. Надо уходить в хоспис и спокойно ждать...» А Саша даже в больнице продолжал руководить журналом, продолжал писать задуманную книгу об Иштване Сабо, который должен был стать гостем предстоящего Московского кинофестиваля.

И он успел закончить книгу. Правда, ее презентация с участием Иштвана Сабо состоялась уже без Трошина.

Двадцать лет Саша руководил журналом. Восемьдесят шесть номеров «Киноведческих записок»—часть его биографии. Но и последующие выходили в соответствии с замыслом и наработками Саши.

Правда, помимо творческих вопросов, фундамент которых был им заложен, нам, его единомышленникам, которых осталось немного, пришлось решать массу организационных вопросов.

В связи с назначением осенью 2007 года на должность ректора ИПК работников ТВ и РВ я, в соответствии с контрактом, написал Саше заявление с просьбой освободить меня от должностей директора «Эйзенштейн-центра» и редакции журнала. По каким-то причинам Саша это заявление не подписал. Не знаю, то ли потому, что не было замены, то ли просто не успел. А в апреле, когда Трошина не стало, выяснилось, что только у одного меня осталось право финансовой подписи. И вновь начался процесс перманентной перерегистрации, так как за это время в очередной раз изменилось законодательство. Нужно отдать должное выпускнице ВГИКа и ученице Саши—Светлане Ишевской, которая взяла на себя многотрудные организационные вопросы. И нам удалось сохранить и «Эйзенштейн-центр», и редакцию журнала в том формате, который был задуман Сашей.

Мы занимались этими вопросами на фоне тех событий, которые переживала кинематографическая общественность. Известно, история не терпит сослагательного наклонения, но, думаю, то, что произошло в Гостином дворе, могло бы нанести Саше смертельный удар. Расцвет его творческой и научной деятельности был связан с перспективами, которые открыл—несмотря на все его противоречия—Пятый съезд. Собрание в Гостином дворе завершило процессы демократизации кинематографической жизни. Последующий раскол Союза кинематографистов, создание Федерального фонда социальной и экономической поддержки кинематографии, изменение условий поддержки изданий, посвященных киноискусству—это и многое другое неизбежно ведет к тому, что наука о кинематографе в очередной раз станет падчерицей и заложницей процессов внутривластной жизни.

Несмотря на инфляцию, в 2009 году журналу выделили—вместо привычного миллиона рублей—восемьсот тысяч. Какие уж тут пять номеров! Дай бог подготовить четыре и приблизиться к сотому номеру, задуманному Сашей как финальный.

В аномально жаркие дни лета 2010 года мы—несколько человек, стоявших у истоков журнала,—собрались в редакции, чтобы решить, как жить дальше. Мы хотели бы продолжать свою работу, но понимаем, что нужны только узкому кругу специалистов, что рассчитывать на помощь государства уже не приходится. Удастся ли нам найти новый механизм финансирования журнала, новую модель жизнедеятельности редакции, молодых людей, которые столь же фанатично, как Трошин, будут бороться за сохранение науки и нашего культурного наследия, не знаю. И никто из нас не имеет ответов на эти животрепещущие вопросы.

Конечно, надежда умирает последней. Но наши постоянные читатели должны знать: мы сделали все возможное, чтобы сохранить единственный отечественный историко-теоретический журнал, придуманный и созданный группой людей, преданных своей профессии, лидером которых был и остается Саша Трошин.