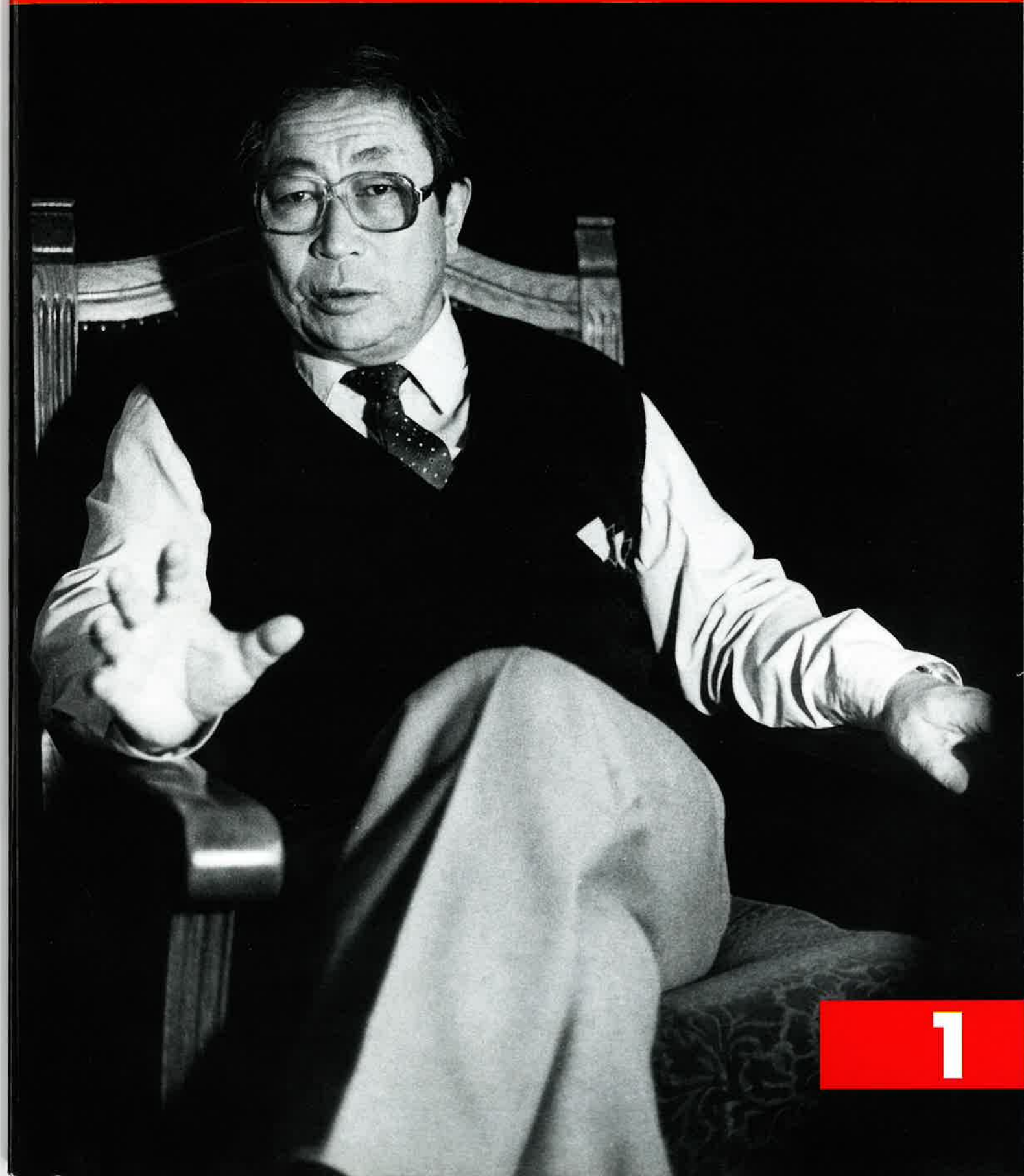


КИНО ФОРУМ





ПРОЕКТИРОВАНИЕ
ДИЗАЙН
РЕКОНСТРУКЦИЯ
СТРОИТЕЛЬСТВО

Поставка, монтаж "под ключ" и гарантийное обслуживание:

- звукового оборудования и кинопроекционной техники;
- систем аудио/видео конференций;
- систем видеонаблюдения;
- систем синхронного перевода;
- оборудования видеопоза;
- общего и сценического театрального освещения;
- механика и одежда сцены;
- сценического оборудования по эскизам и чертежам Заказчика;
- зрительских кресел импортного и отечественного производства для залов различного назначения.



ТЕАТРЫ
КИНОКОНЦЕРТНЫЕ
МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ

121205, Москва, Новый Арбат, 36
тел.: (095) 290-8040, факс: 203-0043
E-mail: aspen@deol.ru

КОМПАНИЯ

Издается с апреля 2002 года
Выходит четыре раза в год

Редакция:

Ответственные редакторы:
Елена Стишова
Константин Щербаков
Ответственный секретарь:
Наталья Островская
Дизайн, верстка:
Сергей Шеришорин
Корректор:
Галина Элькина

Фото на обложке:
Режиссер Толомуш Океев

Отдел распространения:
Тел.: (095) 255 9325

Отдел рекламы:
Дмитрий Лентищев
Тел.: (095) 255 9267

Адрес редакции:
123242, Москва,
ул. Дружинниковская, д. 8, оф. 709
Тел.: (095) 255 96 80,
(095) 255 9325
Факс: (095) 255 9325
E-mail: kinoforum@kinocenter.ru
Internet: www.kinocenter.ru

Издание "Кинофорум"
зарегистрировано Комитетом
Российской Федерации по
печати.
Свидетельство о регистрации
ПИ № 77-7968
выдано 12.03.02.
Учредители МЗАО "Киноцентр"
и Конфедерация союзов
кинематографистов.

При использовании материалов ссылка на "КФ"
обязательна. Перепечатка материалов только с
разрешения издательства. Редакция не несет
ответственности за достоверность информации,
содержащейся в рекламных сообщениях.

Присланные материалы не рецензируются и не
возвращаются. Точка зрения авторов статей не
обязательно совпадает с мнением редакции.

Содержание

КИНОФОРУМ апрель 2002 (№1)

2 КОЛОНКА РЕДАКТОРА

2 *К. Щербаков* Разделенная общая жизнь

4 АКТУАЛЬНАЯ КОЛОНКА

4 *С. Тримбач* По седьмому маршруту
7 *А. Байгожина* Казахское кино: снова
в ожидании перемен
10 *А. Кярк* Время стабилизации

12 ПРЕМЬЕРА "КФ"

12 *Н. Сирипля* Триптих
17 *Н. Сирипля* Актан Абдыкалыков: "У нас
появилось второе дыхание"

22 ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

22 *С. Тримбач* Из коллекции идиота
25 *И. Зубавина* Мазепа. Парадоксы
27 *В. Матизен* Сердца четырех, или
Письма мертвого человека
29 *А. Щиголов* На улице Заречной все
еще весна

30 КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

30 *Г. Абикиева* Восток-Запад-Восток:
смена векторов
38 *И. Изволова* Русское пространство
41 *Н. Лукиных* Ре-анимация анимации
49 *В. Фомин* Кино Украины: четырехста ударов
61 *Т. Сергеева* Евгений Самойлов:
"Я учился у Щорса"
65 *А. Лемешева* Кое-что из личной жизни критика

69 ПЕРСОНА

69 *Н. Зоркая* "Он между нами жил..."
74 *Г. Толомушова* Это-Океев

80 ИНФО - РУБРИКА

82 **СЦЕНАРИЙ**
82 *Ф. Абдуллаев* Ловитор

КИНОФОРУМ
апрель 2002

РАЗДЕЛЕННАЯ ОБЩАЯ ЖИЗНЬ



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала "Кинофорум"

Недавно в Большом зале Центрального Дома кинематографистов прошел день киргизского кино. Была показана трилогия Актана Абдыкалыкова — "Селкинчек", "Бешкемпир", "Маймыл". А короткая аннотация давала возможность узнать, на каких международных фестивалях эти фильмы побывали и каких международных призов удостоены. Канни, Локкарно, Турин, Вена, Токио, Потсдам, Сингапур, Буэнос-Айрес, Белград, Алматы, Ялта, Любляна... Список неполный.

Абдыкалыков — не исключение. Уже широко известен его соотечественник Марат Сарулу, с фестиваля на фестиваль переезжают ленты казахов Серика Апрымова и Дарежана Омирбаева, таджика Бахтиера Худойназарова, литовца Шарунаса Бартаса. Уверенно вошли в мировой кинематограф узбек Юсуф Разыков, молдаване Виорика Месина и Серджиу Продан. Это все — кинематограф нового поколения, а на их фоне очень достойно выглядят работы старших — армянина Альберта Мкртчяна, азербайджанца Рустама Ибрагимбекова, грузина Мераба Кокчашвили.

Иногда приходится слышать — мода. Допускаю, и мода тоже. Но мода никогда не возникает на пустом месте. Она возникает только там, где для этого есть серьезные художественные основания. А уж когда говорят (и говорят ведь), что кинематограф в странах СНГ и Балтии, бывших республиках Советского Союза умер, — это можно объяснить только либо недобросо-

вестностью, либо полной профессиональной некомпетентностью. Финансовые обстоятельства неблагоприятные, трудно снимать фильмы в бывших республиках СССР? А в России — что, так уж легко? Во всех государствах бывшего СССР денег на кинопроизводство выделяется недостаточно, а в некоторых не выделяется вовсе, однако дело, разумеется, не только в недостатке средств. Постсоветское пространство — сложнейший конгломерат отношений, противоречий, притяжений, отталкиваний, и кинематограф — частица этого конгломерата, частица нашей странной, перекрученной, неустоявшейся жизни. Жизни уже разделенной и все еще общей, в которой художнику мучительно трудно определиться. Быть может, труднее, чем в прошлые, подцензурные годы, когда мы жили в одной стране. И я вижу, сколь труднопреодолимые — и сколь разные — сложности возникают перед кинематографистами, скажем, Казахстана и Литвы.

Однако фильмы снимаются, почти во всех государствах бывшего СССР, где больше, где меньше, много — нигде. Снимаются и оказываются нужными, ибо говорят нечто существенное о своем народе и своем времени. Нечто такое, чего сказать больше некому.

А недооценка интереснейшего и очень сложного художественного явления, каким предстает сегодня кинематограф постсоветского пространства, в наших российских профессиональных кругах существует.

Его у нас мало знают, быть может, меньше, чем в других странах. Его ничтожно мало показывают — прокатной судьбы у этих лент в России практически нет. Есть ежегодные Форумы кинематографий стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии, фестиваль "Киношок" в Анапе, регулярные показы в "Киноцентре", в Белом зале Центрального Дома кинематографистов, в "Доме Ханжонкова". Что ни говори, а это для любителей и специалистов. Для узкого круга. Понятно, что показывать американское кино коммерчески выгоднее, однако при разумной постановке дела, уверен, у фильмов СНГ и Балтии могла бы быть на территории России прокатная судьба.

Впрочем, сегодня это не в наших силах, хотя искать возможности и строить планы не возбраняется никому. Однако кое-что в наших силах уже сегодня.

Ниша постсоветского кинематографа пока остается не занятой не только на экране, но и в специальной прессе, не говоря уже об общей. Отдельные тексты, особенно по случаю фестиваля, форума, не складываются в сколько-нибудь целостную, продуманную систему. У каждого издания — свой круг интересов, постоянных тем.

Вывод простой: нужно издание, круг интересов и постоянных тем которого был бы прочно и основательно связан с кинематографом постсоветского пространства. Конфедерация союзов кинематографистов и МЗАО "Киноцентр" приняли решение: такое издание должно быть. Первый номер журнала "Кинофорум" (и, я надеюсь, последующие номера) — результат принятого решения.

Обязанность ответственных редакторов приняли на себя Елена Стишова и ваш покор-

ный слуга. Авторы — из стран СНГ и Балтии, включая, конечно, Россию. Журнал будет выходить четыре раза в год. В нем читатель найдет актуальную информацию в сочетании с традиционными критическими жанрами: аналитическая статья, обзор, рецензия, литературный портрет, интервью, беседа, репортаж и сценарий. А из всего этого литературного, журналистского многообразия постепенно должна сложиться картина нынешнего постсоветского кинематографического пространства. Как далеко мы ушли друг от друга за последние десять лет? Остались ли общие корни, какие нити нас по-прежнему соединяют? Как связан сегодняшний день с нашей общей историей? Творчество Александра Довженко, Николая Шенгелая, Сергея Параджанова хранит еще много неразгаданных тайн...

Что, однако, рассказывать о содержании, коль скоро журнал перед вами. Еще только два замечания.

В некоторых номерах (а может быть, в каждом, посмотрим) будут свои акценты, предпочтения, свои темы, разработанные более подробно. В первом номере, как вы, наверное, обратите внимание, это — кино Украины, имеющее великое прошлое и сложное настоящее. И кино Кыргызстана, уверенно выходящее сегодня на международную арену при минимальном государственном финансировании.

По первоначальному замыслу журнал предназначался для специалистов, библиотек, научных центров. Однако по тому, как сложился первый номер, получается, что и для широкого читателя журнал может быть небезынтересен. Так представляется нам, а как на самом деле — будущее покажет.

ПО СЕДЬМОМУ МАРШРУТУ

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

Пять лет назад Михаил Ильенко сделал фильм "Седьмой маршрут". Герой тут "слабенький", никудышный да и еще поэт к тому же. Однако рассказ о том, как сумел он собраться, сосредоточиться — и срифмоваться с окружающей действительностью. Разумеется, при помощи единственно доступного ему средства — поэзии.

Он экскурсовод еще, Данило Притуляк (Юрий Евсюков), как и положено у нас безработному поэту. Были, конечно, времена, когда поэты служили национальными мессиями, теперь вот — всего лишь экскурсионная контора. Трансформация огорчительная, но случились иностранные туристы, этнические украинцы. Попросили чего-нибудь эдакого, да чтобы на украинском языке, ими призабытом. Ну, Данило и выдал им маршрут — по местам собственной поэтической славы. Разумеется, история излагается в третьем лице. Однако в ней все чин-чинарем — поэт есть герой, насмерть дерущийся с прогнившей системой. Так у нас теперь многие представляются. То боялись голову высунуть, а теперь... И, главное, уже и сами верят, шо так воно й було. Миф тем и замечателен — замещает реальность как таковую.

Одна из экскурсанток (Виктория Малекторович) снимает видеокамерой виды Киева — собственно, те места, которые дороги, насколько можно понять, ее матери, некогда покинувшей город. Две визуальные системы соседствуют в фильме, два взгляда — изнутри и извне. Западными очами местные тексты читаются плохо — ведь оно тут все с двойным дном. Указаний на этот счет разбросано множество. Вон мальчонке мамаша выставляет на балконе сытный обед и исчезает. Мгновенный сигнал — и сверху пробирается бомжеватый тип, быстренько уничтожающий харчи. Маме плутоватый сын демонстрирует пустые тарелки. Вот так же и американцы — сквозь окуляр видеокамеры или же без оной они видят результат каких-то процессов, понять же что-то в них они не способны. Утерян ключ, утеряны шифры — и что теперь делать с этой реальностью?

Однако миф, созидаемый Данилой, предельно веществен, как и положено мифу. Вот он приводит гостей на квартиру якобы знаменитого поэта. Показывает "экспонаты" — рабочий

стол, пишущая машинка... Рядом с нею красуется записка от жены: "Забери барахло. Меняю замки". Всбесившаяся супруга попросту выбрасывает вещички муженька, однако заурядная бытовая драма превращена одним из ее персонажей в эпическое полотно. Данилины стихи транскрибируются как видеоклипы — то есть в доступной для иноземцев форме. Видеокамера — инструмент постижения ими нашей жизни, а другого и нет...

Экскурсантов везут полюбоваться хатой поэта, которая якобы находится в Чернобыльской зоне. Они доверчиво воспринимают всю ту лапшу, которую вешают им на уши. На самом деле все это — музей народной архитектуры под Киевом. Не без авторского лукавства: именно здесь снимают некоторые исторические фильмы, это как бы и кинематографическая площадка для тех, кто иногда всерьез считает себя крупным украинским кинопоэтом. Снимают в музее, полагая, что это и есть способ демонстрации поэтического мышления.

Часть фильма снята по адресу: улица Богдана Хмельницкого, 68. Это известный в Киеве дом, где жили писатели (весь он теперь обвешан мемориальными досками). Говорят еще, что здесь родилась и умерла украинская советская литература. Вместе с которой теперь умирает и украинское советское кино. Авторы его еще способны сотворить пару мифопоэм, замылив глаза тем, кто готов их слушать. Однако в доме, напоминающем надгробный памятник или же склеп, живет сумасшедшая Нинка Шанс (Нина Шаролапова) и не видно больше никого. Нинка пишет письма в Кремль, занятие как раз музейное. А заокеанских почитателей творчества Притуляка везут на мост через Днепр, место, где окончил свои дни Поэт. Там же они знакомятся с его преследователем и цензором Сухогризом — он, он сожрал его лучшие творческие деньки... Еще один мифологизованный персонаж — Цензор, "который не пушал". С каким удовольствием вспоминают о нем герои поэтического труда, как им плохо сегодня без него! Он же был и враг, и злодей, и — главное! — адресат: для него ведь писались вирши, для него запасались и кукиши в кармане, и заготовки типа "партия ведет" или "дышу Лениным". Нет сегодня таких цензоров, но нет и читателей, куда-

то все разом сгинули вместе с украинской советской... Видно, была все это единая и нерушимая система, о которой так горько и сладостно вспоминать.

Притуляк провожает Незнакомку, ту самую, что с видеокамерой, в аэропорт. Приходится вернуться обратно — где-то у дороги валялась дохлая собака. Возвращаются, а собака оказывается живой. Ба, да это философская проблема, а не заурядное животное. Мертвое может воскреснуть, не всегда можно верить глазам своим.

Михаил Ильенко в своей умной и ироничной ленте воссоздал ложный маршрут весьма определенного направления в отечественном искусстве. У него нет внятных маркирующих признаков, его трудно как-нибудь "обозвать". Суть маршрута состоит в том, чтобы не въехать, упаси Бог, во что-то реально существующее, будоражащее. Из отдельных кубиков создается домик без окон и дверей, хотя и красивый. Установка на зрительский контингент здесь тоже есть — на таких вот, как ильенковские экскурсанты. У них проблемы с языком действительности. Они его знают плохо, да, в общем, не очень и знать хотят. Экскурсия: послушали, похлопали ушами и дальше потопали. Такой тип связи.

Развлекаться отправился в круиз и герой другого украинского фильма — "Хиппиниада, или Материк любви" Андрея Бенкендорфа (1997). К сожалению, режиссура сводится к тому, как развести на съемочной площадке людей, и вправду откровенно кайфующих на морском лайнере. Лишь финал выглядит достаточно осмысленным. Персонажи картины оказываются на острове, единственным обитателем которого является старый хиппи, саксофонист Хил (Борислав Брондуков). Поверив, что остров необитаемый, они начинают вести жизнь робинзонов. И только спустя годы, после смерти Хила, обнаруживается, что никакой это не остров, а свалка радиоактивных отходов. Образ уж слишком прозрачный... Но о том же: не умея ладить с окружающей действительностью, ты становишься зависимым от любой случайности, от информации, скажем, которую не в силах проверить, и потому начинаешь ей соответствовать.

Есть ли выход, ищется ли он? Михаил Беликов в "Святом семействе" (1997) предлагает карнавальную игру — обмен социальными масками. По ходу фильма герои меняют роли, меняют обличья. Потом и вовсе оказывается, что это актеры, снимающиеся в кино. В финале костюмерша забирает шикарную одежду и они остаются в своей. Кажется, так они чувствуют себя естественней. К сожалению, картина непомерно длинна — при скудости смыслового хода. Однако выбор материала и его интерпретация говорят, что установка авторов на то, чтобы прощупать привычные для недавнего искусства жизненные связи, остранив их, сделать

предметом едва ли не игрового кувырканья — такая установка не случайна.

И, кстати, подобная стилистика имеет шанс выиграть. Там, где предлагаемая драматургия палемически замкнута и выпукла. Где, к примеру, проиграл Балаян в картине "Две луны и три солнца", а победил Виллен Новак — в "Принцессе на бобах". Сценарист один и тот же, Марина Мареева, результат же иной. Режиссер просто вскрыл условность предложенного сценарного хода, и все обрело легкость и жизненность. А рассказ о том же — как трудно человеку расстаться с привычной социально-психологической ролью. Маска прирастает к лицу... Но если удастся расстаться — это очень освежает жизнь, придает ей тонус.

Все ведь перевернулось и укладывается заново. Беспорядок мы видим хорошо, не очень понятно, куда это все собирается укладываться. Нам порой очень тяжело привыкнуть к изменениям. Кинематографистам тоже. Где они, те экскурсанты, которые ходили за ними, разинув рты? Где фанаты и фанатки? Вопросы риторические — были да сплыли. В жизни больше нет места подвигу. Проза, слишком много прозы. Она засасывает человека, делает его слишком зависимым от обстоятельств... Так это виделось тогда, в 97-м. Изменилось ли что-то за минувшие годы?

Именно тогда, пять лет назад, я сочинил статью под названием "Кино украинское, хохлацкое, бандеровское" ("Критика", 1997, № 1). В ней, в частности, я делился с читателями простым наблюдением: в украинском кино, в сущности, нет сильного героя. И в новое время, в 90-е, он так и не появился. Это грустно, ибо означает, что жизнь не подает соответствующих импульсов, ей такой герой просто не нужен. Даже на поле истории. Сериал "Роксолана" героизировал украинку, превратившую ложе любви с турецким султаном в плацдарм для большой политической карьеры.

За минувшие годы изменилось немного. Хотя в реальности забрезжил новый герой. Виктор Ющенко, — скажем, бывший председатель Нацбанка и премьер-министр. Телевидение, пресса, народная молва создали миф о человеке американистого образца, — словно чистил себя под образами заокеанской фильмопродукции. Он из тех, кто будет стоять за свое дело и свою семью, отстреливаясь до последнего патрона. Миф об индивидуалисте — в этом и заключалось ноу-хау. В нем нет стерильности коллективистского героя, его любовь к семье и даже Родине лишена патетики, она сугубо личностна и предметна.

Ну, а в игровом кино? Ющенко, еще в державном чине, пришел на премьеру картины Олеса Янчука "Непокоренный" ("Нескорений"). Народ ахнул: исполнитель главной роли и глава правительства были весьма похожи. К со-

жалению, лишь внешне. Фильм рассказал о человеке героической судьбы — командующем Украинской Повстанческой армией Романе Шухевиче. Очень хороший актер Григорий Гладий старался, и кое-что у него получилось: во всяком случае, симпатию его герой вызывает. Но слишком ограниченную. Ибо драматургия и режиссура сконцентрировались на задаче создать памятник, то есть дать очищенный от быта, от всяких мелочей и случайностей образ.

Шухевич в фильме — фигура жертвенная. Это подчеркнуто, и потому, быть может, его террористическая деятельность в молодости не вызывает у авторов никаких этических вопросов. Ибо борьба есть борьба, это война не на жизнь, а на смерть. В жертву приносятся и право на частное существование: любовь, семья — это не для нашего героя. Мысль сия преподносится со всей серьезностью, фильм вообще не принимает чего-то смехового, комедийного. Хотя в итоге улыбку все же вызывает. Ну, скажем, когда мы видим, как герой под конспиративной фамилией лечится на черноморском курорте вместе с подругой по борьбе (Виктория Малекторович), которую выдает за супругу. Естественно, что живут они в одном санаторном номере, однако все строго: ни малейшего намека на то, что перед нами живые люди, у которых хотя бы в мыслях может возникнуть что-нибудь эдакое. С законной женой и вовсе круто, даже Штирлица переплюнул — встречается с нею в кладбищенской тьме, и так, на секунды, на чуть-чуть. Железный человек, что тут поделаешь?

Кажется, именно то, о чем я тосковал пять лет тому назад: сильный, сильный герой, вне всякого сомнения. Однако что-то в нем отталкивает — "железобетонность", в первую очередь. Тем более что стараниями режиссера вокруг Шухевича выстроена "мертвая зона": все остальные персонажи лишь функции, лишь исполнители его воли. Ибо он не просто герой, а человек мессианского склада, он знает, куда вести истерзанный народ, в какое будущее. Никто не знает, а вот его Господь просветил. Идея находит в нем свое личностное, необщее выражение, и остальные знают об этом или хотя бы чувствуют, догадываются.

Шухевич в жизни едва ли напоминал свое экранное alter ego (кстати, устроенный некоторыми журналистами микроскандал во время Московского кинофестиваля, их протест против показа картины об "антигуманном деятеле" пахивал цинизмом: назовите мне исторический персонаж, на котором бы не было крови и определенной, пусть и относительной вины за человеческие жертвы). Фильмовая конструкция призвана оправдать радикализм как таковой, представить героя, оппонирующего традиционному представлению об исконной "женственности" украинца (отсюда, согласно некоторым воззрениям, и наши исторические беды:

иноземные мужчины что есть силы трахают наше коллективное брненное тело). Но нет, не принимает душа героя, изъятая из человеческой среды и даже ей противопоставленного. Героя, больше похожего на прокламацию, листовку, призывающую бороться с супостатами. Напоминающего худшие образцы соцреалистических схем.

Тем не менее потребность в герое существует, и она напрямую связана с идеологическими процессами в Украине, с тем, что в стране, поделенной на части, есть нужда определиться с общими, коллективными идеалами. Да и просто с исторической стратегией: как, в какую сторону нам развиваться? И, соответственно, какие лица, какие образы вызывать нам из прошлого, актуализировать? Наша история полна событий, но вот множество лиц стерты или надежно упакованы в жестко спроектированные идеоконтейнеры. Этим, видимо, и объясняется замысел Юрия Ильенко, решившего в "Молитве за гетмана Мазепу" бросить вызов накопившимся схемам, да что там — попросту взорвать их суперэкспрессивной лексикой.

Ильенко, судя по предложенной им концепции, отталкивался от того, что Мазепа — именно стершееся имя. Ведь так и было — после анафемы фамилия старого гетмана превратилась в имя нарицательное, это не имя на могильной плите, а перст указующий — в сторону изменников и прочих нехороших людишек. Петр I, напротив, обратился в миф о неповторимой личности, восставшей против коллективной косности и своей персональной волей двинувший Россию в историческое будущее. Автор "Молитвы" и отважился сломать устоявшиеся мифологии, доказать, что в случае с Петром никакой такой личности, в сущности, не было. На всякий случай Ильенко подкрепил свою позицию авторитетнейшей цитатой из самого Льва Толстого, некогда разъяснившего, что легендарный царь был чудовищем, запятнавшим себя всеми мыслимыми пороками, включая мужеложество.

Мазепу же приходится искать — его лицо спрятано за десятками масок и образов. Да и возможен ли поиск на солнечной стороне бытия — не в тьме ли коллективного бессознательного утоплен истинный лик гетмана? Мазепа ведь — это каждый из нас, украинцев, выработавших неповторимое умение мимикрировать, стирать свое истинное имя и на карте будней, и на карте истории. Поэтому избирается постмодерный дискурс — перед нами мир, слетевший с круга, разбитый на части, осколки ("Сколько у нас сегодня Украин? — спрашивает Мазепа. — С утра было пять или шесть"). Ну, как их соединить, как склеить разбитую некогда тарелку? И возможно ли это в принципе?

Свой фильм Ильенко анонсировал как общественное, общенациональное деяние, самого себя представляя в образе благородного рыца-

ря, отправившегося в поход добывать правду, истину, национальное достоинство. Надлежало вернуть нации ее настоящие имена, в том числе и самому украинскому кино, вызывающему у определенной несознательной публики вопросы по поводу его жизне- и платежеспособности. Увы, пока имеем очевидный провал на Берлинском кинофестивале, уничижительную критику (главным образом в России и Германии) и уже звучащие в Киеве голоса о том, куда ушли народные деньги.

Так или иначе, Ильенко пока проигрывает. Не потому ли, что избрал рефлексию — мучительную, стыдную, боящуюся собственной тени и оттого сбивающуюся на крик, ор, почти неуправляемый поток сознания? Вот же режиссер другого поколения, Сергей Маслобойщиков (известен по фильму "Певница Жозефина и мышиный народ"), не случайно говорит о том, что нужно кончать с самоедством. Говоря о своей новой картине "Шум ветра", он утверждает, что она является "... прощанием с рефлексией. Хотя рефлексия несет в себе что-то спасительное и творческое, но это уловка для человека. Ибо через рефлексию человек изолируется от внешнего мира... Эта картина — желание прорваться из мира воображаемого в мир реальный. Я считаю, что это не только индивидуальная проблема, но и проблема всего украинского общества" ("Kino-Kolo", 2001, № 10, с. 2).

Да, желание прорваться во внешний мир имеется, и герои Маслобойщикова неудержимо стремятся убежать от самих себя, перевоплотившись, переиначиваясь. Но пока плохо это у них получается. Все еще удобнее отправиться седьмым маршрутом, сладостно взирая на привычный, пусть во многом и вымышленный, несуществующий пейзаж. Видно это и по другим новейшим фильмам, которых, увы, так мало... К примеру, героиня фильма "Провинциальный роман" Александра Муратова уходит от своего столичного мужа и уезжает в собственное детство, в городишко, где она выросла и где теперь ее пытается увлечь новыми реалиями новый же украинец. Но действительность плохо устроена и потому не может не раздражать — лучше убежать от нее обратно в призрачные миры. Что героиня и делает. Мятущимися видит своих персонажей и одессит Александр Павловский в своей "Атлантиде" — они тоже едут в иные миры, едут и возвращаются, чтобы погибнуть от грома небесного, от судьбы, которая в этих благословенных черноморских краях отчего-то неласкова к людям.

Вот такая "се ля ви" получается. Вроде бы жизнь расковалась и больше не насаждает — беги, куда хошь, углубляйся во что горазд. Но тонны извлеченной словесно-экранной руды пока не позволяют найти самих себя. Сколько же ездить нам старыми маршрутами, сколько сидеть в самих себе, опасаясь увидеть свой настоящий лик? Время покажет. Отсутствие ре-

зультата тоже результат. Все же мы проделываем какие-то с виду не очень нужные, движения. И как знать — быть может, завтра из всего этого образуется нечто и мы почувствуем твердый грунт под ногами.

Київ

КАЗАХСКОЕ КИНО: СНОВА В ОЖИДАНИИ ПЕРЕМЕН

АСИЯ БАЙГОЖИНА

В конце 80-х, закончив Высшие курсы сценаристов и режиссеров, я вернулась на "Казахфильм". То было странное и замечательное время: вдруг выяснилось, что могут быть реализованы самые дерзкие и фантастические идеи, у каждого, мечтающего о кинокарьере, появился шанс. Выпускники мастерской Сергея Соловьева, придя на "Казахфильм", дали новый импульс развитию национального кино. Результаты не замедлили сказаться, и вскоре все заговорили о новой казахской волне в кино. Фильм Рашида Нугманова "Игла" с Виктором Цоем в главной роли стал культовым для нового казахстанского поколения. "Конечная остановка" Серика Апрымова о современном ауле вызвала шквал неадекватного гнева со стороны казахских почвенников, в ряде областей республики его даже запретили показывать, что лишь подогрело зрительский интерес.

Первые же фильмы Дарежана Омирбаева, Амира Каракулова стали лауреатами престижных МКФ.

В документальном кино появились новые серьезные работы и новые имена, самое яркое в этом созвездии — Владимир Тюлькин; фанаты мультипликации Жакен Даненов и Гани Кистауов предъявили сделанный практически вручную фильм в технике "эклер" по рассказу Сетон-Томпсона "Охота" — восторгов критики не описать.

Все бурлило и кипело тогда на алматинской кинокухне... Открылся кинофакультет, преобразованный чуть позже в Институт театра и кино, а затем в Академию искусств. Стал выходить в свет журнал "Азия-кино". Без малого тридцать независимых студий производили в Казахстане разнообразную кинопродукцию.

Обретение республикой суверенитета, казалось, благотворно сказывается и на кинопроцессе: фильмы казахстанских режиссеров по-прежнему завоевывали награды на престижных международных фестивалях. Однако отношение к этим картинам и к их авторам в родной стране из сдержанно-прохладного прежде превратилось ныне в демонстративное игнорирование. И это

несмотря на то, что сегодня кино в Казахстане — единственная сфера национальной культуры, по-настоящему признанная на международном уровне, из всех видов искусств именно кино приносит громкую славу республике.

Времена всеобщей эйфории и безмятежной уверенности кинематографистов в своей необходимости канули в Лету. Нынешнее состояние казахского кино в двух словах можно охарактеризовать так: ожидание перемен. Перемены эти связываются то с очередным реформированием отрасли, то со сменой руководства студии и Союза, то с новым бюджетным годом, то со встречей с Президентом республики; причем, как ни странно, за десять лет независимости Республики Казахстан все это случалось, и не однажды, но количество запускаемых и снимаемых фильмов неуклонно падало. За последние пять лет наконец процесс стабилизировался: за два года в республике снимается один фильм и львиная доля финансирования приходится на зарубежные компании. Разумеется, все это — малобюджетные ленты. Так, Даржан Омирбаев снял свой последний фильм "Дорога", в основном, на французские деньги. Амир Каракулов получил грант от европейского Фонда Сороса плюс часть денег ему дали голландцы. Две предыдущие картины Серика Апрымова большей частью профинансировали японцы. Лишь один Дамир Манабаев целиком и полностью снимал свой последний фильм "Казах-стори" на бюджетные деньги — производство двигалось по мере выделения очередного денежного транша, и это "удовольствие" длилось ровно пять лет. Сатыбалды Нарымбетова, также запустившегося в прошлом году на государственные деньги с фильмом "Молитва Лейлы" и уже ставшего на консервацию по причине отсутствия этого самого финансирования, подобная перспектива ужасает, в недавнем телеинтервью по этому поводу он заявил, что ощущает себя камикадзе. Драматурги и документалисты ушли на ТВ, при этом картинка на телевидении, судя по отзывам критиков, существенно улучшилась, но сами кинематографисты, работающие на ТВ, "ящик" тихо ненавидят, хотя карьерный рост там идет семимильными шагами. Мультипликаторы перекавалифицировались в рекламщиков. В общем, проблема трудоустройства так или иначе у большинства кинематографистов решена.

Сам "Казахфильм" нынче влачит жалкое существование — жизнь здесь теплится лишь в павильоне, где идут непрерывные съемки телесериала "Саранча" (сменившего побивший рекорд долгожительства — свыше 400 серий! — сериал "Перекресток") — детища телевизионного агентства ЗАО "Хабар", возглавляемого дочерью Президента Казахстана — Даригой Назарбаевой. Союз кинематографистов, президент которого Максим Смагулов был избран большинством за так и не выполненное по сей

день обещание привлечь инвестиции в кино, никак ныне не влияет на ситуацию в отрасли и на положение кинематографистов. Да, собственно, лидеров в казахском кинематографе сегодня нет. Нет и консолидирующих факторов. Идея продюсерского кино, которую пытался внедрить Ораз Рымжанов, десять лет бессменно возглавлявший казахский кинематограф, так и не реализовалась. Закон о кино так и остался проектом, нет и реальных программ по поддержке отечественной культуры, дальше деклараций дело не идет. Студия полтора года назад преобразована в Национальную компанию "Казахфильм" имени Шакена Айманова и недавно отметила свое 60-летие, взяв за точку отсчета создание в 1941 году Алматинской студии игровых фильмов. Разумеется, это была очередная попытка кинематографистов привлечь к себе внимание со стороны властей и государства. Примечательно, что на юбилее не было никого из режиссеров "новой волны". Кажется, они наконец осознали, что их творчество игнорируется родным отечеством не по причине непонимания, а точно наоборот. Недавнее — почти одновременное — присуждение государственного ордена и премии "Тарлан" клуба независимых меценатов режиссеру Д. Омирбаеву — приятное исключение, лишь подтверждающее правило. А правило таково: кино должно вписываться в ту культурную политику, что ныне реализуется государством в лице современной власти.

Мысль простая и доступная: суверенитет — это благо, и плоды его непременно должны быть привлекательными.

А что происходило все эти десять лет суверенитета в казахском кино? "Важнейшее из искусств" вместо того, чтобы закрепить чувство гордости за независимую державу, показывало обыкновенного человека, который в новых обстоятельствах жизни не то что удручен, но как-то растерян, озадачен и не вполне им адекватен. "Казахфильм" в поисках положительных героев даже объявлял конкурс сценариев. Но сказки нового времени, предложенные Абаем Карпыковым в фильмах "Тот, кто нежнее" и "Фара", при всем внешнем обаянии отдавали то ли опереточностью, то ли драматургией "мыла" и никак не могли служить примером для подражания или хотя бы воспитания чувств.

"Конечная остановка", "Разлучница", "Кардиограмма", "Киллер", "Шанхай", "Путешествие в никуда" — сами названия фильмов стали констатацией современного состояния общества. Кино Амира Каракулова, Серика Апрымова, Александра Баранова, Дарежана Омирбаева явилось, по сути, зеркалом нового времени. Времени, в котором утрачены все ориентиры, забыты традиции, движение машинально и хаотично, а сама жизнь теряет ценность и смысл. Явно не такой культурной легитимации ждала

новая власть. И нежелание тратить бюджетные деньги на такого рода никак не вписывающиеся в официальную идеологию фильмы — вполне понятно. Художники, к примеру, уже создали впечатляющие масштаб и видением живописные полотна о величии прошлого, настоящего и будущего Казахстана, поэты-песенники и просто поэты также внесли свою лепту, писатели-публицисты написали и издали целый ряд произведений во славу суверенитета, одно лишь кино "спотыкается" и никак не вольется в общий хор. И не то чтобы наши режиссеры не притязали на создание величавых кинополотен скорее, наоборот. Именно желание "попасть в десятку", на мой взгляд, стало причиной неудачи Ардака Амиркулова при постановке юбилейного фильма "Абай", другая юбилейная лента — "Юные годы Жамбыла" Кано Касымбекова, своего рода непритязательный фильм-концерт, — вызвала полнейшее разочарование даже у самых неискушенных зрителей.

Но ныне — и это будоражит всех — кинематографистам вновь дан шанс. Главная и единственная новость сегодня в казахском кино — это решение правительства финансировать новый исторический эпохальный проект "Кочевник", и первый транш — 10 миллионов долларов, первый миллион которого уже поступил на счет "Казахфильма". Справедливости ради скажем, что глава страны и правительство уже пять лет настаивают на подобном историческом кино, был даже объявлен закрытый конкурс сценариев, результаты которого не устроили верхи, и наконец, в прошлом году в столичной резиденции президента был утвержден сценарий Рустама Ибрагимбекова.

Сценарий, по отзывам тех, кто имел к нему допуск, выше всяких похвал. Всех волнует теперь, кто станет постановщиком беспрецедентного в масштабах казахского кино истерна. Решать это, опять, по всей вероятности, будет лично глава государства. Руководители отрасли и студии уже не раз съездили в Штаты с целью найти финансирование и сопостановку — все, что связано с новым проектом, окутано тайной. Недомолвки и слухи (вроде того, что Киану Ривз приглашен на главную роль и, возможно, с благотворительными намерениями примет участие в проекте...) — живо обсуждает местная пресса.

Госзаказ на эпохальное полотно — это, видимо, последний шанс казахстанских кинематографистов занять достойное место в общем строю. Хотя надо признать: одного суперзамечательного сценария и решимости главы государства поведать миру о казахах и тем окупить бюджет картины, маловато для воплощения амбициозного замысла: "Казахфильм" в его нынешнем обветшавшем состоянии не способен осилить данный проект. По подсчетам специалистов на техническое перевооружение студии требуется как раз 10 миллионов долларов. Да и

саму группу сложно собрать на месте: одни уехали навсегда из страны, другие давно на пенсии, а новые кадры не готовы, третьи поменяли специальность...

Впрочем, девиз нового времени "были бы деньги, а люди — найдутся", несмотря на цинизм, имеет свою логику, не зря уже возникло предложение не перечислять деньги на постановку на киностудию, а создать временное творческо-производственное ТОО — исключительно для производства киношедевра... В ряду претендентов на режиссуру называются имена Талгата Теменова, Тимура Бекмамбетова, Абая Карпыкова. Всем ясно, что от реализации данного проекта зависит дальнейшая судьба национального кинематографа; если он будет успешным, режиссеры смогут претендовать и дальше на государственное финансирование своих кинопроектов, если нет — будут по-прежнему не востребованы в своем отечестве. Однако исторические темы, искушая масштабом, требуют не просто отточенного профессионализма, но и серьезного знания материала, погружения в обстоятельства и факты эпохи, более того, без веры и жертвенной отдачи — и это мое глубочайшее убеждение — успех здесь невозможен...

Но мало кто из режиссеров новой казахстанской генерации (а прежней нет и вовсе) обладает историзмом мышления, вкусом к старине и просто опытом подобных работ (к сожалению, неудача с "Абаем" исключила А. Амиркулова из числа претендентов, а только в его арсенале есть опыт удачного масштабного фильма — это "Гибель Отрара" по сценарию А. Германа и С. Кармалиты). Практически все режиссеры "новой волны" — представители яркого авторского кино. Живая материя настоящей жизни, меняющееся на глазах время и герои нынешнего дня пленяют их гораздо больше, чем преданья старины. В современной стихии они органичны, они здесь все чувствуют и знают, им это близко и по-настоящему их волнует — потому и мастерски воплощается на экране. Их кино — камерно и лирично. Хотя последнее не означает, что оно не исторично — отнюдь. Но историзм не синоним эпичности... У каждого из этих режиссеров есть собственные замыслы. Серик Апрымов, по его собственному признанию, пережил период малобюджетности. Новый его проект — своего рода притча, "опрокинутая" во времени, "тянет" почти на миллион долларов — по западным меркам небольшая сумма, но найдет ли он ее — вопрос. Амир Каракулов снимает свой фильм на видео с тем, чтобы перевести его затем в кино. Нариман Туребаев, снявший под руководством и явным влиянием Дарежана Омирбаева короткометражку "Антиромантика", показанную вне конкурса на Каннском МКФ в прошлом году, также идет — как и все его однокашники — по пути старших коллег. Практически все они испо-

ведуют авторское кино (почти все — бывшие соловьевцы и ныне руководят мастерскими в местной академии искусств). Однако то "народное" кино, которое предъявляют режиссеры старшего поколения — С. Нарымбетов, Д. Манбаев, Б. Шарип, — также не востребовано ныне в Казахстане. Примечательно, что премию независимых меценатов "Тарлан" в номинации "Надежда" в сфере кино получил глава сети кинотеатров "Отау-синема". Представитель этой компании горделиво перечисляя в телеэфире, названия фильмов, которые видит с ее помощью наш зритель, сообщила, что, к примеру, премьера "Перл-Харбора" в Алматы состоялась почти день в день с премьерой фильма в Штатах и что с казахстанскими фильмами они не работают по причине плохого технического качества копий (что святая правда) и потому, что их показ, вероятно, не окупится, а компания — организация коммерческая. Что уж говорить о компании "Отау-синема", если даже родной Дом кино, отданный в основном под казино и ресторан, лишь после тяжелых и долгих переговоров идет на то, чтобы вместо коммерческих иностранных фильмов на неделю предоставить зал студии для ретроспективного, допустим, показа казахских фильмов в рамках очередной акции то Фонда Сороса, то департамента образования...

Ситуация сегодня в казахском кино удивительная. Есть прекрасные режиссеры с интересными идеями, способные создать качественный кинопродукт. Но нет лидеров, способных предъявить и реализовать программу по реанимации отечественного кино как отрасли и шаг за шагом, планомерно создавать условия для полноценного производства и проката своих фильмов. Все ждут, что ситуация неожиданно разрешится само собой — вот ведь Президент помог с новой исторической картиной, авось, и дальше все как-то само разрешится. Правда, наиболее продвинутые и прагматичные творцы уже поняли, что им никто, кроме них самих, не поможет, и самостоятельно ищут инвесторов под собственные проекты за рубежом. Тем не менее, желающие "разгрести" вконец разграбленную и одряхлевшую отечественную киноконюшню находятся, да только намерения у всех "спасителей", как показала практика последних лет, одни, а дела — совсем другие...

Пока сами кинематографисты не могут найти между собой общий язык и делают шкуру неубитого бюджетного медведя, от студии и ее прежней собственности остались рожки да ножки. Тем не менее, споры по сей день не утихают, вероятно, есть еще что делить и приватизировать. Того дня, когда "Казахфильм" станет чьей-то частной собственностью, уже явно не миновать и уж тогда афиши наших фильмов будут пестреть на каждом углу. Но ряду режиссеров, чьи имена вы прочитали выше, при-

дется, вероятно, переквалифицироваться либо продолжать искать признания за рубежом. Что ж, каждый выбирает свое.

Алматы

ВРЕМЯ СТАБИЛИЗАЦИИ

ЛАУРИ КЯРК

Последнее время самочувствие эстонского кино заметно улучшилось. Впервые эстонский игровой фильм — "Хорошие руки" Пеэтера Симма — участвовал в программе "Панорама" Берлинского МКФ. Этот факт заслуживал бы внимания сам по себе: пока нам удавалось показывать в Берлине только документальные фильмы, но Берлине прежде всего — фестиваль игрового кино. А Симм к тому же вернулся из Берлина отнюдь не с пустыми руками, а с призом Манфреда Салцгера "за новаторство в европейском кино".

Анимация считается как бы визитной карточкой эстонского кино. Престижные международные призы, grand prix в Оберхаузене за "Путешествие в Нирвану" Майта Лааса и приз АСИ-ФА Прийту Пярну за творческий вклад, связаны именно с этим видом кинематографа. У Прийта Пярна, нашего наиболее знаменитого и признанного режиссера, сложилась традиция после очередного завершенного фильма сообщать, что это его последнее творение. Но пока, слава Богу, Пярну всегда приходится нарушать свое слово. Вот и сейчас он готовится к новой работе. Звучат новые имена молодых авторов: Майт Лаас, Юло Пикков, Прийт Тендер, а вот и дебютант — Каспар Янцис.

Несколько лет кряду (с 1998) "Георгики" Сулева Кеэдуса считались наиболее успешным фильмом эстонского художественного кино. Теперь вышла на фестивальную круг эстонско-латышская копродукция "Хорошие руки" Пеэтера Симма. В фильме изображен маленький городок, где время как бы остановилось. Появление молодой красивой воровки выводит городок из спячки и переворачивает жизнь не одного мужчины. Но, как говорит название этой гротескной комедии, руками вора можно делать и добро. Пока судьба "Хороших рук" тоже хорошая: до Берлина Симм имел успех на "Кишоке" в Анапе.

На самом деле наиболее сложной оказалась в последние годы судьба нашего документального кино. Оно всегда считалось тем фундаментом, на который может опираться весь эстонский кинематограф. О документалистике говорилось как о совести эстонского кино. Действительно, имена Андреса Сеэта или Марка Соосаара не нуждаются в представлении. Но последние годы оказались для наших докумен-

талистов не слишком плодотворными. Наоборот, художественный уровень документалистики заставлял порой говорить даже о синдроме любительского видео.

Тем более радуют фильмы последнего года, результативность многих авторов. Хотя бы новый фильм Дориана Супина об известном эстонском композиторе Арво Пярте "24 прелюдии на одну фугу" или фильм "Иной Арнольд" Урмаса Э. Лиив. На первый взгляд эта картина рассказывает об умственно недоразвитом парне, который, не выбирая средств, хочет в жизни добиваться успеха. На самом деле в фокусе Лиива скрывается наш нормальный мир. Сумасшедший дом зеркально отражает сумасшествие остального мира. Недоразвитость героя фильма лишь в том, что он не скрывает свое неприятие каких бы то ни было этических норм, а наоборот, демонстрирует это с открытостью невменяемого.

Урмас Э. Лиив — режиссер молодого поколения, как и авторы фильма "Красота Отечества" Андрес Маймик и Яак Кильми. Это кинонаблюдение за двумя героинями. Одна организует конкурсы "внутренней красоты", которые на самом деле балансируют на грани детской порнографии, другая командует молодежной организацией, где девушки в серых униформах маршируют шеренгами. Противопоставлены два курьеза, два полюса.

Дополним сказанное еще и тем, что в прошлом году количество зрителей эстонских фильмов значительно выросло по сравнению с предыдущими годами. И, с другой стороны, факт, что в нынешнем году из госбюджета выделено на кино 34 337 400 эстонских крон (примерно 2,2 миллиона евро), — цифра, значительно превышающая предыдущий киобюджет (19,37 миллион крон). Так, может, и впрямь проблемы решены?

Естественно, что проблем хватает. Нет необходимости специально оговаривать, что денег все же, несмотря и на ощутимый рост, все равно мало. И не найдены механизмы дополнительного финансирования из внебюджетных источников. Пока не урегулированы отношения эстонского кино с местными телеканалами, а для документального и анимационного кино телеэкран является практически единственной возможностью встречи со зрителем.

О положении кинотеатров лучше вообще не говорить, их осталось всего ничего. Мультиплекс, в прошлом году построенный в Таллине, не может решить проблем киносети всей страны.

Но хотелось бы все-таки завершить разговор о положении эстонского кино на более обнадеживающей ноте. Период некоторой стабилизации кинопроизводства дал в прошлом году свои художественные результаты. Причем преимущественно в фильмах молодых авторов.

Таллинн

ТРИПТИХ

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

"Маймыл" — завершающая часть автобиографической трилогии Актана Абдыкалыкова, первые фильмы которой — "Селкинчек" и "Бешкемпир". Виденные по отдельности, эти картины воспринимались в общем потоке молодого среднеазиатского кино, недавно вошедшего в моду у падких до региональной экзотики отборщиков западных фестивалей. Детские травмы, пубертатные коллизии, проблемы взросления на фоне своеобразного, патриархально-совкового колониального быта — все это вроде было на экране уже не раз. И лишь когда фильмы, составляющие трилогию, были подряд показаны в Центральном Доме кинематографистов, стала очевидной ошеломляющая незаурядность данной постройки.

В мировом кино не так уж много примеров, когда вечный сюжет "детство, отрочество, юность" реализуется как некий цикл с одним и тем же от фильма к фильму взрослеющим исполнителем. На память приходит разве что эпопея Антуана Дуанеля Трюффо и трилогия Сатьятжиты Рая. Абдыкалыков сделал нечто подобное. В 1992 году, когда его сыну Мирлану было 9 лет, режиссер снял его в дебютной короткометражке "Селкинчек". "Бешкемпир" (1998) запечатлел Мирлана пятнадцатилетним подростком, а "Маймыл" (2001) — восемнадцатилетним допризывником.

Мирлан Абдыкалыков — создание удивительно органичное, но не обладающее гениальными актерскими задатками юного Жан-Пьера Лео. Его круглое, по-восточному правильное и в то же время забавное лицо "обезьянки" не отмечено печатью той нервности и уникальной своеобразности, которые так осложняли жизнь Антуана Дуанеля. У Абдыкалыкова меняющийся от фильма к фильму ребенок-подросток-юноша воплощает скорее саму стихию развития и роста, психофизического созревания человеческого существа. Он претерпевает те же метаморфозы взросления, что и всякий человек на этой земле (те же, что пережил некогда его отец). И в художественном пространстве трилогии служит чем-то вроде одушевленной, податливой глины, на которой окружающий мир составляет формирующие линии и следы.

При этом, когда смотришь фильмы подряд, бросается в глаза одна странность: главный ге-

рой, несомненно, один и тот же (меняется лишь возраст персонажа-исполнителя), однако реальность вокруг всякий раз устроена абсолютно по-новому. Это касается не только манеры повествования, стилистики, языка, но и таких объективных вроде бы вещей, как подробности внутрисемейных отношений, характер среды, место действия... И в какой-то момент понимаешь, что это не случайность, что все якобы объективное, внешнее в трилогии Абдыкалыкова, все, относящееся к сфере "не-я", как древний аммонит, несет на себе отпечаток грандиозного геологического процесса становления "я", образования неповторимого мира личности.

В короткометражке "Селкинчек" ("Качели") перед нами что-то вроде "большого взрыва" — пробуждение "я" от блаженного сна младенчества.

На экране дымчато-серая, прозрачная рожа без листвы; старик, заляпанный известкой, белит деревья — предельно лаконичный образ ранней весны как символического времени действия. К деревьям привязаны качели. На них девочка, которую ловят, подталкивают, упоенно раскачивают двое — мальчик, главный герой фильма, и деревенский дурачок. Меняются ракурсы: качели видны то сбоку, то сверху, то летят прямо на камеру... Во всем нищая прелесть едва зацветающей жизни. Рай, блаженство вне времени, вне разделения на "я" и "не-я". Кажется, весь мир раскачивается в прекрасном, длящемся, нерасчлененном мгновении полного, не осознающего себя бытия.

Событием, разрушившим этот счастливый сон, становится явление среди киргизского пейзажа... моряка в клешах, черном бушлате и бескозырке. Моряк приехал на побывку и привез с собой раковину — экзотически красивую, наполненную неведомым шумом моря. Дед, отвлекшийся от побелки, замороженно прикладывает раковину к уху. В следующем эпизоде так же замороженно, передавая раковину друг другу, станут слушать шум моря сельские жители в очереди у магазина.

С появлением моряка окружающее пространство, которое было всем, становится лишь частью забытой Богом частицей чего-то огромного, неведомого — большого мира. Чудесная полнота бытия дает трещину. Мир отныне де-

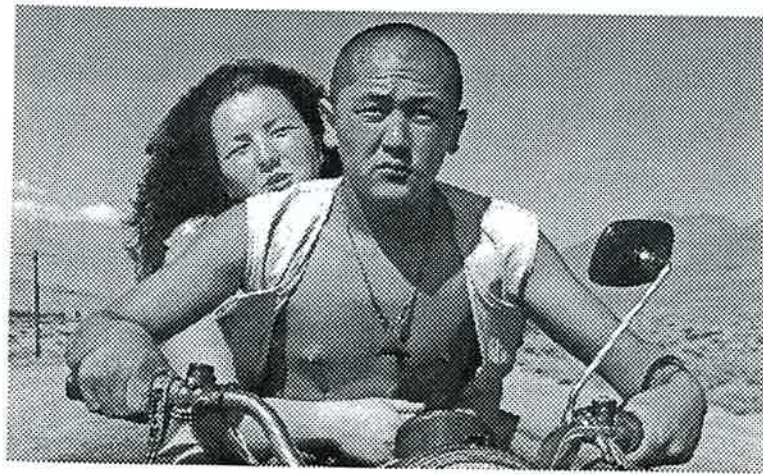
лится на здесь и там. И здесь — обыденно и уныло, а там упоительно недоступно.

Неудивительно, что моряк пленяет сердце любимой героини девочки. Только что она играла с ним и с деревенским юродивым, ловко подхватывая камешки, рассыпанные по стеганому одеялу, забавлялась с беленькой мышкой, засовывала ее мальчику то за шиворот, то в рукав. И вот уже в нарядном платке, в блестящих ботах на каблучках идет по аулу под руку с неотразимым, из дальних стран прибывшим кавалером.

Блаженство бессознательной детской влюбленности раскалывается так же, как мир вокруг. В душе маленького героя поселяются смутные, осознание своей беспомощности... Единственное, что он может придумать, — прыгнуть с крыши на глазах у любимой, используя, как парашют, материн новый платок. Но девочка равнодушно проходит мимо, и героически отчаянная затея кончается лишь ушибленной задницей и материнским нагоняем посреди улицы.

Гораздо трагичнее оборачивается все для юродивого. Из слухового окошка он подглядывает, как внизу, возле школы "кадрятся" местные старшеклассники. Они играют "в бутылочку", а потом подсаживают девиц на раму велосипеда и увозят за угол — целоваться. Катание на раме — местный обычай и в то же время сквозной для трилогии Абдыкалыкова мотив невинного, но и недвусмысленно эротического овладения женщиной: она рядом, ее касаешься руками, коленями, грудью и она не может никуда деться, она — твоя!

Когда таким же образом морячок подсаживает и увозит повзрослевшую девочку, юродивый кидается к приятелю, мычит, требует, чтобы тот хоть что-нибудь сделал. Но мальчик бессилен. Осознав утрату возлюбленной, сельский дурачок... умирает. В объективно-обыденной системе координат смерть юродивого необъяснима. В логике мистериального повествования она неизбежна. Юродивый — чистая душа, точнее, чистое, незащищенное, неприспособленное к компромиссам альтер-эго мальчика — отказывается жить дальше. Следует похоронный мусуль-



"Маймыл". Кадр из фильма

манский обряд: толпа одетых в черное мужчин, бегущих с носилками, снята на общем плане сквозь белые, качающиеся султаны сухой травы. Смерть предельно обобщена, эстетизирована и тоже превращена в визуальный символ.

А главный герой, которому моряк в утешение подарил раковину (раковина, помимо прочего, — намек на женскую сексуальность), бежит с ненавистным подарком в горы, чтобы бросить его в расщелину — гигантскую трещину, разверзшую ласковую плоть мира. Однако, заглянув в эту пропасть, ребенок передумывает и оставляет раковину одиноко лежать на вершине горы. Она остается там как символ отложенного, но не отмененного путешествия, символ того, чем, повзрослев, человеку еще предстоит овладеть.

В финале девочку на качелях герой рисует углем на белой стене (утраченный рай становится изображением, образом, легшим на дно души). А сквозящую весеннюю рошу затопляет стадо коров. Камера сверху следит, как неторопливо они бредут между деревьев — наследницы того безмысленного, целостного, дорефлексивного бытия, к которому ребенку, пережившему драму рождения "я", вернуться уже невозможно.

Как видим, художественное пространство "Селкинчека" насквозь символично. Любовное разочарование девятилетнего мальчика подано как начало индивидуальной "Книги бытия": мир на глазах разламывается, "здесь" отделяется от "там", "я" от "не-я", жизнь от смерти... При этом все архетипы и символы органично прорастают на почве абсолютно реального, снятого в полудокументальной манере киргизского захолустья. Мистериальный характер происходящему сообщают замедленный, созерцательный ритм, обилие "возвышенных" ракурсов и... отсутствие всего "лишнего" — не относящихся к делу подробностей, приземленной конкретики, бытовых, соседских, семейных, родственных отношений... Пробудившееся духовное существо видит в окружающей плоти мира лишь то, что обостренно переживает: вторжение Другого, обманутую любовь, разочарование, боль, смерть... — события, разрушившие блаженство младенческого безмыслия и открывшие совершенно иную картину реальности. Она предстает теперь полной трагических противоречий, конфликтов, борьбы, но и возможностей развития, движения вдаль...

"Селкинчек" — это не драма ребенка с точки зрения взрослого, но попытка взрослого поведать о событиях, определивших во многом всю его жизнь. Как говорит сам Абдыкалыков, это фильм-исповедь. "В той степени, насколько остро могут сохраниться в душе детские переживания. Фильм как непосредственное чувство реальности духа". "Реальность духа" отчетливо просвечивает здесь сквозь разреженную физиче-

скую реальность материи и повествует о себе, пользуясь единственно возможным языком — языком универсальных символов культуры.

"Бешкемпир" ("Подкидыш") — совершенно другое кино, очень земное, очень теплое и предельно конкретное. Если в предыдущем фильме повседневный, житейский контекст словно бы не включался еще в поле зрения, то здесь именно он выходит на первый план. И суть происходящего в том, что ребенок — теперь уже подросток — должен отыскать себя в этом контексте, занять свое место среди людей. Если в первой картине происходило рождение индивидуального "я", то во второй мы наблюдаем пробуждение "я" социального.

Мир вокруг — патриархальный, устойчивый, уходящий корнями в вековые сплетения кровнородственных связей, скрепленный изнутри системой священных, незыблемых ритуалов. Фильм начинается цветными кадрами обряда, сопровождающего принятие ребенка в семью. Это царство чистых и ярких тонов, торжество ослепительной орнаменталистики — сакральная ритуальная основа, на которой держится повседневная жизнь.

Повседневность, запечатленная в нежных переливах черно-белого изображения, состоит из привычных, изо дня в день повторяющихся событий, лиц, занятий, маленьких происшествий. Мать, вечно занятая хлопотами по дому, неразговорчивый, суровый отец, старенькая бабушка, которая больше всех любит героя (но она все больше дремлет, словно готовясь отойти в другой мир), стычки с мальчишками, грубоватые забавы подростков, когда они по очереди трахают вылепленную из песка "женщину", робкая влюбленность в голенастую соседскую девочку... Жизнь течет изо дня в день бездумно и непринужденно среди цветущих садов, прогретых солнцем сбегавших под гору кривых улочек, ручьев, где ловят рыбу, громким топотом загоняя ее в растянутую поперек ручья сеть...

Но в какой-то момент эта теплая, привычная, слаженная реальность вдруг резко выталкивает мальчика. Он узнает, что неродной ребенок в семье, бешкемпир, приемыш. Героя охватывает чувство беспредельного одиночества. Быть человеком без роду и племени — значит потеряться, выпасть из общей стихии надежно спаянной природно-социальной, от века устоявшейся жизни. Это фрустрация и психологическая, и социальная, и сексуальная. Ведь все, что связано с продолжением рода — любовь, семья, дети, — возможно лишь внутри родового целого, законы которого передаются из поколения в поколение, как традиционный орнамент ковров или убранство юрты.

Возвращение героя в спасительное лоно патриархального социума происходит благодаря бабушке, которая перед смертью назначает его своим душеприказчиком. Похоронный обряд, в фильме "Селкинчек" показанный издали,

обобщенно, здесь подается со всеми этнографическими подробностями. Мы видим, как ставится юрта, как женщины обряжают покойницу, оплакивают ее, как мужчины снаружи подходят к родственникам, обнимают, выражая сочувствие. И в центре всего этого бесконечно важного ритуала — герой, стеснительный, нескладный подросток. На него смотрят, он принимает соболезнования, он тут главный. И когда, стоя перед носилками, он, бешкемпир, произносит положенную фразу: "Если бабушка кому задолжала, я отдам. Если бабушке был кто-нибудь должен, я прощаю", — он возвращает себе законное место в родовом целом, место уже не ребенка в толпе других детей, но уважаемого человека, полноправного члена социума.

В конце, избавившись от неуверенности, одиночества и сомнений, он одалживает у кинемеханика велосипед, подсылает парнишку помладше вызвать ту самую, голенастую девочку на свидание, она выходит, герой подсаживает ее на раму и гордо, счастливо катит по улице. В последних кадрах вновь появляется цвет: мальчик и девочка играют в веревочку, детские пальцы на фоне красочного ковра нежно и бережно снимают хитро сплетенные нити. Нити судьбы, не рвущейся, не путающейся, но вновь и вновь чудесно воспроизводящей форму придуманных кем-то узоров.

В "Бешкемпире" идеализированный патриархальный социум настолько сложен и завершен, что кажется существующим лишь в повторяющемся, внеисторическом круговороте рождения и смерти, расцвета и увядания. Даже в голову не приходит спросить: когда происходит действие — в 50-е годы, в 60-е, в 70-е? Да, тут есть кино, велосипеды и прочее, но начала традиционной культуры, веками выработанные принципы общежития как бы не оставляют места для разрушительных вторжений современной цивилизации.

Тем больше поражает обилие признаков нециклического, но самого что ни на есть реального исторического, линейного времени в последней картине — "Маймыл" ("Обезьяна").

Время года в "Бешкемпире" — поздняя, набравшая силу весна. В "Маймыле" — усталое, знойное лето. Там — спрятавшийся среди гор и садов аул. Здесь — большой поселок возле железной дороги, полоса отчуждения, переброшенные через рельсы мосты, пакгаузы, рабочее в пыльных оранжевых робах... В отличие от "Бешкемпира", "Маймыл" снят целиком в цвете, но все краски обыденные, выгоревшие, безрадостные. Перед нами жизнь как она есть, не одухотворенная ни космическими пролетами "Качелей" — "Селкинчека", ни вечной, праздничной красотой ритуала.

Население поселка интернационально, наряду с киргизскими много славянских лиц. Рядом с островками традиционного быта — обычные дома с обычной совковой мебелью. По ве-

черам на дискотеке гремит исковерканный англоязычный рок. На дворе конец 70-х, тоскливая эпоха застоя на окраинах ветшающей, клонящейся к упадку империи. Большой мир, когда-то до времени свернувшийся в раковине, оставленной мальчиком на вершине горы, теперь уже совсем рядом. Туда ведут рельсы, бегущие в двух шагах от родного дома, туда герою вот-вот предстоит отправиться (фильм начинается с медосмотра в военкомате, а заканчивается отъездом героя в армию).

Герой, впрочем, туда не особо стремится. И он, и его приятели живут в преддверии отъезда, бессмысленно транжиря последние мгновения детства, понимая, что взрослая реальность неминуемо настигнет, накроет их с головой. Здоровые, половозрелые парни и девушки по-прежнему играют в веревочку и в "кис-кис", собираются на вечеринки, выпивают, забравшись внутрь гигантской бетонной трубы... На стене этого "туннеля" — похабный рисунок. Разговоры тоже все в основном о сексе, но предчувствие грядущей сексуальной инициации безрадостно.

Как и все вокруг, секс втянут в стихию непорочно деградирующей, сползающей под откос, разрушающейся на глазах жизни. Люди тут живут, словно махнув на себя рукой: отец пьет, мать в отчаянии, бросив его, уезжает с сестренкой в город, дорожные рабочие в бригаде, где трудится герой, дрожжащими пальцами с утра раскуривают на двоих косячок... А местный секс-символ — толстая проститутка Зинка, наглая, громогласная и жалкая в то же время.

Любовь и секс тут расколоты, разведены. Герой безответно влюблен в русоволосую одноклассницу, а первый униженный опыт приобретает с Зинкой, когда подвозит ее на мотоцикле, а та, сидя у него за спиной, прижимается сзади толстым горячим телом, забавляется — засовывает руку ему в штаны и принуждает "кончить". Сцена на мотоцикле — перевертыш, антипод невинно-эротических эпизодов катания девочек на раме велосипеда: женщина теперь сзади, ты в ее власти, и именно она в насмешку и грубо овладевает тобой.



"Маймыл". Кадр из фильма

Однако, когда герой с приятелями прокрадывается в хибарку к безмятежно спящей шалаве, чтобы наказать Зинку, ее спасает... гусь, полученный в подарок от очередного клиента. Звонко протопав по крашеному звонкому полу, гусь, спугнув непрошенных визитеров, важно, по-хозяйски оглядывается, а камера, скользя по стене, вдруг показывает фотографии Зинки, толстой, серьезной девочки в бантах, — фотографии той поры, когда и Зинка, и гуси существовали еще в едином, природно-гармоничном, нерасколотом мире.

В картине "Маймыл" все вроде другое — другой поселок, другой пейзаж, семья, соседи, житейский уклад, другое пространство и время. При этом фильм насыщен множеством реминисценций и цитат из прежних фильмов трилогии. В сцене, где герой играет с сестренкой, она запускает ему под одежду жука точно так же, как девочка в "Селкинчеке" засовывала мальчику за шиворот мышку. Есть тут и игра в веревочку, и "кадрей" старшеклассников. Есть и юродивый. Он безнадежно любит гулящую Зинку, не пышную, вызывающе беспутную ее плоть, а ее самое — маленькую девочку в бантах, ту, что на фотографиях... И так же, как в "Селкинчеке", юродивый от безнадежной любви умирает. Только в той картине смерть настигала дурачка в поле, посреди сухих, сиротливых трав, а здесь он ложится поперек железного моста, перекинутого через пути. Герой, случайно наткнувшийся на него, вытягивается рядом (они по-прежнему две половинки одного "я"), и, глядя на звезды, юродивый страдальческим шепотом рассказывает ему о своей любви. А потом темные тополя над ними окрашиваются багрянцем. Это пламя пожара, горит подожженная Зинкина мазанка, и она, пьяная, с какой-то гулянки прибыв на пожарище, вдруг начинает причитать совершенно по-детски: "Мамочка! Ой, мамочка..."

"Маймыл" — очевидное завершение сюжета, начатого в первой картине. Мальчик становится взрослым, он неизбежно отправится в большой мир, он уже способен овладеть женщиной. Он вот-вот окажется на месте того самого морячка, которому страстно завидовал в детстве, к которому так беспомощно ревновал. Но реальность взрослого мира, представшая перед ним, полна безнадежности, боли, бессмыслицы. Последнее открытие, которое делает человек на пороге юности, — то, что жизнь может оказаться напрасной, проигранной, несостоявшейся. И это открытие пронизывает всю картину интонацией неодолимой юношеской тоски.

Когда смотришь "Маймыл" отдельно от других фильмов трилогии, поражает известная монотонность этого точно и тонко переданного настроения. Долгие проходы через железный

мост, ведущий через пути, проезды на велосипеде на фоне индустриальных пейзажей, рельсы, теряющиеся в выжженной, бессильной траве, пыльные тополя среди бетонных заборов... Вновь и вновь повторяющиеся пьянки отца с приятелями, дурацкие вечеринки не знающих куда себя деть старшеклассников, бессмысленные драки и стычки с милицией, печальные судьбы окружающих взрослых... Все это озвучено протяжным металлическим скрипом, напоминающим "звук лопнувшей струны". Тут нет жестко выстроенного сюжета, но если воспринимать картину как ряд случайных бытовых зарисовок, кажется, что ей не хватает житейской плотности. Единственное исключение — проходная сцена в автобусе, куда степенно набиваются приодетые для поездки в город незнакомые жители, они терпеливо ждут отправления, а водитель, привычно приперев снаружи давно не работающую автоматическую дверь, забирается в салон через окошко кабины и собирает с них плату за проезд. Эта почти документальная сцена больше рассказывает о жизни поселка, чем все остальные вместе взятые эпизоды. Все остальное имеет отношение не к объективной, самодостаточной, по своим законам текущей реальности, но к реалиям внутреннего мира, к реалиям человеческой души, глухо тоскующей, открывая для себя присутствующий во всех проявлениях жизни серый налет мертвящей, разлагающей, унижающей их бессмыслицы.

Но в общем контексте трилогии такое решение абсолютно понятно. Ведь речь здесь идет

о субъективной истории "я", о том, как формируется внутренняя реальность, то скрытое ядро личности, которое в конце концов и определяет реакции, поступки, решения, устойчивость перед лицом внешнего мира. И мы уже знаем, что личная история неприметного допризывника по кличке Обезьяна (Маймыл) включает в себя и космическую мистерию детства, и счастливый опыт обретения места среди людей, и рвущуюся к жизни энергию роста, и трогательную жажду любви, и укорененность в вековой культуре, неразрывно связанной с природой и с космосом... Осознание бессмысленности, разрушительности, скуки и пошлости жизни проникают в мир "я" на последнем этапе, когда глубинные, важнейшие, судьбоносные пласты его уже сформированы. Когда в душе человека уже родилось все то, что определяет его уникальность и ценность, что не дает ему пропасть, питает надежду и готовность жить дальше. Свернутый, нетленный зародыш личности присутствует в каждом. И существование человека, его борьба и победа сводятся к тому, чтобы не дать это детское, единственно ценное в себе затоптать.

От редакции. Статья Натальи Сиривли "Триптих", примечательная, на наш взгляд, серьезным погружением в проблематику киргизского кино, одновременно выходит в "Искусстве кино". Начиная новое журнальное дело, мы хотели бы таким образом окликнуть журнал, который нам обоим дорог. Окликнуть и подчеркнуть, что у наших изданий существуют и будут существовать точки пересечения, пригласить к диалогу, полемике, взаимодействию.

Е. Стишова, К. Щербаков

"СЕАКИНЧЕК"

Авторы сценария: Актан Абдыкалыков, Эрнест Абдыжанаров, Талгат Аыранкулов
Режиссер: Актан Абдыкалыков
Оператор: Хасан Кыдыралиев
Художник: Талгат Асыранкулов
Продюсеры: М. Абакирова, П. Елиференко
В ролях: Мирлан Абдыкалыков, Бакыт Токтокожоев, Айнура Толокабылова, Таалай Уметалиев и жители Кок-Мойнок

Кинокомпания "Маск", 48 мин., 1992–1993., ч/б.

- Главный приз в секции короткометражных фильмов МКФ в Локарно (Швейцария)
- Специальное упоминание жюри ФИПРЕССИ МКФ в Турине (Италия)
- Главный приз МКФ в Потсдаме (Германия)

"БЕШКЕМПИР"

Авторы сценария: Актан Абдыкалыков, Афтандил Адыкулов, Марат Сарулу
Режиссер: Актан Абдыкалыков
Оператор: Хасан Кыдыралиев
Художник: Эмиль Тилеков
Композитор: Нурлан Нышанов
В ролях: Мирлан Абдыкалыков, Альбина Имашева, Адыр Абылкасымов, Бакыт Джылкычиев и жители села Бар-Булак

Кинокомпания "Кыргызфильм", "НОЭ Продакшн" (Франция), 120 мин., 1998., цв.

- "Серебряный Леопард" LI МКФ в Локарно (1998, Швейцария)
- Гран-при I МКФ "Евразия" (Алматы, 1998)
- Приз публики, приз жюри МКФ в Вене (Австрия)
- Приз жюри азиатских фильмов МКФ в Вене (Япония)
- Гран-при МКФ в Коттбусе (Германия)
- Приз публики, приз Европейских городов, приз Ассоциации французских продюсеров МКФ в Анже (Франция)
- Приз жюри за артистический вклад МКФ в Буэнос-Айресе (Аргентина)
- Приз "Серебряная коробка киноленты", приз МКФ в Сингапуре
- Приз "Самый мудрый фильм" МКФ детских фильмов "Артек" (Россия)
- Гран-при публики МКФ в Любляне (Словения)
- Гран-при МКФ авторских фильмов в Белграде (Югославия)

"МАЙМЫЛ"

Авторы сценария: Актан Абдыкалыков, Афтандил Адыкулов, Тонино Гуэрра
Режиссер: Актан Абдыкалыков
Оператор: Хасан Кыдыралиев
Художник: Жылкычы Жакинов, Эрикин Салыев
Композитор: Александр Юртаев
Продюсеры: Челомир Колар, Фредерик Дюма, Марк Башет и Юйи Садаи
В ролях: Мирлан Абдыкалыков, Жылкычы Жакыпов, Александра Митрохина, Сергей Головкин, и жители города Балыкчи

- Мировая премьера на 54-м МКФ в Канне (официальная конкурсная программа "Особый взгляд")

Актан Абдыкалыков: "У НАС ПОЯВИЛОСЬ ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ"

Беседу ведет
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ



Режиссер
Актан Абдыкалыков

Н. Сиривли. Мы мало знаем о киргизском кино. Какая у вас ситуация с производством и финансированием?

А. Абдыкалыков. Сложная, как и на всем постсоветском пространстве. В этом смысле более или менее нормально дела обстоят, наверное, только в России, где существует достаточно емкий рынок. Нам же лишь чудом удастся что-то снять. В основном благодаря зарубежным инвесторам. В моем случае — это французы, японцы, швейцарцы. У Марата Сарулу, выпустившего в прошлом году фильм "Брат мой, шелковый путь", продюсер — казах. У нас нет своих продюсеров, и мы сами пытаемся находить деньги. Если говорить о внутренних резервах, то за исключением базы — киностудии "Кыргызфильм", которая вносит свой вклад услугами и предоставлением техники, — их практически нет. Мы зачастую делаем картины из ничего, иной раз — вообще без бюджета. Так мы с Эрнестом Абдыжапаровым сняли "Остановку". Случайно нашлась какая-то старая пленка, и практически без денег мы сняли это кино. Но здесь есть и положительная сторона. Я не думаю, что первый или второй фильм начинающего режиссера должен обязательно быть технологически безупречным. Важнее, чтобы на экране была выражена какая-то мысль. Тогда есть шанс кого-то заинтересовать, получить инвестиции. Молодым приходится трудно: у них пока еще нет ни связей, ни контактов, ни опыта продвижения своей продукции. Они находят

выход в том, чтобы работать на видео. Это, конечно, не совсем то же самое, что снимать на пленке. Но ведь, бывало, в трудных условиях делались фильмы и вовсе без пленки (я имею в виду опыты Кулешова). И работать на видео, я считаю, все же лучше, чем простаивать и ничего не делать.

Н. Сиривли. Сколько картин у вас снимается в год?

А. Абдыкалыков. В среднем в два года — одна картина. Правда, в прошлом году появилось две. Марат Сарулу долго снимал свой "Шелковый путь". Я сделал "Маймыл" быстрее, и фильмы вышли почти одновременно. А так, если в два года раз появляется игровой полнометражный проект, — это для нас достижение.

Н. Сиривли. Фестивальный успех ваших фильмов дает какие-то перспективы для расширения производства?

А. Абдыкалыков. Внутри страны, как я уже сказал, ресурсов для этого нет. А за рубежом — безусловно. В мире появляется интерес к киргизскому кино, что дает возможность дебютировать молодым. Правда, пока речь идет о небольших проектах, о короткометражках, но позитивные сдвиги есть.

Не могу сказать, что появляется "киргизская новая волна", для этого снимается слишком мало фильмов. Но у нас возникло что-то похожее на второе дыхание. Трудности, как ни странно, дают нам силы, энергию, подстегивают желание делать кино.

Н. Сиривли. Существует ли у вас система кинообразования?

А. Абдыкалыков. У нас есть факультет при Институте искусств. Но, думаю, пока от него мало толку. Студенты там не имеют возможности снимать, просто изучают теорию.

Я считаю, что в кино можно прийти, и не имея соответствующего диплома. У меня, например, нет специального кинообразования, так же как и у многих из тех, кто работает в нынешнем киргизском кино. Из истории вы знаете, что есть достаточное число режиссеров, которые не кончали киношкол, но каким-то образом снимали выдающиеся картины. Кино — одна из форм самовыражения, и те, кому она импонирует, тянутся к ней. Прежде хорошие фильмы можно было посмотреть, лишь учась в институте или на каких-то закрытых просмотрах. Теперь информации — море. Можно посмотреть уйму фильмов и стать режиссером. Кроме того, окрещенная в свое время "киргизским чудом", наша национальная школа — я имею в виду старшее поколение — дает о себе знать. И это нормально: у нас есть корни, которые питают сегодняшний кинематограф.

Н. Сирибля. Вы считаете, что современный киргизский кинематограф продолжает традиции 60-х годов?

А. Абдыкалыков. Думаю, это так. Хотя, например, Марат Сарулу абсолютно другого мнения. Но тут, наверное, сказываются какие-то его собственные амбиции. Не может быть, чтобы человек, воспитанный в определенной культуре, не был ее продолжателем. И наши учителя, и мы генетически — киргизы; то, что мы делаем — в русле единой национальной культуры. Хотя, наверное, есть и отличия. Старшее поколение больше тяготело к литературе, к рассказу. Мы — более кинематографичны, для нас главное — состояние. На мой взгляд, основное различие в этом. И еще: мы сейчас абсолютно свободны в идеологическом плане, мы можем делать все что угодно. Ну, а по школе, по языку мы все равно являемся наследниками "киргизского чуда".

Н. Сирибля. Когда в конце 80-х — начале 90-х появилась "казахская новая волна", многие критики писали о влиянии на нее французского кино. На что вы ориентируетесь? Что в мировом кинематографе вам кажется близким?

А. Абдыкалыков. Должен признаться, что я не испытал никакого влияния. Тут есть свои плюсы и минусы, но я абсолютно спонтанно шел к своему кино. Меня часто сравнивают с японскими режиссерами, с Трюффо, даже с Феллини, имея в виду его "Амаркорд" ... Отчасти, наверное, с этим можно согласиться, но я никому из них не подражал. У Феллини я видел "8 1/2", "Дорогу", да и все, пожалуй. У меня нет ни школы, ни навыка, чтобы сознательно чего-то цитировать. Что на меня действительно повлияло, так это искусство художников-импрессионистов. По первой профессии я худож-

ник, и когда-то импрессионисты произвели на меня очень сильное впечатление. Если оглянуться на мои фильмы, — все они сняты на натуре, насыщены светом, воздухом... Так что в каком-то смысле я считаю себя киноимпрессионистом. А в кино если и есть какие-то совпадения, они возникают случайно и не принципиальны для меня. Вот, например, когда обсуждали "Маймыл", кто-то сказал, что гусь, который появляется в комнате у Зины, — цитата из Бергмана; у него в какой-то картине тоже был гусь возле спящей. Однако, если на то пошло, Бергман тоже процитировал известный миф. Все мы повторяем то, что уже было. Ничего нет нового под Луной.

Н. Сирибля. Действие фильма "Маймыл" происходит в позднесоветские времена. Почему?

А. Абдыкалыков. Опять же, возможно, в силу отсутствия образования, я всегда опираюсь на собственный опыт. Не скажу, что мои фильмы — попытка исчерпывающе проанализировать собственную жизнь. Но я всегда стремился воссоздать какие-то важные для меня переживания, состояния... Это начиналось с "Селькинчек" ("Качелей"), где герою было 10 лет, потом был "Бешкембир", где ему — 14, и наконец в картине "Маймыл" ему — 18. Эти три фильма образуют трилогию, точнее — триптих. И в них прослеживается история моего взросления, а фоном, естественно, становится советское время, поскольку я жил в ту эпоху. При этом меня совершенно не занимает социальный или политический срез. Мне кажется, для анализа внутренних переживаний и состояний это не важно. Однако поместить эту историю в сегодняшний день мне было бы трудно. Реальность вокруг слишком быстро меняется, мы не успеваем за ней следить. Может быть, когда-нибудь потом я смогу оценить нынешнее время, но не в силах сделать это сейчас. Поэтому мне легче обращаться к прошлому. Это не значит, что советская реальность нравится мне с политической точки зрения. Мне нравится фактура времени: футболки, джинсы, то, как девчонки наши одевались, песни, танцы... Мне все это знакомо, понятно, и я просто поместил в это пространство своих героев, чтобы рассказать о каких-то важных для меня вещах. Это не ностальгия по советскому строю, просто возвращение во времена моей молодости.

Н. Сирибля. Скажите, а сильно изменилась эта фактура сегодня? Я имею в виду лица, быт, настроения?

А. Абдыкалыков. Да, сильно. Мы снимали в трехстах километрах от столицы и старались найти места, где все это в какой-то степени сохранилось. И тем не менее практически всех, кто попадает в кадр, нам пришлось переодеть. Изменились не только фактуры. Мне кажется, мы стали менее нравственными, менее человечными, менее внимательными к внутреннему состоянию человека. И я обратился к этой

эпохе еще и потому, что сегодня мы испытываем острый дефицит человечности.

Н. Сирибля. Я помню картину Серика Апрымова "Аксуат" — своеобразное продолжение его "Конечной остановки". Серик снимал тот же самый аул десять лет спустя, и видно, как все там изменилось. В "Конечной остановке" жизнь тоже представляла вполне бессмысленной и безрадостной, но в "Аксуате" происходит полное перерождение социума. Он становится страшным, закрытым, жестко структурированным на основе бандитского закона. Подобные процессы характерны для вас?

А. Абдыкалыков. Они развиваются на всем постсоветском пространстве. И особенно сильно сказываются там, где государство и общество покоятся на патриархальных устоях. Эти устои сейчас активно разрушаются, традиционные ценности вытесняются. Все меняется очень сильно.

Н. Сирибля. Я мало знаю киргизский социум, но если судить, например, по казахскому кино, в Казахстане существует очень четкое разделение на культуру городскую и сельскую. В городе развиваются одни процессы, в селе — другие, и конфликт, условно говоря, старого и нового не сглаживается, а наоборот, обостряется.

А. Абдыкалыков. Я думаю, он и раньше был достаточно острым. Молодежь делилась на "городских" и "негородских", и между ними всегда была какая-то неприязнь. Но раньше это скрывалось, скрашивалось. Сейчас просто больше свободы, и все эти шероховатости выходят на первый план. Не знаю, хорошо это или плохо, но люди на всем постсоветском пространстве еще не достигли состояния равновесия, когда мы могли бы быть терпеливы к другому, к слабым, к сильным... Различия переживаются очень остро. Но, насколько я заметил, подобные конфликты есть и на Западе, хотя общество там куда более однородно. Когда активно обращаешься в какой-то среде, чувствуешь, что люди несколько пренебрежительно относятся к "другим".

Н. Сирибля. Ну, ксенофобия — общечеловеческое свойство...

А. Абдыкалыков. Однако, учитывая общий, достаточно высокий уровень культуры, там все эти различия и конфликты переживаются гораздо мягче. Думаю, то, что происходит сегодня у нас, — нормальный этап развития, со временем, когда мы его минует, все наладится.

Н. Сирибля. А что является для вас ориентиром в процессе культурного развития? Прежде, когда существовала империя, с этим все было понятно. Теперь имперское влияние сошло на нет. В какую сторону — я имею в виду культурный вектор — стремится Киргизия?

А. Абдыкалыков. В какой-то момент она стала таким псевдонационалистическим государством. Не в той степени, как это происходило на Кавказе или в Прибалтике, но все равно у нас

был сильный возврат к корням. Я тоже в какой-то момент испытывал потребность вернуться к исконной национальной культуре, что видно по фильмам "Селькинчек" и "Бешкембир". А потом появилась другая тенденция: когда ты ощутил свои корни, понял, кто ты такой, хочется выйти в более широкое пространство. В том же "Бешкембире", когда ребенку сообщают, что его усыновили, он сначала переживает, а потом ему становится не важно, кто его настоящие родители, важно просто быть человеком. И сейчас это состояние, видимо, вернулось к нам. Появилась потребность одновременно ощущать себя и киргизом, и частью какого-то большего сообщества. Я не говорю о возвращении в Советский Союз, речь скорее о том едином культурном пространстве, в котором все мы существовали. И картина "Маймыл" отчасти о том, что наиболее комфортная для нас ситуация, когда дома ты можешь говорить по-киргизски, соблюдать свои обычаи и в то же время имеешь возможность возвращаться в русскоязычной среде. Хотим мы этого или нет, через русский язык мы получаем доступ в более широкий культурный контекст, возможность расти, развиваться, не замыкаясь в узконациональных рамках. И мы вновь возвращаемся к идее интеграции не только в культуре, но и в политике, в экономике. Просто в культуре эти процессы развиваются более активно.

Однако должен сказать, что Россия сегодня не слишком идет нам навстречу. Это, видимо, связано с тем, что мы пытаемся выжить и вынуждены идти на компромиссы. А Россия сама достаточно, компромиссы ей не нужны, и нас она как бы не замечает. Сегодня гораздо больший интерес к Киргизии проявляют на Западе. Они принимают нас такими, какие мы есть, со всеми нашими недостатками, с нашей провинциальностью. Пытаются завязать с нами диалог. А Россия, пребывая в плену своих державных амбиций, нас словно бы игнорирует. Я к этому отношусь абсолютно нормально, но все же хотел бы, чтобы Россия была к нам более снисходительна. Думаю, всем нам это будет только на пользу. Я не боюсь, что мы попадем в зависимость от русской культуры или какой-то еще. У нас есть корни, и они неуничтожимы. Но быть современным — это значит, сохраняя верность корням, не бояться приобщиться к мировой культуре.

Н. Сирибля. По поводу диалога культур: в титрах фильма "Маймыл" обозначен Тонино Гуэрра в качестве одного из авторов сценария. Какое участие он принимал в вашей работе и как вообще возникла идея сотрудничества с ним?

А. Абдыкалыков. После "Бешкемпира" французские продюсеры выразили желание, чтобы я имел какого-нибудь русскоязычного или западного сценариста. Не знаю, с чем это связано; может быть, им казалось, что громкая фамилия в титрах придаст проекту дополнительный

вес. Первым они назвали почему-то Адабашьяна. Я обычно никогда не говорю сразу "нет" в надежде, что если не сложится, всегда смогу отказаться. Но тут они, видимо, уловили сомнение в моем голосе и сами предложили другой вариант: "Знаешь, нам пришла в голову хорошая мысль. Мы хорошо знакомы с Тонино Гуэрра..." Тут уже я с радостью согласился.

Я обычно работаю со многими сценаристами, но в конечном итоге все равно снимаю так, как хочу. Может быть, это плохо и мои картины страдают отсутствием жесткой драматургии, но, видимо, это привычка, какое-то недоверие к тем, кто пытается за тебя что-то сделать. В общем, я согласился встретиться с Гуэррой. Ему отправили кассету "Бешкемпир", он посмотрел и сказал: "Приезжайте". И когда мы к нему приехали, он произнес фразу, поразившую меня до глубины души: "Если я в состоянии тебе помочь, то я готов с тобой работать". Ведь не только мастер такого ранга — любой сценарист на его месте начал бы говорить о недостатках драматургии в моей картине, просто чтобы себя преподнести... А Тонино сказал: "Если я в состоянии помочь, то пожалуйста..." Я, конечно, обрадовался. Он попросил для начала написать все, что касается моего замысла: "Неважно, в какой форме. Я должен понять твои желания, твои идеи..."

Мы с моим постоянным соавтором Автандилом Адыкуловым набросали все, что могли. Гуэрра сам ничего не писал, скорее, он принимал участие как консультант, как человек, разбирающийся то, что мы придумали. Он сейчас со многими так работает: с Ангелопулосом, с братьями Тавиани... Его фамилия в титрах может украсить любой проект, даже если он ничего не делает. Но я не нуждался в такого рода подпорках. Мне просто интересно было с ним общаться. Ведь Гуэрра — это живая история, он сотрудничал со всеми классиками, с Феллини, с Антониони. Для меня работа с ним была огромной школой. Я не могу конкретно оценить его вклад в "Маймыл". Возможно, без него картина развивалась бы в другом направлении. Была бы она хуже или лучше — не знаю. Но я считаю, что если какие-то люди появляются на моем проекте, — это некий знак. Работая с Гуэррой, я вышел на новый уровень контактов в кинематографической среде. Что тоже немало важно.

Н. Сиривли. Вы уже знаете, каким будет ваш следующий проект?

А. Абдыкалыков. Я хочу снять фильм без сценария. Многие режиссеры "болеют" этой идеей, но редко у кого получается. Я хочу попробовать. На уровне заявки продюсер меня поддержал. Сейчас ищет финансирование. Не знаю, что будет дальше.

Я хочу снимать про сегодняшний день, фильм будет полуигровой-полудокументальный. Хочу показать реальных людей, их проблемы.

Но это не социальный проект. Я хочу снять поток жизни, как она есть. Мне это близко. Я и раньше избегал профессиональных актеров, отказывался от всякой игры, стремился быть максимально достоверным на экране. Фильм действительно будет называться "Свет". Имеется в виду, прежде всего, свет электрический. А героем будет монтер. Мне нужен человек, который так или иначе соприкасается с разными людьми, с разными слоями населения. Я сперва думал, это может быть фотограф или корреспондент, но это не ново. А монтера еще не было. И потом сама профессия мне по пластике очень нравится: то, как монтер залезает на столб, его инструменты и проч. Иногда замысел возникает у меня в виде неких картинок. Сюжета еще нет, а какие-то визуальные образы уже сформировались; потом к ним пристегивается история, и получается фильм.

Но, возможно, фильм будет называться иначе и героем будет вовсе не монтер. Может, получится что-то совсем другое — я пока не знаю, ведь сценария нет. Мне хочется поехать, посмотреть, наснимать кучу всякого нужного и ненужного материала, а потом попытаться привести все это в порядок. Когда про меня говорят "талантливый", я отвечаю, что я не талантливый, я "порядочный". Не в смысле нравственности, а в том смысле, что люблю складывать, упорядочивать какие-то вещи. Я живу в селе, и те, кто бывал у меня, говорят, что у меня идеальный огород, идеальный дом. Во мне живет эта потребность в организации. Я могу снять уйму ненужного материала, но я в состоянии его правильно сложить. В любых спонтанных проявлениях жизни существует какая-то логика. Я эту логику чувствую. И, воссоздавая ее на экране, могу говорить о каких-то важных для меня вещах. Так что одно из самых страстных моих желаний на сегодняшний день — снять хаотичный материал и попытаться сложить из него картину, выражающую мое внутреннее ощущение жизни.

Н. Сиривли. Вы следите за тем, что происходит в российском кино?

А. Абдыкалыков. Почти нет. Урывками смотрю что-то на фестивалях. Но по тем фильмам, которые я видел, у меня сложилось ощущение, что Россия необдуманно двинулась в сторону рынка, причем рынка квазиамериканского. В казахском, прибалтийском, грузинском кино сегодня чувствуется национальная школа. В России она тоже была, и очень мощная. Даже в фильмах, рассчитанных на кассовый успех, была какая-то самобытность. А сейчас предпринимаются попытки сделать кальку с американского кино. Может, это и хорошо, рыночный спрос определяет предложение. Но ведь кино — это еще и искусство. Мне кажется, в России мало картин, ориентированных на арт-кино. И меня это настораживает. Впрочем, может, мне просто не повезло и я не знаю каких-то

российских фильмов. А вообще хорошо, конечно, что кинематограф в России имеет рыночную почву под ногами. Когда все население страны составляет 4–5 миллионов, о каком рынке может вообще идти речь?! А в России огромный рынок, и потому, конечно, нужно делать фильмы, ориентированные на массовую аудиторию. Может быть, со временем или параллельно это даст возможность снимать картины, имеющие ценность с точки зрения кино как искусства.

Н. Сиривли. Существует ли прокат ваших фильмов? В России, понятно, нет. Показы на фестивалях и в Доме кино — не в счет. А в Киргизии, на Западе?

А. Абдыкалыков. В Киргизии, конечно, проката они не имеют. Хотя "Бешкемпир" пытались показывать. Эта картина удивительным образом стала и народной и фестивальной. Но вообще дела с прокатом у нас обстоят еще хуже, чем с производством. Люди не в состоянии платить за билет в кино нормальную цену. А прокатывать кино за бесценок никто не станет. При отсутствии рынка нет смысла везти сюда американские и прочие фильмы.

А на Западе "Бешкемпир" имел хороший прокат. Хороший по меркам такого рода картин. Это не значит, что фильм попал в большие кинотеатры. Его показывали в основном в кино клубах, но практически по всему миру. И в результате фильм себя окупил. Мы даже получили какую-то небольшую прибыль. И тут проглядывается некая перспектива. Вероятно, нам и не нужно ориентироваться на рынок. Нужно пытаться делать фильмы, рассчитанные на фестиваль

успех и получать за них деньги, достаточные, чтобы иметь возможность запуститься с новым проектом. "Бешкемпир" показал, что такой вариант возможен. Для меня это важный опыт. Не знаю, как будет складываться судьба "Маймыла". Тут я сознательно пошел в другом направлении. "Бешкемпир" очень много хвалили, и это меня несколько насторожило. Кроме одной критической статьи Виктора Матизена, все остальное — сплошной панегирик. И в следующий раз я сознательно сделал немножко занудное, менее зрительское кино, сыграл в чистый "арт". Наверное, пройдет время, и я сделаю для себя более точные выводы, в каком направлении двигаться. Но в идеале мне бы хотелось так работать: где-то сыграть в поддавки, а в другой раз делать более сложные для восприятия вещи. Истина где-то посередине. Потому что игнорировать зрителя тоже нельзя. Если ты хочешь донести до людей свои чаяния и переживания, нужно находить с ними общий язык. Конечно, есть режиссеры, которым плевать на зрителя. Но чтобы работать так, как Годар или Гринуэй, нужно, наверное, иметь большое мужество и большой талант. Мне бы хотелось найти золотую середину, то есть уметь расположить к себе зрителя и красиво рассказать ему какую-то волнующую историю. Чтобы картина оставляла приятное ощущение. Это, однако, самое трудное. Здесь очень тонкая грань: или фильм становится искусством, или скатывается в чудовищную банальность. Однако все самое лучшее в кино возникает именно на этой грани. Тогда появляется картина, способная задеть и сердце, и ум.

Анапа, 2001 год

ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ИДИОТА

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

"Увидеть правду — означает умереть..."
Кира Муратова

До...

После "Трех историй" появилось ощущение, что в творчестве Киры Муратовой начался новый этап. Это кино большой, "достоевской" (ибо речь идет об определенной культурной и моральной традиции) правды. Режиссер говорит ее, не идя ни на какие компромиссы со зрителем.

Поэтому и напугались некоторые, поэтому и заголосили об антигуманном пафосе и тому подобных вещах.

После "Трех историй" была короткометражная лента "Письмо в Америку". Населяли ее люди по преимуществу "лишние" — безработный поэт, женщина неопределенных занятий, еще один "залетный"... Кто это? Что это? Двое наговаривают в видеокамеру сообщение про себя для заокеанского адресата. Жизнь здесь рухнула, и потому благополучная заокеанская "Палестина" и близкий электронный аппарат немного раздражают. В конце концов, в камеру и плюют — своеобразный протест против цивилизации, которая лишила ежедневную жизнь не смысла даже, нет, а психологического комфорта.

Впрочем, вполне возможно, что в видеокамеру плюют как в механический фиксатор — кто еще, кроме него, жаждет правды? Человеку свойственны более прихотливые желания. Искусство, по словам самой Муратовой, существует для того, чтобы правду припрятывать. "Правда... В большинстве своем она смертельная, понимае? Она ужасная, она страшно мучительная. Мы хотим увидеть ее или прийти к убеждению, что мы ее увидели. Однако увидеть ее — означает умереть. Правды нет, так как она ужасна. Многие говорили об этом. "Слезинка ребенка" у Достоевского и т.д. Но мы не хотим смотреть такое до конца — для того и форма существует в искусстве. Мы хотим думать, что видим правду, хотим думать, что мы такие мудрые, умные, глубокие. И вместе с тем — подсознательно — мы не хотим знать всей правды" ("Искусство кино", 1999, № 11, с. 86).

Иначе говоря, режиссер говорит об амбивалентности искусства — оно провоцирует человека познавать себя и мир и одновременно закладывает в него механизмы компенсации такого знания: "пилюли" глотаются в золотистой обертке. При этом Муратова, уже по характеру

"Второстепенные люди" Сценарий С. Четвертков при участии К. Муратовой и Е. Голубенко. Постановка К. Муратовой. Оператор Г. Карюк. Художник Е. Голубенко. Звукорежиссер Е. Терещук. В ролях: Наталья Бузько, Сергей Четвертков, Жан Даниэль, Николай Сиднев, Уте Кильтер, Филипп Панов, Сергей Попов и др. Производство Одесская киностудия, "Одиссея" при участии Министерства культуры и искусств Украины, Комитета по культуре Одесской области, 2001 г.

стике Александра Рутковского, "не желая принимать никаких доктрин правды, часто правду высказывает, опережая события" (там же). После "Трех историй" и "Письма в Америку" и в самом деле появилось ощущение, что речь идет о каком-то прогнозе на завтра. Точнее сказать, здесь задокументировано что-то такое, что представляется нам возможным уже сегодня — однако мы пока не готовы отразить свои ощущения. Нам хочется закрыть глаза и пережить эти мгновения как сон.

И вот новая лента Муратовой — "Второстепенные люди". По своему производственному происхождению чисто украинская: постановку финансировали Министерство культуры и искусства Украины и Одесская областная госадминистрация. Что же касается культурной генетики фильма, то здесь очевидны связи с российскими традициями. Начиная с названия — "Второстепенные люди".

Это, по сути дела, маргинальные, а следовательно, не очень нужные обществу лишние люди. "Лишние люди" — это понятие известно нам со школьных лет, с уроков русской литературы...

Во время...

Эти уроки появятся в фильме почти буквально, грубо, зримо. Один из главных персонажей ленты, Жан (Жан Даниэль, московский актер армянского происхождения с грузинским паспортом; именно он, напомним, сыграл колоритного "голубого" персонажа в "Трех историях"), является уголовным "авторитетом", однако в недавнем светлом прошлом работал в школе, преподавал русскую литературу. Бок о бок с Булем, учителем физкультуры. Очень он раздражал Жана, ну просто очень. Ибо пока тот рассказывал деткам о страданиях Раскольников, о необходимости моральных скреп, Буль лапал девочек и трахал директрису. Поэтому и расписание у него было хоть куда: урок — окно, урок — окно... Вот так оно было, и поэтому ничуть не странно, что Буля хотелось убить. Уже тогда. А еще с "Трех историй" мы знаем, что слово у Муратовой имеет опасную силу: скажут — и убьют обязательно.

Жан является собственником дачи, на которой хозяйничают те, кому он доверяет: почтовый работник Вера, поющая на досуге в хоре и

соло (Наталья Бузько), охранник Алексей и его брат-близнец Василий (обе роли исполняет Николай Седнев). Случается так, что Василий, после короткого контакта с врачом Алексеем (в этой роли сценарист фильма Сергей Четвертков), падает замертво. Дальнейшие события вращаются вокруг неудачных попыток избавиться от трупа — в ход идут законы эксцентричной комедии.

Неужели Муратова сделала комедию, да еще эксцентричную? Не без того. Но давайте рассмотрим внимательнее: чем населяют авторы фильма этот мир, из какого материала, собственно, он сделан?

События первой части ленты происходят в дачном поселке, выстроенном "новыми украинцами-россиянами" (ну, как их поделить? Одна "шайка-лейка"). Врач приглашен на роскошную виллу к умирающему, где он констатирует, что все, финита: его пациенту через пару дней надлежит отправиться к праотцам. Агония называется. Двоюродная сестра умирающего берет в руки энциклопедию и вслух зачитывает определение страшного "агония"...

Запомним этот эпизод. Ибо в финале мы встретимся с другой "энциклопедией": ее автором окажется обитатель психушки, коллекционер знаков эпохи — от значка с портретом Михаила Горбачева до жетончика из камеры хранения. Финальные титры картины будут встроены в эту коллекцию — авторы видят свое место здесь, а не в официальной, преимущественно вербальной, энциклопедии. Там ведь одни слова, которые сыплются, сыплются, и больше ничего, собственно. Коллекция Миши (Филипп Панов) — это своеобразный привет другому киноколлекционеру, Питеру Гринуэу...

Дачи, которые мы видим в фильме, в большинстве своем недостроенные. И Жанова дача отнюдь не исключение. Зато внутри здесь полно антикварных вещей. Еще одна коллекция. Преимущественно это картины и скульптуры. Можно сказать — мумии, мумифицированные тела. Работа искусства, как бы в натуре. Чтобы не оставалось никаких сомнений относительно назначения этих вещей, отдельные планы исполнителей в фильме строятся так, что актер воспринимается как натурщик. К примеру, Вера стоит возле женского портрета (выполненного в старосветской стилистике), ее профиль обращен в противоположную сторону: получается как бы одно лицо в двух профилях, как на монете. Подобный же план с врачом — только возле скульптурного бюста. Дальше Вера запоем и волею режиссера тоже окажется рядом со скульптурой. А в ответ на вопрос о том, в самом ли деле они живут втроем с близнецами, Вера сердито закричит: "Молчать! У нас не про это кино!" И правда, здесь кино, искусство, а оно работает не с сырым, а уже отделанным материалом...

Живые, подвижные (а потом и "малоподвижные") тела встраиваются в ткань фильма как производное от мумифицированных. Вот тот же Жан — его появление перед нами сопровождается внесением его большого портрета. Искусственный близнец, так сказать. Для трупа Василия находят сумку, из которой предварительно вытряхивают муляж человеческого тела: ноги, руки, еще там что-то. Следовательно, труп — это та же механическая модель человека, ее машинизированное удвоение. Украинцы (россияне) новые, однако сквозь них — старые, ветхие образы. Дом Жана нов-новешенек, однако в него напихали полно мертвых вещей.

Даже живые человеческие тела отчасти мумифицированы. Некоторые персонажи вынуждены активно двигать мышцами лица, чтобы заработала застывшая маска. Так это происходит с врачом, шофером, который подвозит Веру, с самой Верой. "Когда я улыбаюсь, — объясняет она, — у меня болят мышцы щек". Время от времени муратовским персонажам, что называется, сводит челюсти: они начинают повторять одно и то же множество раз — будто пластинка, которую заело на одной борозде. Фирменный режиссерский прием, не впервые встречающийся у Муратовой. Московский киновед Олег Аронсон ("Искусство кино", 1997, № 9) обратил внимание на схожесть этого приема с системой звукоречи у Николая Гоголя: это язык, которым могли бы говорить марионетки.

То-то и оно — персонажи будто бы страдают оттого, что являются чьими-то теньями, чьими-то удвоениями. Иногда эти страдания буквально: у Алексея болит спина, то место, которым ударился во время падения его брат-близнец. Не случайно на главную роль пригласили мима женского пола, Наталью Бузько (режиссер рассказывала, что для той и в самом деле было немалой проблемой выговаривание слов). Марионеточный автоматизм, чрезмерность жестов, переходящих в опереточно-романсовое пение... Тело здесь "действует так, как будто к нему приложена некая сила, способная нарушить кодифицированность затверженных и стертых движений. Тело становится местом приложения силы, действующей на него извне, оно превращается в тело робота, автомата, марионетки и одновременно удваивается призраком демона, которого оно имитирует" (Михаил Ямпольский. Конвульсивное тело: Гоголь и Достоевский. // Демон и лабиринт, Москва, 1996, с. 51).

Для Жана таким "демоном" является уже упоминавшийся Буль. Ну, никак не может он освободиться от его влияния; отсюда и гипертрофированное раздражение, которое переходит в решение об убийстве, рационально мало чем мотивированное. Все дело в том, что Буль является тем, кем хотел бы быть Жан. Это вроде

ассимиляции двух телесностей, своеобразный миметизм. Демонического Двойника хочется уничтожить как источник нежелательных, дразнящих трансформаций. Нужно только обнаружить его, вычислить. Хотя и будешь потом оплакивать его как собственную интимную ипостась (что и делает Жан над трупом Буля).

Животные счастливее и лучше людей, ибо не имеют своих демонов, ими никто не стремится руководить. Поэтому их не нужно убивать — за ними никто не стоит, они никому не навязывают свою волю. Женщин тоже можно трактовать подобным образом. По словам Жана, их следует "не убивать, а оплодотворять. Такова природа", — добавляет он. Поэтому ничуть не странным является то, что человек стремится стать такой природой. Как тот мужичок, который показывается Вере голым — если он и передразнивает кого-нибудь, то обезьяну.

Чуть позже наше предположение подтвердится. Мы видим мужчину, у которого любовный роман с обезьяной. Объятия, поцелуи взад-вперед. Чувства той "женщины" настоящие, не фальшивые. А вот когда Вера целует мужчину, то лишь потому, что хочет от него чего-то конкретного. То есть она управляема прагматическим расчетом или интересом.

Да, животные и растения много лучше людей. Подростка, который ранит дерево, поучают: "Нельзя, нельзя убивать деревья. Можно только плохих людей..." И тот слушается, подступаясь с ножичком к глазам Аллы Пугачевой — к счастью, только на рекламном плакате.

Слова в фильме больше напоминают несегментированный шумовой поток. В особенности в тех случаях, когда стопорит челюсти, когда сквозь лицевую маску не проходит рационализированная синтаксическая цепочка. Куда легче отбояриться пением или танцем — что и делают время от времени персонажи ленты. Ибо в этом случае проще — все танцевальные па прописаны наперед, как музыка и слова. Когда-то лидер сюрреалистов Андре Бретон верил в триумф слухового над зрительным, ибо в слуховом легче отделить воображаемый объект от реального, так что субъективно их качества делаются взаимозаменяемыми. Не этим ли объясняется и особая склонность Муратовой к воспроизведению вербально-слухового автоматизма, ее поиск заместителя визуального мусорника, в который превратилась сегодняшняя цивилизация (достаточно вспомнить домик того же Жана, эту свалку пластических "трупиков"). Как, каким образом понять эту цивилизацию — вот вопрос.

В "Трех историях" критика уже зафиксировала брейгелевскую цепочку слепых. Ее продолжением наверняка является группа людей, обитателей психушки, которых время от вре-

мени выводят на прогулку во "Второстепенных людях". Оттуда и уже упоминавшийся "коллекционер" Миша, который берется помогать Вере в ее странствованиях с сумкой и трупом в нем. Верой руководит рационально просчитанная цель, она в самом деле больше похожа на марионетку. О Мише такого не скажешь: он тождествен себе, в нем не скрыт "другой". Иначе говоря, его самость не вызывает сомнений. Поэтому и выступает в роли коллекционера: знаки эпохи доступны ему больше кого бы то ни было.

Авторы фильма склонны и самих себя идентифицировать с обитателями психушки. Они отказываются принимать участие в работе репрессивного лингвистического аппарата, той "суммы идеологий", которая нынче определяет массовое сознание. Или, говоря иначе, продлевать агонию. Лучше дернуть стоп-кран и сойти на первой же остановке. Или провалиться в какую-то сюрреальность. Только бы не быть рабом нормативов, которые нам прописали. Кто там еще записывается в стан маргиналов? По-скорее определяйтесь...

После...

"Второстепенные люди" побывали на нескольких международных кинофестивалях (в Берлине фильм был в "Панораме", а не в конкурсе только потому, что продюсеры не гарантировали, что копия поспеет к фестивалю), фильм выиграл главный приз на новом фестивале стран Центральной и Восточной Европы "goEast" в Висбадене. Выдвигали его и на российскую "Никку". Впрочем, фестивальные и прочие награды гораздо важнее для украинского кино, чем для самой Муратовой. Кстати, она только теперь начала рассматриваться в контексте нашего кинематографа — на протяжении последнего десятилетия ее фильмы существовали вполне автономно. Нынче начинают "распаковываться". Это важно — для кино, почти программно уклоняющегося от действительности, ее пример очень значим.

Так или иначе, понятно одно: Муратова бестрашно, как никто другой, фиксирует болевые точки современной цивилизации. Где процессы обезличивания дошли до опасной грани, где истину есть шанс (небольшой) отыскать только среди в самом деле свободных от прессы тотальных идеологий, где все слова, слова... Человек, который умудрился уклониться от тотального контроля, природа, которая не попала под колеса глобальных переработок и трансформаций, — вот герои муратовских сновидений. Вот это — ее кино. И наше тоже. Заглянуть правде в глаза тяжело, сбрендить от этого можно. И все же нужно — кто-то ведь должен отдавать себе отчет в опасностях, которые нас подстерегают.

МАЗЕПА. ПАРАДОКСЫ

ИРИНА ЗУБАВИНА

"Молитва за гетмана Мазепу". Сценарий и постановка Ю. Ильенко. Гл. оператор Ю. Ильенко. Художник С. Якутович. Музыка В. Балей. Звук В. Фонталина. В гл. ролях Б. Ступка, Л. Ефименко, Н. Джугурда, В. Довженко, К. Лисовенко, Ф. Ильенко и др. Украина, 2001.

Показ фильма состоялся в перстижной номинации основной программы Берлинского фестиваля. Но вне конкурса. То есть вне оценки жюри. Мистерия о Мазепе — сугубо авторская версия реальных исторических событий: кровавых столкновений трех властителей — московского царя Петра Первого, короля Швеции Карла XII и гетмана Украины Мазепы. На этот раз прочтение истории происходило в координатах актуализированного национального самосознания.

Фильм разрушает установившиеся стереотипы создания эпических полотен. В первую очередь это проявилось в трактовке образов известных исторических персонажей. Петр Первый представлен властным неврастеником и извращенцем, опившимся людской кровушки до белогорячего бреда. Образ Мазепы — в трех ипостасях. Его создают три актера плюс скульптуры, картины, маски. Очевидно, как пластический эквивалент внутренней противоречивости в попытке избежать однозначной трактовки: в то время как в Российской империи утвердился миф Мазепы — предателя, для Европы он — фигура, восставшая против тирании.

Мистерия о Мазепе, его жизни и смерти — фантазмагорическая вариация на тему кровавых столкновений величайших политических фантомов XVIII века — не поддается пересказу и логическому осмыслению. По мнению режиссера, это даже хорошо. Не ограниченный жесткими рамками чужого пересказа, каждый может найти в картине что-то для себя. Автор считает, что создал полотно, в котором коллажирует драматические ситуации в структурированном пространстве-времени. Художнику Сергею Якутовичу удалось превратить пространство в своеобразный "перенасыщенный раствор". Сочетание гипсовых скульптур, красочно расписанных театральных "задников", человеческих тел и муляжей, предметов откровенного кича (лебедей, металлических и бумажных цветов) с реальными и стилизованными предметами культа (кресты, переносные алтари, свечи). Стекло, дерево, бронза... (Живописная перенасыщенность кадра вызвала у некоторых критиков воспоминания о Гринуэе, на что Ю. Ильенко заметил, что свой "Вечер на кануне Ивана Купала" он снял еще до

того, как Гринуэй пришел в кино.) А вот традиции карнавальности и украинского вертепа, безусловно, присутствуют в картине. Вертепный "ящик Пандоры" активно включен в действие...

При всем этом в трехчасовой картине заметно отсутствие стилизованного единства. От первой сцены содомии до финальной вакхалии "зазеркалья" (потустороннего мира?). Груды живописно раскиданных и изуродованных тел, отрубленные головы — как некая кровавая оргия. Чего стоит сцена, когда вдова Кочубея (Людмила Ефименко) проделывает с отрубленной головой своего супруга просто запрещенные манипуляции!

В картине представлена географическая карта Европы 1709 года (якобы нарисованная Мазепой), которая тоже переосмысливается эротически: она напоминает контурами роскошную женскую фигуру, а Украина предстает ее заповедным лоном, на которое покушаются все правители мира сего...

Юрий Ильенко определил жанр своего фильма как "молитву" и рассказал на фестивале, что съемки начались с пригласения священника. Решили отслужить молебен по Мазепе — человеку, преданному анафеме, то есть отлученному от церкви. Парадокс? Впрочем, весь фильм построен на парадоксах... Еще один парадокс: "молитва" получилась языческая — с идолами и кровавыми жертвоприношениями.

И снова парадокс: картина, созданная как скорбь и плач по уничтоженной культуре барокко, сама вполне вписывается в рамки барочной традиции, соединяя высокое с кичевым, живое с неживым, ясное с туманным. Зарубежная пресса откликнулась на премьеру украинской картины оперативно. Уже в утреннем выпуске Berliner Morgenpost появилась статья "По заказу правительства", где фильм рассматривается в качестве нового мифа об антиимперском бунте начала XVIII века и о его предводителе Мазепе. В материале идет описание киноленты со сцены, поразившей немецкого критика: за столом, богато уставленным фруктами, винами и мясом, сидят двое. Кажется, что в мире все стабильно. Между тем на втором плане, в тумане, идет бой. Однако, по мнению рецензента, фильм распадается на отдельные картинки-сцены, полные насилия, а театральность, инсце-



"Молитва за гетмана Мазепу". Кадр из фильма

низация и искусственность построения мешают проникнуть в суть происходящего.

Даже у тех, кто знаком с многозначностью метафорического языка поэтического кино и готов к замене смысловых конструкций чисто геометрическими, формальными построениями, на просмотре временами возникало ощущение попадания в "крутой треш". Режиссер то появляется в кадре с кинокамерой, раскрывая прием, то в генеральском мундире, окруженный солдатами Советской Армии времен второй мировой войны, подкладывает гранату в гроб гетмана: "Получи, Мазепа!" В такие моменты закрадывались предательские сомнения: кто кого тут "стебает" — зрители режиссера или наоборот?.. Впрочем, большинство фильмов Юрия Ильенко имели сложную судьбу вплоть до многолетнего заточения на пресловутой "полке".

Пресс-конференция, состоявшаяся после показа "Мазепы", собрала заинтересованную аудиторию. Ильенко рассказал о том, что первый вариант сценария был написан более двадцати лет назад. Небольшие постановочные ресурсы для такого масштабного фильма (2,5 млн. долл.) привели к необходимости компенсировать отсутствие денег идеальной "упа-

ковкой" знакового времени-пространства и хорошей игрой актеров. Им, актерам, довольно трудно было работать в экспрессионистской стилистике, когда, скажем, приходилось играть, держа в руках муляжи собственных голов. А новаторство оказалось лишь "побочным продуктом" в попытке вернуть кинематографу его онтологические свойства.

Заместитель министра культуры Украины Анна Чмиль по поводу фильма сказала: "Умберто Эко считал, что история интересна лишь тогда, когда отвечает на вопросы современности. Обращение Ю. Ильенко к образному решению при расшифровке архетипов и матриц национального сознания — шаг к самопознанию".

Постановщик "Комиссара" Александр Аскольдов предсказывает: "Я не все принимаю в картине. Но признаю, что это монолит, в который вложено много профессии и сердца. У фильма непременно будут ярые поклонники и противники".

Чтобы понять, попадаете вы в число противников или поклонников, картину нужно посмотреть. Пока же фильм получил приглашение на восемь престижных кинофестивалей, среди которых — смотры в Карловых Варах, Салониках и др.

Киев

СЕРДЦА ЧЕТЫРЕХ, или ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА

ВИКТОР МАТИЗЕН

"Прокрустово ложе". По одноименному роману Камила Петреску. Сценарий и постановка Виорика Месина, Серджи Продан. Оператор Сергей Акопов. Художник Влад Травинский. Композитор Евгений Дога. Звукорежиссер Анушаван Саламаньян. В главных ролях Олег Янковский, Петру Вудкэрэу, Тания Попа, Майя Моргенштерн. Молдова, 2000

В кинематографе бывших республик СССР (тех, что находятся в Европе) развивается направление, которое можно определить как "литературное" или, если хотите, "буржуазное". Это кино с добротной литературной основой, предполагающей классический нарратив, разработанные характеры, внятные психологические мотивировки, эстетизированные фактуры и цивилизованных героев. В России это направление представляет "Дневник его жены" Алексея Учителя, в Латвии — "Страшное лето" Айгарса Граубе, в Эстонии — "Хорошие руки" Пеэтера Симма. В том же русле лежит молдавский фильм "Прокрустово ложе", поставленный дебютантами в большом кино Виорикой Месиной и Серджиу Проданом (сценарий написан по одноименному роману румынского писателя Камила Петреску). Его сюжет образуют сложно переплетенные судьбы четырех героев: поэта и журналиста Джеордже Ладимы (Олег Янковский), родовитого аристократа и летчика Фреда Василеску (Петру Вудкэрэу), актрисы Эмилии Рэкинару (Тания Попа) и хозяйки мебельного салона госпожи Марии Т. (Майя Моргенштерн).

Действие фильма происходит на рубеже 30-х и начинается с беседы Фреда и Эмилии, его содержания. По контрасту с пикантной ситуацией — разговор происходит в постели — речь заходит о событии драматическом, о самоубийстве Ладимы. Оказывается, мужчины были знакомы, а поэт долгое время был влюблен в Эмилию, у которой сохранилась связка его писем. По ходу разговора выстраиваются два потока ретроспекций — в первом, который сопровождает закадровый голос Василеску, перед нами проходит история его знакомства с Ладимой и любви к госпоже Т. Это повествование достигает поразительной изощренности, когда в ретроспективный диалог Фреда и г-жи Т. врзается его закадровый комментарий "из будущего", оценивающий прошлые поступки.

Параллельный поток — тоже про любовь. Про роковую любовь поэта к распутной девке. Вместе со сценами, в которых участвуют Фред и Эмилия, в повествовательный ряд включаются эпизоды из жизни Ладимы, которых они наблюдать не могли. Некоторые из таких эпизодов можно воспринимать как экранизирован-

ные отрывки из писем поэта к возлюбленной, слегка окрашенные в тона его восприятия, но большинство сцен представляют собой обычный нарратив "от автора".

Действие завершается двумя эпилогами, где нарративный ракурс снова меняется. Первый эпилог рассказан Фредом, который на этот раз в кадре не появляется, но ракурсы и передвижения камеры идентифицированы с его глазами и с его пластикой. Тот же прием использован и во втором эпилоге — он рассказан издателем, который передает г-же Т. дневники погибшего в авиакатастрофе Фреда. Утонченность повествовательного решения сочетается здесь с изысканностью операторской работы Сергея Акопова и визуального решения (художник Влад Травинский). К слову, эстетизм картины снимает всякую "житейскую муть", столь свойственную российскому кино, не вполне избавившемуся от "чернушной" стилистики.

Таким образом, фильм далек от линейно-хронологического развития событий и в какой-то мере сохраняет структуру романной речи: в нем ощутимы интонации героев, как бы переведенные из вербального в визуальный план, а также найден аналог пространственной позиции ("точке зрения") персонажей. Подобное внимание к литературной форме просто уникально — обычно сценаристы в погоне за сюжетом и по простоте душевной игнорируют тонкие изменения повествовательного модуса. Особенно это относится к экранизациям Достоевского и Чехова, как правило, избавленным от полифонии в первом случае и от маркеров несобственно-прямой речи во втором.

Из перемежающихся флэш-бэков вычленились три коллизии. Первая связана с журналистской деятельностью Ладимы, возглавившего газету. Поэт оказался хорошим редактором, и газета набрала тираж, но вскоре задела самолюбие и материальные интересы своего издателя Георгиу (Джеордже Диникэ). Тот потребовал прекратить подобные публикации. Ладима подал в отставку и оказался на мели. Фред по просьбе Георгиу попробовал уговорить его остаться, но Ладима был непреклонен и оказался в нищете. Ресторанный разговор Василеску и Ладимы (со словами "Если не писать, что думаешь, зачем вообще писать?"), прове-

денный более слабым актером, звучал бы ходульно, но Янковский играет не пафос, а трагическое отчаяние, причем с силой, достойной его лучших ролей.

Вторая коллизия — отношения между Ладимой и Эмилией, его безответная романтическая любовь и горькое разочарование. Татьяна Попа очень достоверно изображает узнаваемый женский тип — мелкую стерву, которая любит деньги и ценит собственные прихоти, но совершенно не ценит ни любви, ни преданности да и просто не понимает, что за личность ее поклонник. (Деталь, характеризующая отличие румынской культурной ситуации от российской, где статус поэта до недавнего времени был настолько высок, что стихотворцы могли выбирать любовниц из числа своих поклонниц, сводя процесс ухаживания до минимума). И все же фильму недостает психологических мотивировок, чтобы снять резонный вопрос о том, как столь достойного и культурного человека, да еще в исполнении столь импозантного актера, как Олег Янковский, угораздило не только влюбиться в вульгарную бабенку, но еще и терпеть пренебрежительное отношение с ее стороны, даже не замечая, что Эмилия — содержанка его издателя. Можно, конечно, сослаться на то, что любовь зла, но зритель должен это почувствовать и пережить в предложенной ему экранной коллизии, а этого как раз и не происходит.

Загадочны отношения другой пары. Г-жа Т. впервые появляется на экране в тот момент, когда пьяный Фред с упреками и обвинениями подходит к столику, где она сидит в компании нескольких господ. По его отчаянию можно предположить, что между ними произошла размолвка, но как именно это случилось, неясно.

Спустя несколько эпизодов следует флэшбек, благодаря которому мы узнаем, как познакомились Василеску и г-жа Т. Фред, видимо, давно увлеченный ею, попросил ее спланировать и обставить на ее вкус свою новую квартиру, вручил ей ключи и появился лишь после того, как работа была закончена, чтобы предложить отпраздновать новоселье и завершить его в постели. Она не смогла отказаться от столь изысканного предложения, но заметила при этом, что уступает не из любви, а из эстетического чувства. Позже мы видим, как Фред ищет

встречи с г-жой Т., которую он долгое время не видел, но, когда она изъявляет желание встретиться с ним Рождество, довольно грубо ее отталкивает и проводит праздник в страдательном, но гордом одиночестве.

Столь лакунарное повествование (напоминающее то ли Библию, где между стихами часто зияют эстетически значимые провалы, то ли известный психологам ТАТ — тематический апперцептивный тест) оставляет место для предположений, то есть для проективной активности зрителя.

Ясно, что Василеску, щегольски сыгранный актером кишиневского театра Ионеско Петру Вудкэрзу, — большой гордец, но зачем ему было наступать на горло собственной великой любви? Если бы режиссеры предложили Майе Моргенштерн сыграть такую же гордячку (для чего у нее есть все данные), можно было бы подумать, что в первый раз (который нам не показан) он оставил ее из страха, что она первой оставит его (а это было бы непереносимо для его самолюбия), или просто из страха попасть под ее власть, но поведение г-жи Т. не дает к тому никаких поводов.

Третья загадка фильма — его название. Как ни трактуй миф о Прокрусте, с позиции разбойника или с точки зрения его жертв, соответствие между мифом и рассказанными в фильме историями просматривается с трудом. Можно, конечно, считать прокрустовым ложем общество, которое вгоняет индивидов в свои рамки, но силу этого общественного давления, даже если принять во внимание трагедию Ладимы, в столь камерном фильме не покажешь. Разгадка, видимо, скрыта в романе, на русский язык, увы, не переведенном. Идея Прокруста — идея меры, которую человек прилагает к другим людям и к мирозданию в целом. Несовпадение внутреннего эталона реальному измерению мира чревато драмой либо для мерщика, либо для объекта, который он подгоняет под свою мерку. Принято считать, будто женщины чаще, чем мужчины, принимают мир таким, каков он есть, не навязывая ему своих идеальных представлений. Точка зрения гендерно некорректная. Но если ее все-таки принять, то приходишь к выводу: гибель обоих мужчин связана с тем, что внешний мир оказался несоразмерен их внутреннему миру.

В январе в Белом зале Центрального Дома кинематографистов отмечали 45-летие "Весны на Заречной улице" Феликса Миронера и Марлена Хуциева...

НА УЛИЦЕ ЗАРЕЧНОЙ ВСЕ ЕЩЕ ВЕСНА

АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ,
студент ВГИКа

Время, как водится, все расставило по своим местам. Отмирают направления и стили, остаются художники и произведения.

Первый фильм Марлена Хуциева и Феликса Миронера ожидала счастливая судьба. В год выхода на экраны в 56-м году "Весна на Заречной улице" тотчас же получила признание критики и любовь публики. Любовь народная оказалась горячее и на всю жизнь, а вот с критикой вышло немного иначе. Абсолютно легкий, изящный и светлый фильм, сделанный в беззаботном жанре романтической мелодрамы, — по-видимому для того времени это было все же слишком необычно. Хуциев сразу был опознан как явление — его осталось только определить. И определили: бытописатель. Сейчас это недоразумение с очевидностью иллюстрирует не только беспомощность критики, но и изменение в восприятии "Весны на Заречной улице". Тогда говорили о советском варианте неореализма, а между тем и по режиссерской манере, и по настроению фильм Хуциева и Миронера был неореализму полной противоположностью — в пору говорить было о рождении нового поэтического стиля, "неоромантизма". Такая сочная и плотная бытовая среда в "Весне..." оказывается не просто фоном для зарождающейся любви-страсти Саши Савченко к молодой учительнице, а просто-таки естественной почвой для зарождения чувств — смачная мешанская квартирка, где учительница снимает комнату, дождь, солнце, белая рубашка Рыбникова, ветер и распахнутое окно... В этом фильме уже очевидны основные особенности хуциевской поэтики с его поэтизацией реальности, — поэтизацией, которой дышат и "Застава Ильича", и "Июльский дождь".

Это кино живо благодаря удивительной искренности и страсти, свежести, всколыхнувшей советские экраны. Николай Рыбников, блистающий в роли местного донжуана, буквально

приступом берет свою снежную королеву, свою учительницу, своим огнем растапливая ее ледяную оборону, благо сама природа на его стороне — весна!..

Весна — это настроение свободы. Самое замечательное и живое в фильме — это ощущение весны. Внутренней свободы его авторов. Оглядываясь на режиссерский дебют Марлена Хуциева по прошествии времени, кто-то замечал, что в "Весне..." слишком жесткая драматическая конструкция, что фильм вышел жанровым, что это, конечно же, не совсем еще Хуциев, каким его знают по "Заставе Ильича". А почему бы и нет? Отчего жанр не имеет права на свободу? Прелесть "Весны на Заречной улице" в ее простоте и открытости, просто-таки в выдающейся оторванности от всего прошлого советского кинематографа. Здесь нет никаких подтекстов, скрытых противоречий, мифологических конструкций.

Герой великолепного Рыбникова — не кочегар и не плотник, не монтажник-высотник даже, а сталевар, хотя мог бы быть и кочегаром и плотником и кем угодно — по сути не важно — пролетарий, и достаточно. А Таня Левченко — его учительница. Только вот измышлений по поводу взаимоотношений пролетариата и интеллигенции в этом фильме Марлена Хуциева не найти. Нет ни социальной, ни производственной тематики — закладкой в томике Энгельса Рыбникову служит портрет любимой учительницы. Есть барышня и хулиган, и весна, пришедшая на Заречную улицу.

Такая вопиющая аполитичность совершенно естественно облачилась в единственно доступную лирическую форму. Похоже, что сама реальность дышала поэзией. Во всяком случае, смотря фильм, в это искренне веришь. Пока еще не возникало вопросов, что станет дальше — время пока просто радовало, и эта радость запечатлена в "Весне на Заречной улице".

ВОСТОК-ЗАПАД-ВОСТОК: СМЕНА ВЕКТОРОВ

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

Г. Абикиева. "Кино Центральной Азии" (1990-2001). Алматы, 2001
Книга известного казахстанского киноведа Гульнары Абикиевой содержит уникальный материал по современному кинематографу Центральной Азии. Здесь представлены лучшие кинорежиссеры стран региона.

"Нация — это не то, что нам даровано в виде социально-обусловленной и исторически обустроенной идеи сообщества. Идеальная концепция нации — это единство разделяемых взглядов среди представителей этой нации, которое можно противопоставить иерархиям различных структур монархий, империй и религий".

Бенедикт Андерсон

Мне кажется, есть такие проекты, которые ты не можешь не делать. И хотелось бы бросить, или отложить, или забыть на время, да что-то не позволяет. Вот таким странным бременем — одержимостью была для меня эта книга — "Кино Центральной Азии. 1990-2001".
Казалось непостижимым, что прошло целое десятилетие блистательного расцвета кинематографа того региона, в котором я живу, а он еще никем комплексно не описан. Мне же довелось увидеть на различных встречах, семинарах и фестивалях 80 процентов этих фильмов, познакомиться с создателями, и в какой-то момент это стало чем-то вроде морального долга — запечатлеть на бумаге все то, что я знаю об этом кинематографе. Более того, как только я переставала работать над книгой, мне начинали сниться странные сны, которые меня снова и снова заставляли садиться за рабочий стол. А потом удивительным образом легко и как бы само собой нашлись деньги на публикацию.
Конечно, сейчас многое из написанного мне кажется несовершенным: слишком много пересказа, мало анализа. Но я очень надеюсь, что данная книга лишь первая ласточка, предвестник того, что еще будет написано о кинематографе постсоветской Центральной Азии.

Если в начале 90-х годов, к моменту распада Советского Союза, страны Центральной Азии находились примерно в равном социально-экономическом положении и повсюду господствовала одна идеология, то за десять лет независимости здесь много чего изменилось и по-разному стали складываться судьбы соседних регионов.



Во-первых, мы остро ощутили, что из второго мира (советского, социалистического) мы перешли в разряд стран третьего мира. Мое сознание никак не хочет принимать эту формулировку, хотя, возможно, в ней нет ничего оскорбительного.

Во-вторых, хорошо это или плохо, но мы почувствовали себя Азией. И Китай, и Иран, и Афганистан, и Турция, несмотря на то, что мы всегда граничили с этими странами, были для нас какой-то далекой экзотикой. В одну ночь — точнее, день распада СССР, — они стали для нас реальными и близкими соседями со всеми вытекающими отсюда плюсами и минусами.

В-третьих, как говорится, "свято место пусто не бывает" — на место ушедшей в небытие советской идеологии стали претендовать сразу несколько философско-религиозных течений.

Так, в 1991-1994 годах в странах Центральной Азии бы-



ла широко распространена идея пантюркизма, с которой выступила Турция. Идея объединения тюркских народов охватывала не только Центрально-азиатский регион, но Азербайджан и значительную часть России — Татарстан и Башкортостан.

Середина 90-х годов ознаменовалась возвращением к евразийству — идеи, сформулированной еще в XIX веке российскими философами. Согласно ей Россия и Центральноазиатский регион — связующее звено между Западом и Востоком. Появлялись и другие течения.

Но на самом деле, на протяжении всего десятилетия Запад и Восток просто боролись за идеологическое влияние в регионе: Восток — путем распространения мусульманской религии, Запад — посредством финансирования демократических институтов.

Что мы имеем в результате?

Для Таджикистана это десятилетие — период глубокого кризиса, вызванного гражданской войной. Туркмения стала абсолютно авторитарной закрытой страной из-за установления монархической власти. Узбекистан живет в условиях командно-административного политического режима. В Казахстане и Кыргызстане декларируемые демократические преобразования не совпадают с политическими реалиями. Все страны переживают глубокий экономический кризис и общекультурный спад.

И, самое главное, нет четко очерченных перспектив и ориентиров для развития наций, нет понимания того, что же с нами со всеми происходит. Наиболее распространенное определение эпохи, в которой мы живем: "переход к рыночной экономике". Определение, которое ничего не дает теоретически, но народом воспринято буквально — учителя и врачи, инженеры и технологи пошли торговать на рынки.

Любой человек, живущий на территории современной Центральной Азии, на мой взгляд, испытывает как минимум влияние четырех ментальностей:

1. советской, которая еще плотно сидит в нашем сознании и образе жизни;
2. этнической, включающей в себя традицион-

ное мировоззрение, обычаи, религию, исторический опыт и т.д.;

3. религиозной, в основном, мусульманской;
4. западной с ее либерально-демократическими идеалами.

Представьте себе человека (см. рисунок), который должен лавировать во всех этих четырех плоскостях: либо его бросает из одной крайности в другую, либо он все-таки определяется в одной из этих ментальностей и живет там, не обращая внимания на все остальные реалии. Причем надо иметь в виду, что этническая ментальность традиционно соседствует с религиозной, а советская — антитеза западной.

Наиболее стабильная и веками сформированная ментальность — этническая (сопряженная с мусульманской традицией). Думаю, что 80 процентов населения Центральной Азии приковано к ней. Тем более что правительственные структуры, выстроившие институты монополярной президентской власти, активно поддерживают вектор архаизации массового сознания.

Какая-то часть населения продолжает жить в советской ментальности, в основном это пенсионеры, члены до сих пор существующей коммунистической партии — 10 процентов.

Соответственно оставшиеся 10 процентов падают на интеллигенцию, которая либо поддерживает различные идеологические начинания типа пантюркизма, либо примыкают к лагерю современных демократов.

Эта же схема работает и для целых государств. Так, Туркмения целиком находится в этнической плоскости — откат общества на уровень феодального очевиден. Таджикистан и Узбекистан находятся между этнической и религиозной плоскостями. Поскольку в этих государствах с оседлым типом цивилизации традиционно был силен Ислам, мусульманская религия стала играть здесь доминирующую идеологическую роль.

В Казахстане и Кыргызстане тенденции вестернизации образа жизни выражены гораздо больше, даже западные СМИ называют Кыргызстан островком демократии в Центральной Азии, но, на мой взгляд, именно Казахстан имеет большие предпосылки для строительства современного светского государства. Именно в Казахстане прошли первые антикоммунистические акции в декабре 1986 года, и именно здесь, уже сегодня, десять лет спустя после установления в республике независимости, продолжают начатые "младодемократами" процессы, которые могут привести к реальной демократизации общества.

Как известно, культура первая реагирует на общественные процессы и интересы, и кинематограф раньше всех других искусств. Неудивительно, что "новая кинематографическая волна" родилась именно в Казахстане. В эпоху перемен местная интеллигенция очень скоро почувствовала себя маргиналами. Однако вос-

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

требована была уже не русская (читай: советская) культура, а западная.

В знаменитом эссе Франца Фенона "О национальной культуре" выделены три стадии развития национальной культуры в условиях формирования постколониального общества: первая стадия — протест против колонизируемой страны; вторая — возвращение к идеальному видению традиционной культуры и третья стадия — фаза революционной борьбы за установление подлинного пути развития.

Современный кинематограф Центральной Азии за исследуемое десятилетие прошел уже две стадии этого нелегкого пути.

Казахстан. Вестернизация против советизации

Разве это не парадоксально, что центр советской кинематографии в конце 80-х сместился на Восток? "Казахская новая волна" родилась в Алматы, хотя все ее представители прошли через блистательную школу советского кино — ВГИК. Но в том-то и дело, что в конце эпохи Перестройки всем было очевидно: на смену советскому кино должно прийти что-то иное.

Так называемая "чернуха" конца 80-х — "Интердевочка", "Маленькая Вера", "Воры в законе" и многие другие фильмы — показывала темные стороны советской действительности, но эстетика этого кино по-прежнему оставалась советской.

В фильмах "казахской новой волны" появилось новое ощущение жизни. Это уже не была советская действительность, но она и не была азиатской. Действовал вектор вестернизации.

Помните популярный в начале 80-х годов плакат: фигура молодого человека в кожаной куртке, а вместо лица — пустота. В конце 80-х лицо появилось — это было лицо Виктора Цоя. Новый герой с азиатским лицом — знаменитый знак. А "Игла" (1988) Рашида Нугманова стала знаковой картиной для всего Советского Союза.



"Игла". Режисер Рашид Нугманов. Виктор Цой — в главной роли.

Что нового привнесли казахи в эстетику советского кино?

Во-первых, режиссеры вошли в реальные дома и квартиры, осознанно не строя декораций и не приукрашивая реальность. Если "Игла" нарочито снималась на контрастах буржуазного интерьера квартиры доктора-мафиози и городских задворков, где обитают "пацаны", то уже "Конечная остановка" (1989) Серика Апрымова — это один к одному убогий быт аула с жалкими интерьерами и сортирами во дворах. Документальность съемок стала стилистикой фильма.

Во-вторых, режиссеры отказались от профессиональных актеров. В той же "Игле": Виктор Цой — популярный рок-певец, знак эпохи, все остальные — узнаваемые лица. Музыкант Петр Мамонов, режиссер Александр Баширов и другие, но все они — не актеры, и это принципиально. В "Конечной остановке" четыре главных героя — жители аула "Аксуат". А во "Влюбленной рыбке" (1989) Абая Карпыкова снимались друг режиссера — архитектор Бопеш Жандаев, брат — художник Аблай Карпыков, однокурсник — Ассан Куяте. Фактически каждый режиссер-нововолновец приходил в кино со своим особым миром, своими актерами, своим "воздухом" и видением мира.

В-третьих, изменился герой. Он по-прежнему остается победителем (это отнюдь не герой чернушных фильмов), но чуть ироничен, немногословен и отстранен. Таков Виктор Цой в "Игле", таков главный герой "Конечной остановки", герой фильма Дарежана Омирбаева "Кайрат" (1991), братья из фильма Амира Каракулова "Разлучница" (1991). Вестернизация здесь очевидна, хотя она не декларируется — просто плакат "Битлз" на стене, явно не советский интерьер, другая одежда, другая музыка, другое настроение. И тема бегства, дороги, изменений, лучше всего высказанная в словах песни Виктора Цоя: "Перемен, мы ждем перемен!"

Разрушение советской ментальности происходило не только в фильмах "казахской новой волны". Это было общее явление для кинематографий всего Советского Союза, но именно в Центральной Азии появились наиболее яркие ленты. Кроме упомянутых выше казахских картин необходимо отметить "Сиз ким сиз?" (1989) Джахангира Файзиева, снятый в Узбекистане, и таджикскую ленту "Братан" (1991) Бахтияра Худойназарова.

В-четвертых. К 80-м годам советские люди так устали от нравоучительного, идеологизированного кино, что уже переставали воспринимать что-

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

либо всерьез. Молодежная культура выражала протест через песни, анекдоты, кино. Дружный хохот возникал в кинозале, как только в фильме "Игла" появлялся титр: "Советскому телевидению посвящается". Развенчание советского образа жизни начиналось с высмеивания советских символов. И это было воспринято зрителем, особенно молодым, как смена эпох.

В-пятых, интересно, что развенчивалась не только советская ментальность, но и этническая. Серика Апрымова готовы были общественно осудить за то, что он показал такую чернушную жизнь в казахской глубинке. Его обвиняли в том, что он поднял руку на святая святых — аул.

Серик Апрымов и Рашид Нугманов сделали две принципиально важные картины — "Иглу" и "Конечную остановку". Они нанесли удар по двум доминирующим в то время ментальностям — советской и этнической (в отрицательных ее чертах), чтобы расчистить пространство для нового. Другие режиссеры, уже на расчищенной площадке, начали строить новые миры и культурные пространства. Так, "Разлучницу" Амира Каракулова и "Влюбленную рыбку" Абая Карпыкова сравнивали с фильмами Трюффо и Годара, фильм "Кайрат" Дарежана Омирбаева — с лентами Брессона и Бунюэля, "Женщину дня" Бахыта Килибаева и Александра Баранова — с "Блоу ап" Антониони. Мир увидел в фильмах "казахской новой волны" черты современного западного кинематографа. Увидев это, удивился и принял.

Почему это произошло?

Казахам, исторически проживающим в степи на пересечении ветров с Запада и Востока, да к тому же кочевникам, вообще свойственна высокая степень адаптации культурных влияний. Киношники же, используя это природное качество плюс знание и понимание законов западного кино, сняли фильмы, понятные для всего мира.

Я бы привела здесь аналогию с японским кино. Нужно было появиться Акире Куросаве, которого называли "самым западным из японских режиссеров", чтобы Европа восприняла сначала его кинематограф, а потом и других мастеров. "Казахская новая волна", как самая западная из восточных, открыла миру кинематограф Центральной Азии.

Вестернизация казахского кино произошла в рамках "протеста против колонизируемой страны", против советизации.

Кыргызстан. Моделирование национального образа мира

Кыргызские кинематографисты пошли другим путем. Они не стали повторять казахских

коллег и, минуя первую стадию культурной самоидентификации (по Фенону), перешли ко второй: "возвращение к идеальному видению традиционной культуры".

Фактически поколение режиссеров кыргызского кино 90-х решало ту же задачу, что и поколение 60-х. С одной только разницей — Толомуш Океев, Геннадий Базаров и Болотбек Шамшиев опирались на литературную основу произведений Чингиза Айтматова и Мухтара Ауэзова, а режиссеры 90-х строят свои ленты прежде всего на изобразительной эстетике.

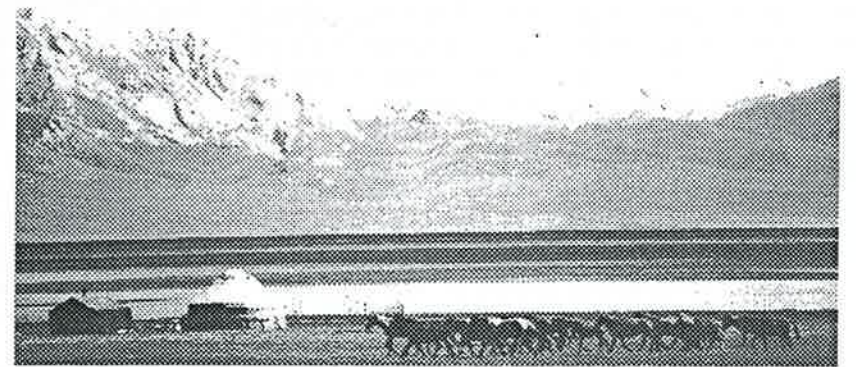
Фрагмент моего интервью с Актаном Абдыкалыковым в некоторой степени дает представление о стилистических поисках кыргызских кинематографистов (полностью это интервью, как и интервью с многими другими центрально-азиатскими режиссерами поколения 90-х, представлены в книге):

"Когда-то меня сильно задела фраза, кажется, у Годара, что есть нации кинематографические, и он их перечислил, и все остальные, которые, по его словам, далеки от эстетики кинематографа.

И я тогда начал искать что-либо, что могло бы передать суть эстетики кыргызского кино.

Я не знаю, есть ли это у казахов, но у кыргызов это называется "курак". Это то, как шиваются лоскутные одеяла. Я хочу подчеркнуть особенную поэтику "курак". Ты помнишь, что у нас на похоронах всегда раздают кусочки ткани... Когда человек умирает, покупают много ткани, а потом разрывают ее на лоскуты, где-то по полметра, и раздают всем, кто пришел попрощаться с умершим. Так в домах постепенно скапливаются разноцветные кусочки материи. Наши мамы и бабушки шьют из этих лоскутков курак. В принципе, получается, что этот курак — память об умерших людях, он становится как бы одеялом памяти.

Для себя я "Бешкемпир" назвал "Лоскутное одеяло моего детства". Картина строится имен-



"Чертов мост". Режиссер Темир Бирназаров. Кадр из фильма.

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

но по этому принципу. Там нет сюжета, но есть пятна моих воспоминаний, моих переживаний, а когда складываешь, получается курак. Другое дело — правильно ли я его сложил или неправильно. Но ведь все эти рукодельницы никогда не задумывались, правильно они это делают или нет. Это необъяснимая, спонтанная вещь — и она либо нравится, либо нет. Мне кажется, этот принцип складывания очень похож на кино, которое тоже состоит из разных кусочков".

Действительно, Актан Абдыкалыков создает свое кинопространство прежде всего из очень точных деталей быта — будь то тумар на шее мальчика (тумар — треугольный оберег, куда обычно зашивается листок бумаги со словами из Корана) или разноцветное одеяло "курак". Когда в "Селкинчеке" я увидела эпизод с сусящимися на солнце одеялами и детьми, играющими в прятки среди них, у меня защемило сердце — так остро я ощутила дыхание своего детства. Или игра в веревочку, когда в пальцах рождаются причудливые узоры, или апашки (бабки), сидящие в разноцветных платьях со старинными украшениями на руках... Когда смотришь фильмы Актана Абдыкалыкова, то кажется, что весь этот мир — аульный мир кыргызов-казахов, так естественно явлен и представлен в фильме, что даже странно, что мы его раньше его не видели таким в нашем кинематографе. Но это, увы, так. До Актана Абдыкалыкова не было фильмов, так идеально представляющих национальный образ мира кыргызов. Потому что после первого уровня узнавания бытовых деталей начинается второй — обычаев и традиций. Положение младенца в колыбель, похороны и т.д. Их не так много, но за ними — еще один уровень репрезентации нации — философско-мировоззренческие основы бытия.

Так, в фильме "Бешкемпир" фактически рассказана история взросления и социализации человека. То, что главный герой — приемный, позволяет показать процесс принятия в аульное сообщество с самого рождения — пять старух (*бешкемпир*) передают малыша из рук в руки, каждая со своим пожеланием, кладут в колыбель и проводят все необходимые обряды. Вот он уже подросток, и жизнь его ничем не отличается от жизни сверстников, пока однажды в мальчишеской драке ему кто-то не бросит в лицо: "Подкидыш!" Не успел он начать по-настоящему переживать по этому поводу, как умирает его бабушка — по сути, она и была ему матерью. На похоронах, по тюркскому обычаю, он произносит слова о том, что берет на себя долги бабушки и прощает тем, кто ей должен.

Для любого кыргыза-казаха эпизод смерти, оплакивания не столь эмоционален и трогателен, как этот акт взросления человека — вроде только что он был приемным, а вот уже отвечает перед богом и обществом, как самый что ни на есть свой, родной.

В стремлении к реконструкции и отображению национального образа мира Актан Абдыкалыков не одинок.

Фильм "Плакальщица" (1992) Артыка Суюндукова рассказал об обряде оплакивания умерших. Плач "кошок" (у казахов "жоктау") — это не просто физиологическая реакция на потерю близкого человека, это устно-поэтическое творчество, речитатив со словами скорби и восхваления достоинств умершего человека. Это ода его жизни и своеобразные ритуальные проводы в мир духов-предков — аруахов.

"Квартирант" (1992) Бекжана Айткулуева показывает силу традиции эпоса Манаса в жизни кыргызов. То, что главный герой фильма все события своей жизни соотносит с текстом Манаса, — не просто прихоть режиссера. Действительно, кыргызы, воспитанные на мощной устно-поэтической традиции, с детства воспринимают реальную действительность через эпическое прошлое своих предков, передаваемое через сказки и предания. До сих пор живы манасчи — сказители эпоса. Не по книгам, а на слух, наизусть заучивали они со слов дедов старинные сказания. Еще сильна генетическая связь с кочевым прошлым (реально кочевье существовало еще 80 лет назад), а главное, именно так была модель национальной самоидентификации народа через эпическое прошлое.

Фильм "Мандала" (1999) Марата Сарулу остро выявляет различие двух миров — традиционного мира кыргызов (образ бабушки, живущей в ауле) и мира городской культуры (образ внука), где первоначальный космос народа фактически полностью разрушен. По сюжету фильма бабушка плетет узор на ковре, символизирующий мир традиционных ценностей. Внук же, вернувшись в город, рисует параллелограмм, где свет и тень разделены и существующий мир состоит сплошь из острых углов. Почему автор назвал свою картину "Мандала"? Потому что мандала — "геометрическая композиция, символизирующая духовный, космический или психический порядок" ("Словарь символов", Джек Трессидлер).

Конечно, кыргызы не единственные в Центральной Азии, кто пытается воссоздать идеальный мир традиционной культуры в кинематографе. Подобные ленты снимались в Казахстане и в Узбекистане, но именно кыргызы сегодня наиболее последовательны и выразительны в понимании и построении национального образа мира.

Узбекистан. Вектор на Восток — истернизация

Здесь все начиналось так же, как и повсюду в Центральной Азии. В конце 80-х Джахангир Файзиев снимает абсолютно прозападную ленту "Сиз ким сиз", где наравне с критикой советской ментальности присутствует критика доморощенного традиционализма.

Потом начался процесс национальной самоидентификации — не сверху, по указке, как это будет происходить позже, в середине 90-х, когда Узбекистан захлебнется в потоке мало профессиональных исторических картин, а глубокий самопроизвольный художественный процесс выверки себя по исторической вертикали. Наиболее удачные работы в этом направлении — фильмы Фариды Давлетшина "Тайное путешествие Эмира" (1986) и "Последнее путешествие Каипа" (1989).

Безусловно, лучшая картина, воссоздающая национальный образ мира узбека, — фильм Юсуфа Азимова "До рассвета" (1993). Режиссер точно передает быт и настроение земледельца (хотя в фильме речь идет о выращивании шелковичных червей), структуру традиционной семьи и тип внутренних взаимоотношений.

Позднее на несколько лет узбекский кинематограф как бы выпадает из поля внимания критиков СНГ, хотя на самом деле там одна за другой открываются частные независимые киностудии и снимается до 15 картин в год. С точки зрения кинематографических открытий — ничего существенного не происходит, но с точки зрения развития отечественного кинопроцесса — идет колоссальный бум. Узбекистан претендует на роль центральноазиатской кинодержавы, наподобие Индии, где вся страна смотрит только отечественные фильмы. С 22-х миллионов населения, которое, по прогнозам демографов, уже к 2010 году вырастет до 50 миллионов, такое вполне возможно. И президент Узбекистана Ислам Каримов, понимая это, начинает с 1996 года плановое государственное финансирование кинематографа.

В конце книги я пытаюсь дать прогноз, какая из кинематографий Центральной Азии займет лидирующее положение в ближайшие 5–10 лет. Не исключено, что это будет именно Узбекистан — для этого есть все предпосылки: благоприятные условия государственной поддержки и установка населения на восприятие отечественной кинопродукции.

Не удивительно, что режиссер и сценарист Юсуф Разыков в своем интервью заявляет о самодостаточности узбеков: "Сейчас ситуация такова, что узбеки — в прорыве. Когда все стали сами по себе, оказалось, что узбеки могут жить самостоятельно. Мы строим новые заводы, производим сельскохозяйственную продукцию и т.д. Наша самость — закономерна... Потому что без ощущения своей самоценности нельзя почувствовать потребность в других мирах. Сознание должно созреть, а созреет оно только тогда, когда пройдет определенный процесс самоидентификации".

Те позиции, которые Юсуф Разыков отстаивает в интервью, очевидны и в его картине "Оратор" (1998), ставшей знаковой для узбекского кинематографа. Кстати, именно после ее появления заговорили о возрождении узбекского кино.

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

Фильм фактически охватывает три исторических периода: действие картины начинается в досоветское время, основные события разворачиваются в советское и финал фильма так же как и точка зрения рассказчика, относится уже к постсоветской эпохе.

Узбеки традиционно проживали в сообществе, называемом "махаллей". Оно включало в себя людей, живущих по соседству, родственников. Махалля управлялась советом старейшин, куда входил, как правило, и мулла. Так вот, в начале фильма показана традиционная семья и представители махалли. Два брата, старший из которых умирает и оставляет младшему — Искандеру не только дом, арбу и лошадь, но и своих жен. Кстати, немаловажная роль отведена предкам — отцу и матери, они обозначены пунктирно. По ходу фильма мы узнаем, что отец был джадидом — просвященным мусульманином, а мать — простой крестьянкой.

Советская власть вторгается в структуру традиционной узбекской семьи, разрушая ее, режиссер выстраивает исторически достоверную цепочку основных событий установления советской власти в Центральной Азии: 1917–1926 годы — митинги по поводу установления советской власти; период 1920–1924 годов — борьба с басмачами, показанная в эпизоде с Красным Караваном; 1920–1930 годы — повсеместная борьба за ликвидацию безграмотности (Искандер приводит жен на курсы русского языка); 1917–1925 годы — коллективизация (опять-таки эпизод с Красным Караваном, когда Искандер говорит народу, что весь выращенный хлопок принадлежит крестьянам); 1926–1930 годы — строительство Туркестано-Сибирской магистрали (эпизод прибытия поезда).

Революция вошла в жизнь Искандера и его семьи. После смерти революционеров Володи и Марка (читай: Ленина и Маркса) начинается новый период — эпоха сталинизма.

30-е годы — лагеря и ссылки (косвенное изображение этого периода — в эпизодах работы Искандера на строительстве водоканала).

Советская власть всячески пытается вырвать Искандера из устоявшегося традиционного круга. Но власти мало одного Искандера — она покушается и на его жен: Мاستуру отправляют в Киев на рабфак, Айдын учится на курсах русского языка, Пэри работает в библиотеке.

И вот в эпоху полного разрыва привычных связей и представлений родился автор повествования — внук деда Искандера и пламенной революционерки Марьям Фазыловны, которая не только полюбила его, но и мечтала стать его четвертой женой. В конце концов она написала письмо в Москву. О том, что новые советские идеалы не столь уж хороши для узбекского общества. За эти свои взгляды она была арестована и умерла в тюрьме во время родов, автоматически перейдя в ранг священных предков.

Постсоветское время, время внука деда Исхандера, все вернуло на круги своя. В центре — рассказчик, а вокруг его родня, что называется, до седьмого колена. И говорит он о том, что вырастили его (читай: сохранили род и традицию) три двоюродные бабки — Айдын, Мастура и Пэри, так как родная — революционерка Марьям-апа — умерла. Дед же подался к русским и закончил свою жизнь где-то в России.

Подведем итоги: понадобилось всего восемь лет после распада СССР, чтобы появились фильмы, где привычные знаки полярно переменились. То, что считалось положительным, стало отрицательным, то, чем можно было гордиться (скажем, дед — революционер), стало едва ли не постыдным.

Туркменистан. Мифологизация и предельность обобщений

Мифологичность и эпичность всегда были сильной стороной кинематографа Центральной Азии как в 60-е годы, так и в 90-е, постсоветские. Но почему-то именно туркменские фильмы последнего десятилетия отличаются особой философичностью и поистине эпическим размахом.

Даже простой перечень названий заставляет задуматься: "Манкурт" (1990), "Ангелочек, сделай радость" (1992), "Такдыр"/"Карма" (1994), "Человек с елью" (1995), "Яндым"/"Сожженная душа" (1995), "Тоба"/"Раскаяние" (1996), "Наш берег" (1998), "Роваят"/"Легенда" (1999).

Конечно, это все тот же процесс по Францу Фэнону: идеализация традиционной культуры. Не случайно Ходжакули Нарлиев берется экранизировать программную вещь Чингиза Айтматова — фрагмент о манкурте из романа "И дольше века длится день". Манкуртизм — забвение национальных корней — писатель считает одной из главных проблем современности. "Ангелочек, сделай радость" Усмана Сапарова тоже в своем роде программная вещь — это прощание с советской действительностью.

А вот дальше начинается что-то другое. "Карма" и "Раскаяние" Халмамеда Какабаева поднимают проблему нравственного поведения человека в современном обществе. В "Раскаянии" режиссер повествует о так называемых "новых туркменах" — богатейшей элите, которая в погоне за преуспеванием забывает о самом святом — о своей матери, о Родине. Мать главного героя приезжала в город к сыну, но он даже постеснялся представить ее своим друзьям, боясь, что они узнают, что он родом из аила. Когда же она умирает и он приезжает на похороны, то вся его городская жизнь представляется ему суетой. Он становится дервишем. Скитаясь по пескам, герой замаливает свою вину перед матерью.

Вектор возвращения в лоно традиционной культуры, вопреки общей урбанизации и вестернизации, очевиден. При этом конфликт выводится на философский уровень.

В каждой из пяти глав своей книги я задаю себе один и тот же вопрос: "В чем феномен Центральноазиатского кино?" И каждый раз заново на него отвечаю. В главе "Туркменистан" ответ: предельность обобщения, аллегоричность. Но это не значит, что речь идет только о туркменских фильмах. Я называю пять картин — "Прикосновение" (Казахстан), "Остановка" (Кыргызстан), "Бо, Ба, Бу" (Узбекистан), "Джосус" (Таджикистан) и "Роваят" (Туркменистан), объединенных, на мой взгляд, очевидной общностью. В каждой из них есть протосемья; каждая использует сложный понятийный язык категорий и символов; каждая тяготеет к предельности художественного обобщения.

К примеру, в фильме "Роваят" отец, семь его сыновей и дочь составляют протосемью, где отцу отведена роль культурного героя. Как первому императору Китая Хуан Ди приписывалось распределение ролевых функций, так и здесь праотец завещает сыновьям: одному — стать кочевником, другому — земледельцем, третьему — ремесленником, четвертому — охотником и т.д. Праотец со своим семейством представляют некий космический порядок, в то время как кочующее племя — это, согласно фильму, хаотическое зло. Перед нами пример искусственной мифологической конструкции. Поэтому море в начале фильма — не просто море, а субстанция, где зародилось все живое. Земля — тоже знак, первоприрода. В фильме собраны основные мифологические мотивы, рассказывающие о переходе от "дикости" к "культуре", о зарождении человеческой цивилизации. Но почему же у авторов возникло желание спуститься на нулевую отметку? На мой взгляд, отражение социальных и политических процессов, происходящих в государстве. Скатывание общества в век компьютеров и космических исследований на феодальный уровень взаимоотношений.

В фильме гибнет вся семья, не остается никакой надежды на выживание и созидание. А всему остальному племени заповедано найти гору, за которой — дорога в рай.

Один из феноменов Центральноазиатского кино в том и состоит, что кинематографисты не просто рассказывают отдельные, частные истории, а выходят на большие художественные обобщения, национальные аллегории. Совсем по Фредерику Джеймсону, который пишет, что "повествование в романах западной культуры обычно вклинивается в расщелину между частным и общественным, тогда как текст в произведениях писателей третьего мира неизбежно приобретает политическое измерение в формах национальной аллегории".

Актан Абдыкалыков и Эрнест Абдыжапаров в короткометражном фильме "Остановка" показали образ Кыргызстана как страны, стоящей на обочине, в стороне от магистрали основных мировых процессов. А узбекский режиссер Али Хамраев вообще, на мой взгляд, снял фильм-

предупреждение "Бо, Ба, Бу" о том, куда может прийти весь Центральноазиатский регион, если общество так и будет продолжать скатываться к архаизации.

Очевидно, что вектор истернизации, дойдя до своего максимального предела, неизбежно нуждается в трансформации.

Таджикистан. Кинематограф в эмиграции

Таджикский кинематограф 90-х — явление уникальное. Из-за гражданской войны и ее последствий киноотрасль внутри страны практически перестала существовать (как, впрочем, и в Туркменистане). Все, что снимается сегодня в Таджикистане, практически делается в условиях эмиграции.

Май 2001 года. Москва. Дом кинематографистов. В один из дней в фойе Белого зала собрались таджикские кинематографисты диаспоры — человек пятнадцать, не меньше. Удивительно, но именно они и создают таджикский кинематограф, подтверждая знаменитую формулу Бенедикта Андерсона о нации как о "воображаемом коммюнити".

За это десятилетие независимости фильмов в Таджикистане было снято немного, но каждый из них имеет свое определенное место.

"Кош ба кош" (1993) Бахтиера Худойназарова, удостоенный "Серебряного Льва" в Венеции, открыл миру новую точку на карте планеты — Таджикистан, Душанбе. Город романтических влюбленных и одиночных выстрелов в коммандантский час; с фуникулером, местом притяжения молодых, и трупами, плавающими в городском канале. Но, главное, здесь — настоящие страсти и настоящие чувства.

Война и любовь — вполне сосуществующие вещи.

"Присутствие" (1995) Талиба Хамидова, показанный на Форуме Берлинского кинофестиваля, передал сложную атмосферу отчаяния и надежды у людей, живущих в условиях гражданской войны. Главный герой — молодой интеллект, — время от времени рассматривает книгу-альбом знаменитых французских фотографий. Безмятежность и гармония, сквозившая в фотоработах, — некий желаемый рай. Вектор ментальности в "Кош ба кош" и в "Присутствии" можно определить как прозападный, а вот в фильме "Полет пчелы" (1998) Джамшета Усмонова он явно устремлен в плоскость этническую, традиционную.

Да и документальные фильмы — "Командировка" (1998) Марьям Юсуповой, "Возвращение" (1999) Фархота Абдуллаева, "Сладкая родина" (2000) Орзу Шарипова — тоже имеют свой четкий вектор, выражающий взгляд автора. "Командировка" снята в русской манере кинодокументалистики — минимализм средств, точные наблюдения, и в итоге перед нами предстает тра-

диционно экс-советский город. "Возвращение" больше похоже на телевизионный репортаж из стран Ближнего Востока — азиатские мужские лица в афганских платках, жизнь в лагерях для беженцев, традиционные длинные мужские халаты, цветные платки. Возвращаются беженцы в отдаленные горные кишлаки.

"Сладкая родина" идеализирует традиционный быт и образ жизни таджиков, рождая щемящее чувство ностальгии по утраченной гармонии.

Таджикское кино десятилетия независимости — тоже прямое отражение ситуации в стране, раздираемой войной и ее последствиями. Но кроме функции отражения кинематограф берет на себя еще и задачи нащупывания нравственных координат, каждый раз задаваясь извечным вопросом: "С чего начинается родина?"

И вот в 1999 году появляется абсолютно эклектичная картина — "Лунный папа" Бахтиера Худойназарова. И чудесным образом схватывает интеграл многовекторности и абсурдности жизни, в которой живет сегодня не только Таджикистан, но вся Центральная Азия.

Главная героиня — Мамлакат (что в переводе с таджикского означает "родина"), неизвестно от кого беременна. На протяжении всего фильма ее родственники — отец и сумасшедший брат — пытаются найти отца будущего ребенка. Названный отец — местный таджикский шулер, решивший жениться на Мамлакат, — погибает. А настоящий — конечно же, русский парень, летчик — засыпает в коме. У бедной девушки нет ни опоры, ни спасения — разве что надежда на чудо. И вот ковер-самолет уносит ее в дальние края.

В "Лунном папе" все перемешано — Запад и Восток, советские и постсоветские реалии, добро и зло, правда и вымысел, страны и континенты... В пространстве, где сбиты и сломлены все привычные знаки, самые общие, смыслообразующие элементы: вода — как стихия смерти, земля — как основа жизни. Опять все низведено к нулю, к отметке, с которой должно начаться выстраивание новой культурной модели.

Хорошо это или плохо — не в этом вопрос. Очевидно, что пространства для дальнейшего строительства — больше чем достаточно. А это значит, что впереди — новые картины, новые открытия, и опять-таки — не благодаря, а вопреки. Вопреки тому, что киностудия "Таджикфильм" фактически не действует из-за отсутствия средств, вопреки тому, что кино в стране практически должно было бы умереть. В этом тоже один из феноменов Центральноазиатского кино.

Пассионарную ситуацию порождают не деньги и не заказ сверху, а глобальные задачи, которые ставит время и общество перед художником.

Брунсвик, штат МЭН, США

РУССКОЕ ПРОСТРАНСТВО

ИРИНА ИЗВОЛОВА

В мае 2001 года впервые за долгое время в Москве появилась возможность увидеть довольно большую программу документального кино стран СНГ и Балтии. Более 50 фильмов из 12 стран поступило на отбор, не считая российских картин. При нашей сегодняшней изолированности друг от друга была радостна уже сама возможность почерпнуть новую информацию о наших странах.

Но при отборе фильмов стало ясно, что эта радость и здоровое любопытство таят в себе некоторую опасность — превратить документальную программу Кинофорума в некую замену телевидения. Иными словами, важно было не забыть то, ради чего, собственно, и существует наш Кинофорум — ради кино, которое мы все вместе делаем.

Для документалистики это довольно острая проблема. На пространстве бывшего Союза фильмов снимается мало, большая часть их производится на телестудиях, в некоторых странах кино на пленке вообще не делается. Конечно, дело не в отсутствии пленки и не в телевизионном производстве, а в гораздо более глубокой агрессии телевидения, во вращении его в кинематограф. Даже мэтры кинодокументалистики часто позволяют себе снимать в стиле телевизионных репортажей, называя свою работу кинофильмами.

Пугает не стиль этих фильмов, не микрофон в руке у бодрого ведущего, без особых затей сообщающего нам недостающую в кадре информацию, даже не сам ведущий, якобы наделенный сверхзнанием. Пугает совсем другое. Незаметно, исподволь в нашем сознании стирается само отличие искусства от простого информационного сообщения. Дело в том, что телерепортаж использует зафиксированную реальность как иллюстрацию определенно выраженной словесной идеи, подчиняя изображение слову. Казалось бы, что же тут нового, нечто подобное всегда происходит и происходило в кинематографе. Но есть небольшое отличие: точка зрения телеведущего всегда субъективна, а документальное кино, как и любое искусство, должно выражать некоторую сумму объективных знаний о запечатленной реальности.

Последнее время, особенно в период перестройки и расцвета публицистики, мы увлеклись авторской субъективностью и забыли о тех глубинных, мифологических пластах, без которых искусство самоуничтожается. В свою очередь, эти причины привели к абсолютной утрате доверия к произносимому с экрана слову, к его полной десакрализации. Оно стало выражать

именно то, о чем говорится, и ничего более. Экранное слово в большинстве случаев стало словом бытовым.

Сегодня беда любой декларируемой идеи в том, что она уже не может не восприниматься как идея субъективная, частная, несмотря на все внешние усилия придать ей сакральный смысл. В российском кинематографе достаточно яркий пример этому — многочисленные попытки сделать достойный кинопортрет А.И. Солженицына. Казалось бы, беспримысленный вариант — построить фильм на монологах великого писателя, ведь интересно просто послушать то, что говорит, может быть, последний из могикан российской словесности. Но оказывается, если очистить пребывание Солженицына на экране от всего лишнего, случайного, не имеющего прямого отношения к сюжету, если ясно и честно, не отклоняясь от основной линии, выстроить сюжет, то и Солженицын может оказаться заложником своего слова. Так как в этом случае все, что происходит на экране, да и сам писатель превращаются в иллюстрацию замысла авторов телепередач (хотя эти последние и называются фильмами). А искусство, как известно, — это течение времени, которое опровергает любое одномерное суждение о нем.

Сегодня, когда произносимое с экрана слово потерпело фиаско, когда в большинстве случаев утеряна связь кинематографической реальности с мифологическими пластами сознания, становится практически невозможным искусственно создать на экране новую кинематографическую реальность, достойную той, что мы привыкли видеть в документальных лентах прошлых лет. Должны появиться не новые авторы и не новые сюжеты, а новое кинематографическое сознание. Но что бы ни происходило в сознании художников, сама реальность не может утратить своей многоплановости.

Таджикская картина "Сладкая родина" Орзу Шарипова — о женщинах зареванской долины, каждое лето отправляющихся в горы пасти овец. Они далеки от всего мира. Они одни на огромном пространстве — люди и животные. То, что происходит внизу, в мире, приносит им и радость, и горе, но не может изменить заведенный жизненный ход, они все равно на следующее лето вернутся сюда опять. В их рассказах о жизни есть горькая безысходность, но вместе с нею — понимание неизбежности мироздания и своего места в нем. В этих женщинах есть любовь и мудрость, которые переселяют их в иное пространство, единое для них, для авторов фильма и для нас с вами. Место жизни этих людей становится *сладкой родиной*, и не только потому, что это родина и ее надо любить, а потому, что она сохранила ту энергетику тепла и любви, которая объединяет героев фильма с отцами, дедами и с теми, кто смотрит этот фильм.

Орзу Шарипов встал на позицию доверия к реальности, вполне традиционную для нашего

кино в прошлом, но довольно трудно достижимую сегодня. Дело не в самом методе наблюдения, а в том, что хочет увидеть наблюдающий человек. Ведь для того, чтобы реальность смогла ответить на поставленные вопросы, нужно всего-навсего их сформулировать.

Казахская картина Владимира Тюткина "Патетическая симфония" по жесткости могла бы переплюнуть любые криминальные хроники. В своем предыдущем фильме "Амбивалентность" (в окончательном варианте "Се человек"), снятом на том же материале и с той же главной героиней, Тюткин столкнул два мира — женщины, посвятившей себя бездомным животным, и живодеров, занимающихся отловом собак. Но в "Патетической симфонии" режиссер практически избавился от линии злодеев-душегубов и остановился на судьбе героини, судьбе трагической и безысходной. Она подбирает бездомных собак не потому, что находит в заботе о них свое утешение, и не потому, что несчастные животные своей преданностью и беззащитностью являются некоей противоположностью агрессивному и безжалостному миру людей, вовсе нет. Собаки отнюдь не ангельские создания в фильме. Они жалки, они поработают героиню, превращают ее жизнь в ад. Сотня собак в доме, их надо кормить, за ними надо непрерывно следить, убираться. И она вынуждена совершать эту тяжелейшую работу. В какой-то момент начинает казаться, что отчаяние героини носит глобальный экзистенциальный характер.

У героини ничего не осталось в жизни, кроме страшных воспоминаний о нелепых и оттого еще более ужасных смертях своих близких. Отца — талантливого ученого, умершего от разрыва сердца после того, как его по ошибке обвинили в плагиате, и брата-музыканта, бросившегося под поезд из-за несправедливых наветов. Перед нами возникает судьба целой семьи людей, не приспособленных к этому миру, слишком остро чувствующих его несовершенство. И самой героине в этой кромешной тьме боль приносит все, даже музыка, без которой она не может жить. Казалось бы, ни о чем другом, кроме достойного принятия мук, в фильме речь не идет.

Но, оказывается, ее болезненная, роковая жалость и сострадание к бездомным собакам, с одной стороны, лишают ее всего в жизни, а с другой — таят в себе радость. В финале картины героиня получает в подарок от съемочной группы двух ослепительно-желтых канареек, еще один объект заботы. "Боже мой, какое счастье", — единственное, что она может произнести в ответ. А мы вместо раздавленного жизнью человека видим абсолютно счастливую женщину, которая немедленно начинает придумывать имена для своих новых питомцев.

Счастье и горе в результате оказываются не на разных полюсах, а существуют одновремен-

но в одной точке, вопрос лишь в том, что именно открывается нам. Дело даже не в оптимизме или пессимизме режиссера, а в том, что он понимает многоплановость того, что видит сам и на чем останавливает наше внимание.

И все-таки как бы ни была уникальна героиня Тюткина, ее желание "нести свой крест" вызвано еще и духовной рефлексией. Она — человек, находящийся внутри культурного пространства, в котором литература, музыка Бетховена плотно переплелись с ее жизнью и верой.

Герои фильма Юрия Шиллера "Русское пространство" не о какой рефлексии не догадываются. "Мы ведь русские люди, — говорит один из героев предыдущих картин Шиллера, — мы выросли вместе с жизнью. И жизнь нам подскажет, как быть дальше".

Шиллер в своем кино не только помогает нам увидеть сквозь бытовую сторону жизни героев глубинные — архетипические пласты, он вовлекает человека в общекультурное пространство, заставляя его самого стать активным участником процесса мифологизации действительности.

Любой герой, появляясь перед камерой, на какой-то момент выпадает из реальной жизни, для него съемки оказываются неким пограничным состоянием, он должен совершить определенное усилие, чтобы сыграть самого себя. Вопрос только, что именно будет изображать человек. Сегодня существует масса фильмов, в которых авторы, благодаря умению общаться или используя водку, развязывают языки героев. Я в данном случае не имею в виду само умение режиссеров вызвать людей на откровенность. Шиллер практически во всех своих фильмах обсуждает со своими героями проблемы глобальные — исторические и мировоззренческие, но добивается от них той степени откровенности, за которой вопросы мироздания становятся для каждого глубоко личными, лишенными даже намека на фальшь и ложную патетику. В результате жители деревни Бородино начинают рассказывать о войне 1812 года как о событии, происходившем с ними лично, для них история 200-летней давности становится современной и болезненно насущной.

Вспомним еще одну российскую картину, "Ясная Поляна" Евгения Потиевского, чтобы стало ясно, в чем, собственно, причина такой метаморфозы, происходящей с людьми, которые попадают в поле шиллеровского фильма. Ведь совершенно очевидно, что люди эти живут самой обыкновенной жизнью и вряд ли в быту вспоминают о Бородинском сражении.

В основе фильма Потиевского лежат дневники А.Н. Толстого и хроникальные съемки великого писателя. Не буду говорить, что тонкие, умные, изящные фильмы, говорящие о невероятной изобразительной культуре их автора, выпадают из потока биографических картин и передач, бытующих на наших теле- и киноэкра-



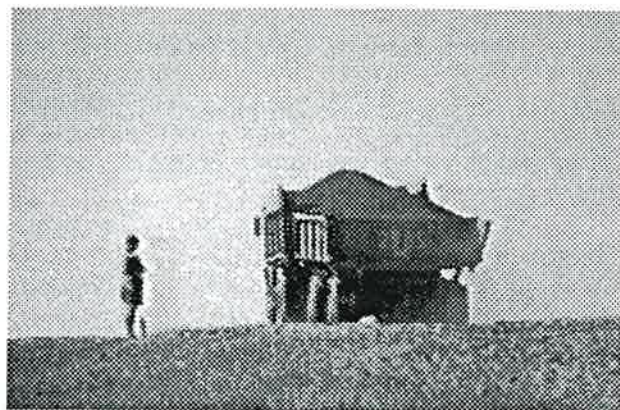
"Русское пространство". Режиссер Ю. Шиллер. Кадры из фильма

нах. Речь в данном случае о другом — всего лишь о небольшом эпизоде из его фильма — сне о смерти. Потиевский иллюстрирует записи Толстого о его сне довольно просто — долгими панорамами по комнатам Ясной Поляны. Кажется бы, что тут нового, но кадры Ясной Поляны искажены, деформированы, они чрезмерно контрастны, лишены цвета. Мы видим странную комнату, фотографии на стенах, проем двери, слышим рассказ Толстого и вдруг начинаем понимать, что знаем эту комнату, эту дверь, за которой смерть, знаем давно, почти с детства. Происходит это не потому, что мы читали дневники писателя или были в его доме, да и дом сам в искаженном пространстве фильма опознать практически невозможно. Дело даже не в том, что мы подумали о наших снах или фотографии толстовского кабинета напоминают нам фотографии наших близких. Нет, это не бытовое узнавание вещей. Дело в том, что мы не просто слышим дневники Толстого, на них накладывается наше знание о другом сне и о другой смерти — смерти князя Андрея в "Войне и мире". А это мы действительно знаем с детства и уже не воспринимаем как отвлеченную историю.

Но как только камера успокаивается, появляется цвет, уходит чрезмерная контрастность, как только комнаты становятся обычным интерьером музея, они утрачивают свою близость нам.

Кино заставило нас переместиться в иное, мифологическое пространство, единое для зрителя, автора фильма и самого Толстого, превратило общекультурные ассоциации в глубоко личные переживания. То же самое происходит и с героями Шиллера, своими словами пересказывающими Лермонтова. Они могут не знать имени поэта, но произносят чужие слова как свои собственные, пережитые.

Вот что особенно интересно: попав в мифологическое поле фильма, герои Шиллера могут легко и естественно сочинять свои монологи, ниоткуда не позаимствованные. Но эти абсолютно оригинальные монологи почти дословно повторяют тексты Чехова или Платонова. "А знаешь, Настя, все еще будет, и люди вернутся, и дома построят, и через 200, 300 лет жизнь



будет невообразимо прекрасной". Окажется, что язык Чехова, Лермонтова или Платонова — общий язык с этими людьми, живущими на русском пространстве, — не забывает кино.

Благодаря подчеркнuto театральному стилю грузинской картины "Обитель радости" режиссера Ираклия Махарадзе многослойность времен, событий и персонажей становится наглядной, почти декларативной. Достаточно ироничный ведущий "прогуливается" по старому Тифлису, вспоминая людей, живших на этих улицах. Сюжет, прямо скажем, незамысловатый. Сколько уже было на нашей памяти путешествий по странам и городам, в фильмах и телепередачах, с ведущим в кадре и за кадром, под душевную и бодрую музыку. Часто в таких картинах стоило заменить закадровый текст, и изображение могло с легкостью иллюстрировать совсем другой сюжет.

Авторы "Обители радости" не только рассказывают истории, которые, кстати, довольно забавны и остроумны сами по себе, но и заставляют проявиться прошлое сквозь сегодняшний день. И даже более того; не столько сами исторические события оживают на экране, сколько их преломление в человеческом сознании. Силуэты нарисованных персонажей проступают сквозь фотографии и хронику прошлых лет, а ведущий свободно поселяется в рисованных декорациях. Пирсомани, его картины, итальянская опера и шайтан-базар, Восток и Запад слились воедино, превращая фильм в признание любви не только прошлому своему города, но и сегодняшнему его дню. Ведь все эти герои живут в Тбилиси и сейчас, одновременно с нами.

"Все, что связано со священным писанием, не имеет срока давности", — говорит герой фильма Виталия Трояновского "Острова", удивительный художник Шавкат Абдусаламов.

Посмотрев действительно серьезное кино, начинаешь понимать, что мы в нашей культурной жизни продолжаем существовать в одном поле не просто по инерции. А благодаря тому, что мы не окончательно утратили способность "жить вместе жизнью", которая вмещает в себя "русское пространство", женщин зареванской

долины, старый Тифлис с Пирсомани и еще многое. Потому что все это, если вновь процитировать Шавката, "продолжение того пейзажа, о котором я пишу. Если я поднимусь на высокую гору — я увижу Петербург, его линейкой распланированные улицы, увижу Федора Михайловича, более того — я увижу Акакия Акакиевича. Если я посмотрю в другую сторону — то я увижу Иерусалим. Когда мы говорим об Иерусалиме, мы воспринимаем культурный слой. Точно так же Голгофа — она всюду. Это всегда. Это постоянный акт".

РЕ-АНИМАЦИЯ АНИМАЦИИ

НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ

Девяностые годы были сложным этапом для анимации почти во всех странах СНГ и Балтии, где начинались или продолжались попытки обедневших государственных и молодых независимых мультстудий осваивать законы современного рыночного кинопроизводства и кинопроката. Но несмотря на серьезные экономические и социальные перемены, большинству известных мультстудий бывшего Союза удалось не только выжить, но и доказать свою конкурентоспособность на фестивальном экране. Кроме того, в 90-е годы отечественное мультикино, как и вся мировая анимация, заметно помолодело, пополнив свои профессиональные ряды художниками и режиссерами нового поколения, в чьих работах нашли отражение самые злободневные темы конца XX века, новаторские формы искусства и прогрессивные экранные технологии.

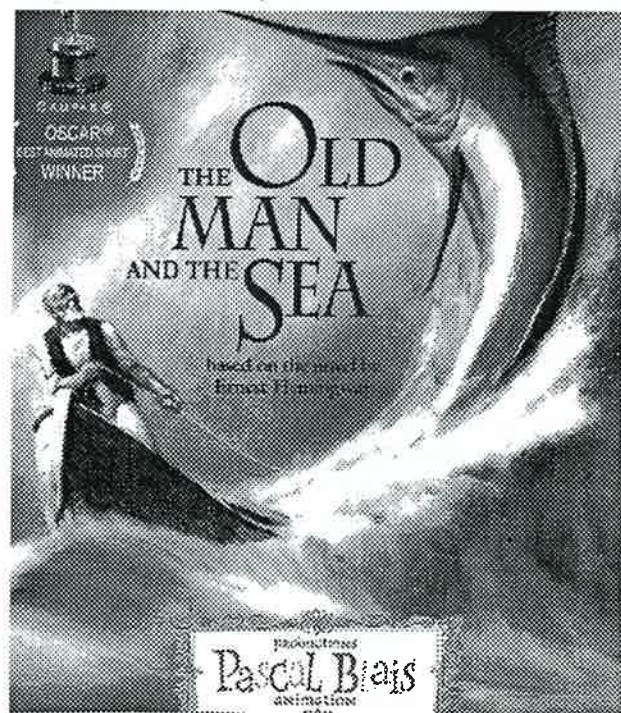
Конечно, сегодня очень трудно восстановить все профессиональные потери в мультииндустрии, которые неизбежно повлияли на судьбы национальных анимаций. Увы, даже самым знаменитым и дееспособным студиям в России и Балтии в последнее время приходилось с трудом искать поддержку для своих плановых авторских проектов или браться за иностранные коммерческие заказы ради выживания профессионалов и спасения от банкротства. А на государственных киностудиях некоторых из бывших союзных республик (как Киргизия или Туркмения, Таджикистан или Молдавия), где с трудом находятся средства даже на производство больших игровых картин, съедающих основную часть киобюджета, про мультикино вспоминают в самую последнюю очередь. И тем не менее из года в год на различные отечественные и международные фестивали аниматоры стран СНГ и Балтии выставляют все новые работы, поражающие специалистов и зрителей профессио-

нальным уровнем и выразительностью художественных средств. В частности, в 2001 году после двух лет непредвиденной паузы мультстудии 10 бывших республик СССР предложили для экрана нашего Кинофорума новые интересные ленты преимущественно молодых режиссеров и художников, которые дают полное представление о профессиональном багаже и художественных приоритетах национального анимационного кино на заре нового тысячелетия.

Россия. В ожидании "Оскара" и после...

Самым громким триумфом российской анимации в последнее время была Оскаровская премия 2000 года, которую получил режиссер и художник Александр Петров за свой новый авторский фильм "Старик и море", снятый, профинсированный и всемирно раскрученный канадскими продюсерами. Оскаровская победа Петрова не только стала грандиозной новостью, напомнившей нашему кинообществу о факте существования российского мультикино в мировом контексте, но и выявила особый статус анимации в отечественном кинематографе.

Наши мультипликаторы действительно давно уже живут особыми цеховыми заботами и радостями, не стараясь привлекать внимание общественности к своим бедам и свершениям. Но обособились они не столько потому, что этого требовала специфика искусства анимации, сколько оттого, что долгие годы вся советская система кинопропаганды оттесняла мультипликацию в скромный "детский уголок", вспоминая про нее лишь по праздникам. Про серьезные успехи аниматоров в серьезных жанрах и "взрослой" тематике у нас было не принято го-



"Старик и море". Режиссер А. Петров

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

ворить, более того — с годами растиражировалось и совершенно неграмотное определение анимации как "жанра кино" — то ли детского, то ли развлекательного. Потому авторские эксперименты наших аниматоров, которые уже давно украшают экраны престижных мировых фестивалей и определяют эстетические вехи развития этого вида искусства, оставались вне поля зрения нашей прессы и киноадминистрации, а значит, и зрителей. А ведь только за 90-е годы российские аниматоры получили едва ли не вдвое больше высоких международных наград, чем все отечественное кино, и, несмотря на экономические проблемы переломного этапа жизни, сумели сохранить за национальной школой анимации лидирующее место на мировом экране. Кстати, именно в этот период российские мультфильмы трижды номинировались на "Оскара", и два раза такой чести удостоивался ярославский аниматор Петров за свои фильмы "Корова" и "Русалка".

Так что на рубеже нового тысячелетия долгожданный "Оскар" Саши Петрова снова веско напомнил россиянам о талантах отечественных аниматоров, раздразнив кинообщественность вождельным заокеанским символом мирового признания и дав прессе заманчивый повод для запоздалого интереса к творчеству наших мультипликаторов. Но канадское происхождение оскаровского фильма Петрова давало серьезное основание исключить ленту "Старик и море" (как и новый авторский фильм "Летающий Нансен" работающего в США "пилотовца" Игоря Ковалева) из контекста новых достижений нашей родной анимации. Как бы мы ни гордились международным признанием российских гениев, их заокеанская слава больше заставляет думать о непростых судьбах работающих на родине мастеров и призывает оценивать творческий арсенал нашей анимации не по богатому "поголовью" российских талантов, востребованных в мире, а по реальной отечественной кинопродукции, получившей законное право называться российской.

Конечно, нельзя игнорировать новые успехи наших аниматоров в российско-британских просветительских мультсериалах, которые начали свою жизнь на московской студии "Кристалл" еще на рубеже 90-х годов. Именно студия "Кристалл", собрав великолепные творческие силы со всей России и в первую очередь на имперских руинах разрушенного "Союзмультфильма", целое десятилетие дарила нашим аниматорам уникальную возможность работать с пьесами Шекспира и сюжетами из Библии, с музыкальной и литературной классикой в режиме стабильного европейского производства и создавать для британских телеканалов штучные художественные произведения. В последние два года список заказной "британской продукции" россиян пополнился и благодаря активности столичной студии "Человек и время", чьи

новые фильмы завершают цикл по сказкам народов мира. Но знаменитые российско-британские мультфильмы Н. Орловой, Н. Дабжи, А. Зябликовой, В. Угарова, С. Соколова, Ю. Кулакова и других наших мастеров, к сожалению, не имели широкого выхода к нашему зрителю и стали фактом мировой культуры как продукция британских продюсеров. Сегодня эта грандиозная просветительская акция близится к финалу, и похоже плодотворный период сотрудничества россиян с туманным Альбионом прекращается. И как бы ни были хороши наши новые сказочные серии ("Пастушок Тумур", "Три сестры, которые упали в гору", "Корона и скипетр", "Тимун и Нарвал" и др.), их мировая судьба решается не в России, а значит, не эти фильмы определяют ценность творческого багажа нашей анимации...

По сути, за истекшие два года лишь десятка полтора (хотя и это немало) новых картин россиян давали повод говорить о творческом накоплении отечественной анимации, именно эти работы были для их создателей выстраданным авторским высказыванием или этапным художественным опытом. Здесь же приходится с сожалением констатировать, что прогресс НТР не только технически обогатил аудиовизуальные искусства, но и существенно исказил шкалу профессиональных оценок художественного творчества. Сегодня анимация особенно востребована в рекламном и оформительском бизнесе, но явно недооценена как вид искусства. Мода на анимационный дизайн у нас легко открывает двери в мир телевидеобизнеса дилетантам, работающим на компьютере с популярными анимационными программами. Зато в положении аутсайдеров остаются подлинники художники, покорившие мир своими фильмами, но так и не сумевшие привлечь внимание отечественных телеканалов и бизнесменов. И поскольку жесткие коммерческие законы кино-видеорынка все меньше дарят российским аниматорам шансы сохранять творческую независимость на профессиональной территории, особенно повышается ценз качественных авторских лент, созданных мастерами мультикино на отечественных студиях, назло всем проблемам и нелепостям российской жизни.

Приятно, что к рубежу третьего тысячелетия с яркими работами подошли известные наши режиссеры Гарри Бардин, Андрей Ушаков и Алексей Демин. Успех их новых авторских фильмов предreshали оригинальные сценарные идеи и художественное мастерство постановщиков. Однако и в социально-философском пафосе музыкального "Адажио" Бардина, и в завораживающей красоте экзистенциального этюда Ушакова "Носки большого города", и в трогательной милоте лирической новеллы Демина "Кошки под дождем" неожиданно открылись новые грани творческих возможностей всех трех непохожих авторов. Для Гарри Бардина,

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

авторов будут столь же выразительны и профессиональны. Пауза в деятельности знаменитой анимационной мастерской на Высших режиссерских курсах теперь сделала именно ВГИК центром профессионального обучения российских аниматоров, и, к счастью, качество последних вгиковских работ не дает повода горевать об этом.

Сам же факт исключения аниматоров из системы обучения на Высших курсах, конечно, печален. Особенно грустно сознавать, что на недостаток бюджетных средств для нового набора никак не влияет высокое качество последних выпускных работ анимационной мастерской А. Хржановского, Э. Назарова и Ф. Хитрука. В их числе уже известные лирические фильмы Е. Соколовой "Наступила осень" о Пуш-

кине и А. Аманова "Любовь" о судьбе московского дворника, а также самые знаменитые авторские дебюты последних лет — "Привет из Кисловодска" Д. Геллера и "Соседи" С. Бирюкова, получившие за один фестиваль год ожерелье международных наград и ставшие гордостью педагогов и продюсеров.

Успех исповедального эстетского фильма "Привет из Кисловодска", который покоряет изысканной компьютерной графикой и ностальгической грустью о романтике ушедшего века, с дебютантом Дмитрием Геллером по праву делит его родная Свердловская анимастудия. К сожалению, в последние годы прославленным мастерам Екатеринбурга изменяла удача и явно не хватало средств на авторские проекты, но, похоже, дебютный фильм Геллера станет новым этапом творческого пробуждения свердловской мультшколы.

Картина Степана Бирюкова "Соседи", аккумулировавшая дух и эстетику 30-х годов, поражает нехарактерной для дебютанта зрелостью. Над пронзительной живописной поэмой



"Кошки под дождем". Режиссер А. Демин

уже более 10 лет успешно работающего на своей независимой студии "Стайер" по собственным проектам, новый поэтический фильм был этапным художественным экспериментом — после пластилиновых сказок по Шарлю Перро и кукольных фантазий про игрушечную "Чучу" мастер объемного кино создал виртуозную пластическую композицию в стиле бумажных фигурок "оригами". Андрей Ушаков в лирической ленте про носки осваивал сложную технику живописи на целлулоиде с крохотной группой аниматоров, а Алексей Демин свой "кошачий" фильм по идее Михаила Швейцера и шуточной песенке Софьи Милькиной рисовал в одиночку, вдохновляясь фотографиями и задушевными беседами в доме Швейцера...

Отрадно, что в последние годы самые приятные сюрпризы дарят профессионалам и публике наши молодые аниматоры. Еще на рубеже 90-х годов блестящее собрание новой авторской анимации дало повод говорить о рождении в России новой генерации мастеров высокой пробы с богатым творческим потенциалом и счастливым будущим. Теперь дебютанты перестроечной эпохи стали всемирно признанными мастерами, и по их стопам уверенно идут все более молодые новобранцы анимационного цеха. За последние годы в фестивальную обойму попали учебные работы вгиковцев, если и не претендующие на особые художественные открытия, но демонстрирующие смелость режиссерского почерка и авторскую энергетику. Изящество пастельного этюда "Дождь" Л. Скворцовой и экспрессия кофейной феерии и Трасегу" М. Степановой, эстетская графическая игра "Поэта" Ю. Милехиной и философский пафос компьютерной фантазии "Неоновая жизнь" Р. Пучкова дают надежду, что и следующие самостоятельные работы этих начинающих



"Латекс". Режиссер А. Соколов

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

о людях из сталинской коммуналки молодой режиссер работал лет шесть, выверив ее художественное решение до поразительного совершенства и победоносно завершил свой дипломный фильм на студии "Пилот", где когда-то начинал как художник-аниматор. Знаменитая студия Александра Татарского в начале 90-х годов с гордостью собирала молодые таланты и фестивальные награды за авторские ленты, а в последние годы была в основном нацелена на производство рисованных сериалов для Запада. Но, к счастью, миллениум реанимировал в "Пилоте" авторское творчество. Рядом с "Соседями" на фестивальном экране появился дебютный карикатурный фильм Андрея Соколова "Латекс" про эротические забавы коровника, и эстетская метафорическая притча белорусского режиссера Михаила Тумели "Мячик". В этом году ожидается премьера и нового фильма Михаила Алдашина "Букашки".

А творческую эстафету Школы-студии "Шар", около 10 лет успешно работавшей с начинающими режиссерами, довольно бойко подхватила новая кинокомпания "Мастер-фильм", где за последнее время был сделан один из самых интересных анимационных дебютов "Лукоморье. Няня". Поэтичная рисованная фантазия про трогательную дружбу Пушкина и его няни открыла для российской анимации сразу два молодых таланта — режиссера Сергея Серегина и художника Софью Кравцову. На этой же студии недавно появился на свет первый детский сборник "Мультипотам", состоящий из крайне неравноценных, но оригинальных сюжетов независимых режиссеров, а также новая коллекция авторских лент молодых аниматоров "Тузик" А. Аманова, "Аркадия" В. Байрамгулова, "Vita Nova" А. Приходченко. И хотя все эти работы далеки от совершенства, их наверняка ожидает активная фестивальная жизнь и пристальное внимание профессионалов.

Московская независимая мультстудия "АРГУС" еще в начале 90-х вышла со своей продукцией на отечественный и западный рынок, но лишь в последние годы заявила о себе фильмами фестивального качества. Особый успех достался авторским рисованным лентам "История кота" и "Моя жизнь" Натальи Березовой — недавней выпускницы Анимационного лица, который существует при студии уже более 10 лет. Энергичная гэговая пластика фильмов Березовой, рассказывающей игриво-саркастические истории про котов, поросят и их хозяев, не только принесла дебютантке фестивальное признание, но и существенно изменила профессиональные представления о творческих возможностях "Аргуса". Большим сюрпризом стал и режиссерский дебют выпускника аргусовского Лицея Артура Толстоброва, который свой авторский фильм "Воскресение" сделал на независимой молодежной студии в компании сверстников и единомышленников. Его рисованная

экологическая сказка про молодую коровку, воскресившую все мясо-молочное население бойни, сочетающая в себе брутальный натурализм и наивность детского рисунка, особенно поражает самобытностью и новизной художественного мышления.

Думаю, здоровая ирония и творческая энергия наших молодых художников-одиночек с хорошей профессиональной школой и богатой фантазией должны вдохновлять и студии, и более отяжелевших от жизненных проблем аниматоров на новые художественные откровения и подвиги. Появляется даже надежда, что молодые аниматоры России в новом веке осилит тернистые пути к Оскарским вершинам и к отечественной публике, сумев преодолеть все трудности, которыми наша жизнь так незаслуженно и щедро награждает это волшебное искусство.

СНГ. Иных уж нет, а те далече...

Общие традиции и сама история предопределили для российской, украинской и белорусской анимации единую судьбу с одинаковой периодичностью творческих взлетов и падений. И сегодня вряд ли можно удивляться тому, что отметившая в 1998 году свой 70-летний юбилей знаменитая украинская мультипликация чередует состояния летаргического сна и лихорадочной активности, а более молодая, но не менее славная белорусская анимация из последних сил старается доказать себе и миру свою жизнеспособность. Но так или иначе в братских славянских республиках бывшего Союза за год рождается пара-тройка новых фильмов, которые свидетельствуют не только о творческой дееспособности, но и о безграничной преданности здешних аниматоров своей реликтовой профессии.

На восьмом десятке жизни главная украинская мультстудия "Украинмафильм" за счет государственного бюджета может гарантировать своим творцам только возможность поочередно на чистом энтузиазме и почти бесплатно работать в неотапливаемых съемочных павильонах. Именно в таких условиях рождались на свет новые фильмы известных режиссеров студии Н. Марченковой, Н. Чернышовой и Е. Сивоконя, которые в последние годы довольно успешно представляли украинское мульткино на международных экранах. Несмотря на все проблемы, мастера украинской анимации сохраняют профессиональное мастерство, чувство юмора и верность национальным художественным традициям. Рисованная "Синяя шапочка" Натальи Чернышовой и кукольный "Железный волк" Натальи Марченковой (самая выразительная экспериментальная работа последних лет!) адресуют зрителей к мудрости и оптимизму народных сказок. А красочный фильм Евгения Сивоконя "Как у нашего омелька...", состоящий из рисованных мини-новелл, предлагает в качестве бесспорного рецепта от всех жизнен-

ных неурядиц острословные украинские частушки, которые так органично сочетаются с метафоричным языком анимации.

Зато молодые коллеги и ученики Сивоконя видят адекватное художественное воплощение современности в черном юморе и мрачной философии. Непреодолимая тоска становится главным героем забавного студенческого этюда Сергея Котка "Нудьга" про Человека, коротающего свои дни рядом с цветком и кошкой. А авторская рисованная притча Александра Гуньковского "ЗЕРНО" эстетски фиксирует в замедленной анимационной пластике факт самопожертвования Человека ради Зерна. Впрочем, благодаря таланту и профессионализму опытных и начинающих аниматоров, творческий спор разных поколений разрешается в пользу национальной анимации, которой вопреки всем бедам удастся сохранять художественный авторитет.

Физическому же выживанию украинских аниматоров, как и в России, в последние годы помогают коммерческие иностранные заказы, производством которых с индустриальным размахом занимается в Киеве преуспевающая независимая студия "Борисфен". Но, к сожалению, у ее руководителя В.Слепцова в последние годы уже не возникает вопрос о помощи нерезализованным авторским проектам известных мастеров Украины...

Для киностудии "Беларусьфильм", живущей в режиме строжайшей государственной экономии и идеологического контроля, сам факт постоянного производства анимационных фильмов может показаться большой творческой победой. Однако последние работы известных режиссеров Белоруссии В. Петкевича, А. Ленкина, Е. Туровой становятся все более однообразными по тематике (похоже, репертуарная политика белорусской анимации ныне ориентируется на народные сказки с назидательной моралью) и дистиллированными по художественной форме. Приятным исключением все еще остаются авторские фильмы Ирины Кодюковой, сочетающей в сериях детского кукольно-перекладочного "Рождественского цикла" ("Девочка со спичками", "Удивительный ужин в Сочельник", "Притча о Рождестве" и др.) благородство просветительских задач с выразительной художественной формой и авторской интонацией.

Вероятно, невозможность полной самореализации у себя дома заставили режиссера Михаила Тумеля делать свою эстетскую притчу "Мячик" на московском "Пилоте", мастера сложной живописной анимации Владимира Петкевича стать постановщиком заказной южноафриканской сказки "Как Черепаха заставила себя уважать" из российско-британского сериала, а недавнего лидера Белорусской киностудии Игоря Волчека приняться в Москве за работу над полнометражным проектом студии

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

"Аргус" в качестве сорежиссера и музыкального руководителя. Хочется верить, что этим мастерам еще не раз удастся доказать свою творческую самоценность, работая и в Минске над своими авторскими фильмами.

Анимационная программа первого Евразийского смотра 98-го года в Алматы, к сожалению, давала повод говорить о недееспособности большинства мультстудий Кавказа и в Средней Азии или даже о постепенном умирании этого вида искусства на большей части бывшего Советского Востока. Однако последние годы XX века все же открыли для отечественного экрана новые работы мастеров анимации из этого региона СНГ.

В нынешней тоталитарной Туркмении уже, похоже, не до производства анимационных фильмов, да и вообще не до кино, поэтому порадовал сам факт появления на фестивальных экранах наивного и вторичного рисованного фильма "Человек в пустыне" — единственной за последнее время выпускницы Высших режиссерских курсов из Туркмении Марии Чарыевой. Зато неожиданным сюрпризом стал последний полнометражный фильм умершего недавно казахского мастера Кайдыбая Сейданова "Счастье кадыра". Многодельное, населенное множеством выразительных сказочных персонажей часовое рисованное кино рождалось на свет в течение нескольких лет вопреки всем бедам и даже смерти автора — незавершенным идеям художника и режиссера Сейданова удалось достойно воплотиться в жизнь благодаря его партнеру Виктору Чугунову и коллективу студии "Казахфильм". Хочется думать, что оптимистичная и поучительная сказка о трудном счастье бедняка не будет последней победой в судьбе прекрасной казахской анимации, имеющей талантливых мастеров и богатые творческие традиции.

Судя по последним премьерам ташкентских аниматоров, национальное мульткино Узбекистана решительно подготовилось завоевывать мировой экран. И латинские титры, и удобный для ТВ 13-минутный формат новых фильмов "Алпамыш" Назима Туляходжаева и "Попугай" Светланы Муратходжаевой во многом стандартизировали для Запада новую мультипродукцию этих знаменитых художников Советского Востока. Однако первые серии про легендарного богатыря Алпамыша и детская сказка о друзьях попугая Татыша, запоминающиеся выразительной художественной формой и сочностью колористического решения, возможно, дадут национальной анимации Узбекистана шанс вновь подняться к высотам фестивального признания, которое когда-то сопутствовало авторским работам Туляходжаева и Муратходжаевой.

Богатая анимационными традициями Армения неожиданно открыла для международного

экрана целую коллекцию новых кукольных фильмов замечательной постановщицы Гаянэ Мартиросян ("Даровитый Ослик", "Война", цикл сказок "О духах старой мельницы"). Традиционные конструкции и сдержанная пластика кукольных персонажей Гаянэ вроде бы не предлагают никаких художественных новаций, но ее герои очаровывают наивной простотой и детским обаянием. Режиссер с особым теплом создает фильмы для детской аудитории, надеясь своими добрыми историями и сказками очеловечить экран, который в последние годы все реже и реже радует юных зрителей красивым и занимательным зрелищем без насилия и грязи. И это, конечно, ценно.

К сожалению, экономическая и политическая нестабильность не давала армянским аниматорам в 90-е годы в полной мере показать свой творческий потенциал. Известные мастера работали на студии без освещения и отопления, но и в таких условиях создавали озорные и сказочные фильмы, хотя все протяженнее становились паузы в работе. Потому, например, поклонники творчества Роберта Саакянца уже так долго ждут новых фильмов режиссера — к сожалению, забавная рыцарская байка "Виктория" (1998) про капризную Принцессу пока завершает звездный послужной список знаменитого аниматора из Еревана.

А вот новости о грузинской анимации ко мне пришли из Германии — на последнем Международном фестивале в Лейпциге Мариам Канделаки передала мне кассету с работами новой Тбилисской мультстудии "Квали". Молодой коллектив энергично включился в производство анимационной рекламы и роликов для ТВ, но о создании серьезных фильмов речь пока не идет.

Прибалтика. Традиции и амбиции, или Путь в нирвану

Резко обрушившаяся на Латвию, Литву и Эстонию "капиталистическая" свобода, как и уход из-под власти Москвы, не были для аниматоров этих стран абсолютным шагом к прогрессу и творческому пороцветанию, как и для всей культуры экс-Советской Прибалтики. Тем не менее за 90-е годы аниматорам Балтийских стран удалось не только сохранить почти в прежних объемах собственное кинопроизводство, но и укрепить свое профессиональное репутацию на мировом экране. Конечно, ситуации на разных республиканских студиях складываются по-разному, но есть и общие тенденции развития современного анимационного производства в Балтии. Для выживания в новых экономических условиях рынка продюсерам местных мультстудий приходилось осваивать "европейскую" систему жизни в искусстве, а значит — активно заниматься поиском денег и достой-



"Весна". Режиссер Н. Скапанс

ной работы для своих режиссеров, искать перспективные коммерческие заказы, налаживать цивилизованные связи с телеканалами и спонсорами и думать одновременно об экономических нуждах и творческом авторитете.

Быстрее других начала осваиваться на новом кинорынке латышская студия кукольных фильмов "Анимационная бригада", за 10 лет создавшая целый мир фирменных пластилиновых героев, которые пережили множество приключений в занимательных мультсериалах "Аварийная бригада", "Мунк и Лемми", "Звери", "Мини-фильмы" и завоевали популярность у детей и взрослых многих стран. Продюсерская и творческая энергия сценариста Мариса Путиньша и режиссера Яниса Циммерманиса безусловно обеспечила студии международный авторитет и экономическое процветание. Однако новые фильмы студии, несмотря на профессиональную игру кукол и интернациональную адресность забавных историй о бригаде спасателей или компании ученых зверят, теперь все реже удивляют оригинальностью художественных решений и авторского стиля. И, видимо, не случайно самыми последними достижениями рижских кукольников стали работы дебютантов, пробовавших свои творческие силы не только в традиционных сериалах, но и в авторских проектах. Особо успешными оказались эксперименты режиссера Нилса Скапанса с механическими деревянными куклами в фантасмагорическом фильме "Кубиния" и в лирической пластилиновой сказке о снеговиках "Весна", которые вдохновили молодого автора на независимую работу в новой собственной студии.

Не менее успешным оказался профессиональный дебют молодой латышской студии "Рийл", заявившей о себе на международном рынке к концу 90-х годов не только качественной работой в крупных интернациональных проектах (самый знаменитый из них — полнометражный фильм французского режиссера Мишеля Оселота "Кирику и колдунья"), но и

интересными дебютами своих молодых авторов. Гротесковая рисованная мелодрама "Клара и Рубинштейн" о быстром крахе семейного счастья молодоженов открыла для латышского кино нового режиссера-аниматора Аскольда Саулитиса, прежде успешно работавшего в документалистике. А динамичная комическая фантазия молодой художницы Руты Мезавилки "Национальный герой" порадовала пародийной авторской версией 800-летней истории Риги и приключений легендарных героев национального латышского эпоса.

Любопытно, что новые независимые мультстудии Латвии в свое время возникли на базе государственной Рижской киностудии или отпочковавшейся от нее анимастудии "Даука". Сегодня с фирменным знаком "Дауки" выходят в свет рисованные фильмы знаменитой латышской постановщицы Розы Стиебры и ее молодых учеников, которые теперь тоже живут независимо от коллег-аниматоров. С новым творческим коллективом Стиебра начала современное компьютерное производство рисованных сказок для детей и, к счастью, продолжает создавать авторские фильмы в разных жанрах и стилях. Ее лирическая новелла "Собака" о скитаниях бездомного щенка, как и приключенческая лента "Необыкновенные рижане", адресована семейной аудитории, а карикатурный памфлет о метаморфозах демократической власти "Кусок пирога" скорее будет понятен политически грамотной публике. Но, к сожалению, эти последние работы режиссера пока слабо напоминают прежние изысканные фильмы Стиебры, принесшие ей славу одного из мастеров поэтической авторской анимации...

Мультипликаторам Литовской киностудии из-за экономических сложностей в последние годы пришлось совсем отказаться от традиционного пленочного кинопроизводства и окончательно перейти на видеоносители и цифровую технологию, что, конечно, создает немало проблем для мастеров кукольной анимации. Однако возможности быстрого производства мультфильмов на компьютере и на видео позволили существенно сократить студийные затраты и привлечь к творческой работе молодежь. Кстати, почти все литовские мультфильмы последних лет сделаны дебютантами, пытающимися использовать любую заказную или прикладную работу для собственных художественных опытов, но далеко не все эти опыты достигают художественных высот. От довольно однообразной заказной телепродукции и рисованных детских сериалов молодых аниматоров заметно отличаются по художественному стилю и мастерству исполнения авторские фильмы Альгирдаса и Аурики Селенисов "Вильнюсская девушка" и "Неринга" из исторического цикла о легендарных женщинах Литвы. В них отчетливо видны попытки художников расширить

5-минутный формат заказных серий за счет метафоричности анимационного языка и выразительной пластики.

К сожалению, проблемы поиска коммерческих заказов постоянно отвлекают от самостоятельной авторской работы худрука мультобъединения Литовской киностудии Илью Березницкаса. За последние годы известный режиссер и карикатурист создал лишь один лирический фильм по собственному сценарию "Дедушка и бабушка", который напомнил о нереализованном авторском потенциале опытного мастера. Зато верной своему художественному амплуа вот уже лет двадцать остается знаменитая литовская художница Ниеле Валадкявичюте, которая в последние годы представила на фестивальном экране два новых авторских фильма "Странное время" и "Сезам, откройся". Обе ленты, созданные Ниеле по сценариям ее сестры Элигии Валадкявичюте, в большей степени являются анимационным воплощением философской станковой графики художницы-авангардистки, нежели самостоятельными кинопроизведениями, хотя каждое из них несет особый энергетический заряд и имеет свою драматургическую форму. Но, несомненно, радует факт творческой самоотверженности постановщицы, отстаивающей свои авторские позиции в атмосфере общей коммерциализации литовской анимации.

И все же наиболее жизнестойкой и конкурентоспособной в условиях нового рыночного производства оказалась эстонская анимация, торжественно отмечавшая в канун нового года свое 70-летие. Уже в начале 90-х годов две независимые мультстудии Эстонии, отделившиеся от "Таллинн-фильма", начали выпускать новую художественную продукцию, как коммерческую так и авторскую, и к концу столетия смогли укрепить свой мировой авторитет коллекцией новых фестивальных наград.

В постперестроечное десятилетие главной культовой фигурой эстонской анимации по-прежнему оставался знаменитый художник-карикатурист и режиссер студии рисованных фильмов "Эсти-ЮонисФилм" Прийт Пярн, чье творчество оказало серьезное влияние на всю современную анимацию. Однако работу над своим последним концептуальным авторским фильмом "Ночь морковок", изобразившим гротесковую картину нравственных метаморфоз в мире, Пярн успешно сочетал с активной педагогической деятельностью. Теперь фестивальную эстафету знаменитого мастера уверенно держат его более молодые коллеги и ученики. И, конечно, среди самых интересных авторских работ последних двух лет оказались фильмы бывшего партнера и художника Пярна — Прийта Тендера "Виола" и "Монблан". Их населяют странные герои с драматической судьбой и изломанными душами. Фильмы заораживают графическим совершенством вычурной пластики и экзотическими жизненными

ситуациями (в "Виоле" одноногий злодей отбирает у скрипача жену-балерину, в "Монблане" — стареющий японец убегает из объятий молодой французской жены на Фудзияму). Любопытно, что такие экстравагантные авторские сюжеты рождаются на студии "Юонисфильм" рядом с прелестными добрыми фильмами для детей ("Лотта", "Том и Флаффи", "Рождество божьих коровок"), над которыми в последнее время увлеченно работают известные режиссеры, соратники Пярна, — Янно Пылдма и Хейки Эрнитс.

Плодотворной и успешной для новой Эстонии была в последние годы и деятельность студии объемной анимации "Нуку-филм", где также работают известные мастера экспериментального авторского кино Рихо Унт и Харди Вольмер, Пээп Пэдмансон и Майт Лаас. По мнению руководителя студии Арво Нуута, основы их процветания заложили в начале 90-х годов сами режиссеры, вложившие в производство собственные средства и поочередно выполнявшие выгодные заказы от западных фирм. В последние годы фестивальную продукцию студии качественно обновили авторские фильмы Р. Унта и М. Лааса. В очередной серии о приключениях фермера Самюэля "Интернет Самюэля" выдумщик Унт отправил своих забавных тряпичных героев в чрево мировой электронной сети, где эстонские селяне

на радость зрителям затеяли опасный виртуальный бизнес. А недавний дебютант Лаас обогатил фестиваль экран двумя совершенно непохожими работами — игривым детским фильмом "Охраники моря" и претенциозным философским опусом "Путь в нирвану", которые своей полярностью соответствуют диапазону интересов автора и многообразию творческой политики студии.

Традиции свободной авангардной игры с анимационной пластикой и пространством теперь успешно продолжают и на самой новой эстонской мультстудии "Мульти-Фильм" под руководством Микка Ранда. Бывший режиссер "Нуку-филм" на собственной студии дебютировал как создатель трехмерной компьютерной музыкальной сказки "Комар и лошадь" и как продюсер — уже нескольких фильмов с трагикомическими сюжетами и модными у молодежи рисованными уродцами. А еще Микк Ранд организовал в рамках ежегодного Таллинского кинофестиваля "Черные ночи" международный конкурс мультфильмов, который обещает стать одним из серьезных смотров мировой анимации.

В целом же энергичная деятельность небольшого и очень талантливого отряда эстонских аниматоров еще раз убеждает, что гармоничное сочетание профессиональных традиций и творческих амбиций может привести художников и в нирвану, и к новым международным победам.

КИНО УКРАИНЫ: ЧЕТЫРЕСТА УДАРОВ

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

Что-то никак не могу забыть довольно странные юбилейные торжества в честь славного 50-летия Победы в Великой Отечественной войне. Не всякий герой минувшей войны с фашизмом был допущен тогда к торжественному параду на Красной площади. Фронтовики с костылями, одноруких и прочих увечных предусмотрительно отсортировали, отвели в сторонку, чтобы не портили своим видом общую картину праздничного торжества. А протоптали по брусчатке в торжественном марше только те, кто постройнее да покрепче...

По тому же методологическому принципу у нас пишется история отечественной киномузыки. У нас их по-прежнему две.

История кино № 1 — светлая, победная, лучезарная. Это такое наше кино ВДНХ, где на показ выставлены самые лучшие, самые удачные фильмы, триумфы наших картин на международных кинофестивалях и прочие приятные, особо победные даты и события. Эта история — отнюдь не придуманная, составленная из реальных художественных и исторических фактов — издавна и по сей день у всех нас на виду. Мы по праву ею гордимся. Она и сегодня нас поддерживает, утешает, хоть как-то подслащивает ту горечь, которая охватывает при виде убогого и жалкого нынешнего кинопейзажа.

История кино № 2 — совсем другая. Горькая, страшная, подчас совершенно позорная. Там до самого горизонта необозримые ряды искалеченных, изувеченных или вовсе сломанных судеб, неродившихся великих фильмов. Эта история до сих пор остается для нас табуированной территорией, украшена грифом "Совершенно секретно". В годы перестроечной гласности на какое-то время приоткрыли для себя это страшное кинопространство, но недолго побродили по зловещему кладбищу: как-то неприятно, тягостно, не пустишься вприсядку...

Между тем чем больше всматриваешься в то, что было изувечено, задушено на корню, беспощадно сброшено советской инквизицией под откос, тем больше укрепляется в душе ощущение, что, может быть, эта столь неприглядная и неприятная по виду История кино № 2 на самом деле богаче, содержательнее и, по-видимому, даже важнее первой. Ведь потому и было все это затоптано и погублено, что тут была другая концентрация новизны, более дерзких, более радикальных кинематографических порывов и мечтаний.

Именно поэтому каждое новое возвращение к трагическим страницам нашего кинопрошлого — это не болезненное пристрастие к расцарапыванию болячек, не возжелание киноведческой "чернухи", а желание понять, почувствовать, угадать, куда именно, в какие дали и пространства оно рвалось с такой неудержимой силой, что даже страх неминуемой гибели и казни не мог перекрыть и погасить творческий импульс.

Скажу откровенно: мне кажется, что если мы по-настоящему не осознаем масштабы утраченного, не постараемся в том или ином виде пройти эти несостоявшиеся маршруты, наше кино и не сможет полноценно развиваться дальше, никогда не поднимется хотя бы на ту высоту, куда оно вскарабкивалось в отшумевшие времена.

И еще одну вещь хотелось бы отметить в этих вступительных заметках. Нельзя не признать, что во всех наших исторических публикациях перестроечного и послеперестроечного периода внимание наше было очень заметно скособолено. В центре большинства изысканий — так уж вышло — оказалось в основном российское кино, фильмы с маркой московских или ленинградской студий.

Но ведь давили всех! Как в песне: "Если радость на всех одна, на всех и беда одна..."

В судьбах едва ли не абсолютно всех советских фильмов, пропущенных сквозь строй советской цензуры, слишком много общего, независимо от того, где, в какой именно республике они имели несчастье быть снятыми. Тут работали универсальные законы советской цивилизации, единая система идеологического контроля, общая типология цензурных табу и общепринятая технология красноречивой репрессии. Потому-то каких-то уж совершенно особых, принципиальных отличий в том, за что казнили и уродовали фильмы, снятые в столице советской империи и на ее "национальных" окраинах, быть попросту не могло.

Но особые нюансы, специфический колорит регионального и республиканско-национального запретиельства все же имели место.

Даже в республиках одного и того же региона — в Прибалтике, к примеру, или в Закавказье — режим порол и воспитывал киномузу подчас по-разному и за разное. За картину, которая, скажем, спокойно запускалась и проходила в Грузии, в соседнем Азербайджане могли бы запросто отвинтить голову. В Латвии идеологический контроль местных коммунариев над национальным кинематографом был куда как строже, чем в соседней Литве или Эстонии. Даже в самой России проявлялось это "неравенство": в Ленинграде местный партийный князь Романов распоряжался судьбами лентфильмовских картин куда как жестче и непримиримее, чем московские змей-горынычи.

Но в целом местные и центральные структуры управления "важнейшим из искусств" составляли друг с другом не в гнилом либерализме, а в основном в закручивании гаек. В этом отношении мастера заплочных дел на Украине были ничуть не слабее и не жалостливее, чем в прочих советских пространствах. А в некоторых отношениях были, пожалуй, даже и подуболюнее.

Судьба Александра Довженко, может быть, самое яркое тому подтверждение.

"МНЕ ХОЧЕТСЯ УМЕРЕТЬ..."

Фильм о Щорсе Александр Довженко самолично заказал Сталин, обронивший фразу по адресу Довженко: "За ним долг — украинский "Чапаев".

Дабы реплика не была воспринята в качестве шутки или чистого благопожелания, 17 апреля 1936 года Политбюро ЦК ВКП(б) не поленилось принять даже специальное постановление: "За Довженко считать как сценарий картины о Щорсе, так и сценарий картины об Октябрьской революции".

Казалось бы, при таких высоких заказчиках попутный ветер задует во все паруса. Вышло наоборот.

26 ноября 1936 г.

Москва, Герцена, 47/24

Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович!

Очень трудно и даже страшно мне судить, что вызовет у Вас чтение моего письма — гнев или улыбку иронии. И тем не менее, я уже не могу не написать Вам о том, что меня буквально гнетет и мешает трудиться над выполнением "Щорса".

Вручая руководству ГУКа¹ сценарий, я сам заявил, что образ Щорса у меня недостаточно завершен. А произошло это не от небрежности или легкомыслия, а от неправильного совета, данного мне украинским руководством, в разрешении образа Щорса как борца с троцкистским командованием. Эта ошибка привела к обеднению Щорса, к обеднению драматической коллизии. Я это почувствовал, но мне уже была нужна помощь и согласование здесь в Москве.

Существует в ГУКе порядок, по которому автор-режиссер получает письменное заключение, на основании которого работа продолжается дальше. Товарищ Шумяцкий² в течение почти двух месяцев не давал мне этого заключения и наконец 3-го ноября заявил, что мой сценарий будете утверждать Вы, т.к. Вы его заказывали, и что мнение т. Шумяцкого в данном случае является как бы частным. Кроме того, т. Шумяцкий сообщил мне о Вашем намерении лично меня принять, что и держало меня в Москве.

Я осмеливаюсь считать этот метод руководства ГУКа недостаточно совершенным. В этом есть, сказал бы я, некая трусость. Руководство должно само помочь режиссеру выправить сценарий, уже выправленный представить Вам, если Вы найдете это нужным.

То, что товарищ Шумяцкий, мыслящий, по-видимому, мир, как враждебную субстанцию, пребывает в перманентных неладах с работниками ЦК партии, Комитета Искусств, союза, прессы, писателей, учреждений, все это как-то нехорошо и трудно. Не нужно.

Я имел несчастье выступить в Доме кино на дискуссии с рядом критических замечаний о причинах отставания нашего кинопроизводства, о чем известно ЦК. Я думаю, это меня и погубило. Тов. Шумяцкий, ненавидящий критику, особенно со стороны своих работников, не пришел на дискуссию, но на открытом партийном собрании у себя в ГУКе разгромил меня и дискредитировал политически, заявивши собранию, что сценарий мой так долго прорабатывался вследствие наличия в нем ряда крупнейших пороков вплоть до протаскивания эсеровской идеологии, давая собранию понять, что это не только его личное мнение, но и мнение высшего руководства.

В это время в ГУКе уже знали, что Вы сценарий читали.

Сейчас у меня два письменных заключения ГУКа, вернее, три, если считать и первое, выданное мне "по ошибке" и отобранное на другой день, т.е. в день затребования Вами сценария. В тре-

¹ ГУК — Главное управление кинематографии.

² Шумяцкий Б. З. — начальник Главного Управления кинематографии, расстрелян.

тьем заключении, дополнительном, говорится, что "обедненность образа Щорса" и обилие красок и внимания фигуре Боженко создают положение, когда не без основания кажется, что автор, видимо, более сочувствует Боженко, чем Щорсу.

А на собрании режиссерского актива, куда я приглашен уже не был, эта формулировка излагалась в более тяжелом виде. И вот пошли из ГУКа утверждения — эсеровская идеология, сочувствие не Щорсу и, не без основания, попытка обмануть Вас, провести, но Вы не приняли.

Редактор газеты "Кино" снимает из набора хотя и критическую, но, в общем, положительную оценку — отчет о сценарии после обсуждения у себя.

Я не уверен, что все это дошло до Киева и не преувеличено там во много раз.

Иосиф Виссарионович, неверно все это. Неверно.

Ни одного теплого слова ни об одном кусочке сценария не слышал я в ГУКе. Холодом веет от работников руководства, и работать невесело.

"Вы преувеличиваете свою роль, — сказал мне в кабинете т. Шумяцкий, когда я пришел его поздравить с успехом "Чапаева" у Вас. — Сделать фильм — это очень немного. Самый главный, так сказать, наркоминделовский период фильма заключается в умении его вовремя показать, где следует".

Это травматическое замечание не выходит у меня из головы, и особенно сейчас. А что, если Вы не приняли меня благодаря недоброму слову? Что мне думать? Я думал уже тысячи раз и запутался.

О Вашем мнении т. Шумяцкий сказал мне только: "Свои критические замечания я высказывал товарищу Сталину. Он ничего определенного хотя мне и не сказал, но у меня скопилось впечатление, что он со мной согласился".

Простите меня, дорогой Иосиф Виссарионович, но если я не верю, чтобы Вы увидели в моем несовершенном, правда, труде протаскивание эсеровской идеологии.

Я советский работник искусства. Это — моя жизнь, и если я что делаю не так, то по недостатку талантности или развития, а не по злобе.

Ваш отказ принять меня я ношу, как большое горе.

А «Николай Щорс» будет прекрасным, глубоким волнующим. В сценарии сейчас я это уже сделал, и у меня еще много хороших мыслей впереди.

Глубоко уважающий Вас

А. Довженко

(Архив Президента РФ, оп. 35, д. 75, л. 43–50.)

Отправляя это письмо Сталину, Довженко знать не ведал, что своим сценарием о Щорсе он не угодил не только Шумяцкому, но и самому вождю.

9 декабря 1936 г.

Тов. Шумяцкий!

1. Щорс вышел слишком грубоватым и малокультурным. Нужно восстановить действительную физиономию Щорса.

2. Боженко не вполне вышел. Автор, видимо, больше сочувствует Боженко, чем Щорсу.

3. Штаб Щорса не видно. Почему?

4. Не может быть, чтобы у Щорса не было трибунала, иначе он не стал бы сам расстреливать бойцов из-за пустяков (табакерка и пр.).

5. Нехорошо, что Щорс выглядит менее культурным и более грубым, чем Чапаев. Это неестественно.

И. Сталин

(Архив Президента РФ, ф3, оп.75, д.75, л. 56.)

В конце февраля 1937 после бесконечных переделок сценария Довженко наконец приступил к съемке фильма. Но вскоре был остановлен.

Дорогой друг!

Нежный весенний дождик. Перед окном большой, большой, ветвистый черный сырой клен. Когда смотришь немного вверх, кажется, он не один, а целое поколение, — так много у него веток. А на ветках тысячами созвездий ясно вылезают нежные зеленовато-желтые маленькие букетики листьев и цветы. Кричат воробы, синицы, дети и аэропланы.

На столе ваша фотография. Глаза у тебя смелые и правдивые. На фотографии толстое стекло. На стекле этот лист бумаги. И я тебе пишу.

Мне хочется умереть. Я думаю об этом уже месяцы. Я думаю — я начал думать (желать) смерти весною на 43-м году жизни. Раньше ни при каких обстоятельствах жизни я об этом не думал, не умел, был вне этой сферы думания. Значит, что-то есть. Пишу тебе, как художник художнику и как дорожному другу. Словом, дорогой друг, в наши годы нельзя бросаться, как формой об-

³ Письмо Довженко Всеволоду Вишневскому.

ращения, и напишу это тебе потому, что давно, почти с самого начала знакомства с тобою привык так о тебе думать.

Я, Всеволод, не Маяковский. Я не собираюсь сводить расчеты с жизнью. Мне кажется, что это не момент упадничества, а действие суммы каких-то причин, в результате которых мой психофизический аппарат начал давать перебои. Первое — это состояние физическое. Как мне ни стыдно, предполагая, что Соня может прочесть это письмо (этот Сашка, вечный нюня), писать, у меня со склерозом сосудов, особенно головных и аорты, дела плохи. Я быстро устаю и не всегда остро уже думаю, за что себя невольно ненавижу.

Но главное другое. Главное — Шумяцкий, и все в моей работе связано с ним.

Я начал снимать Щорса до утверждения сценария режиссерского с целью отснять зимнюю натуру, абы не переносить на следующий год. Это мне с большим трудом почти удалось. Дальше в связи с историей Эйзена⁴ последовал приказ Шумяцкого о незаконности этих действий до окончательного утверждения режиссерского сценария, проб, декораций и пр. Я съемку приостановил.

Режиссерский мой сценарий утвержден не был без объяснения причин. Я сократил его, еще доделал и послал другой.

До сих пор ни слуху, ни духу. Я очутился в нетях и постепенно, осознав это, понял, что это не к добру. Действительно, приехавший в Киев Оттен⁵ сообщил мне, что где-то в тесном кругу подхалимов Шумяцкий поговаривал о необходимости ликвидации меня "как ставленника Постышева"⁶. Этими слухами полнится гнилая киноземля, и мне это противно.

Факт неприятия Шумяцким Юлии⁷ с моим письмом и вес влияния Дерифиневой⁸ и еще черт знает что, и "алгебра", о которой ты пишешь, а самое главное, эта преступная оттяжка, имеющая, несомненно, какую-то задуманную направленность, а задумывает он всегда злое, все это и отсутствие ответа на исправления, сделанные мною на основании тех его резолюций и директив, которые я тогда тебе еще в Москве показывал, уничтожает меня, как талантливая садическая пытка на время, растлевает и засоряет мой мозг дурными мыслями, сумбуром и неустойчивостью плохих предположений и неуверенностью, незнакомой мне, как личности, как характеру, и несвойственной от рождения. И все это в то время, когда даже ты признал мою работу хорошей. Так со мной еще не было никогда. Поэтому мне и не хочется жить. Какая же это жизнь, разве это жизнь. Жизнь без движения и без сознания своего достоинства и социальной полезности, жизнь, обусловленная давлением над ней плута и мелкого маньяка, — это не жизнь.

Ты знаешь, что произошло со мной три дня тому назад? Я читал Украинскому Политбюро последний режиссерский сценарий. Заседали они, надо отдать им честь, хотя и с невероятным запозданием, но в высшей степени добросовестно. Оказывается, Косиор возмущен, что Шумяцкий не показал мне записку Сталина, а извративши и запутавши ее, изложил мне ее содержание, как дополнительное к его постановлению. Что его (мол) постановление, в частности, касается и смерти Щорса в результате деятельности Троцкого. Это смешная натяжка и т.д. и т.д. Что, словом, мне сейчас надо многое переделывать назад. И я думаю, что если бы мне тогда сразу показали эту записку, сколько было бы сохранено душевной ясности, силы, времени, государственных денег и хорошего творческого тонуса. Я не буду подробно останавливаться на вздорности его "серьезных, глубоких" бредовых подхалимовских требований. Факт, что я сейчас за все это рассчитаться.

Я ощущаю смертельную вражду ГУКа ко мне, как к гражданину нашей страны, и я знаю, что ее ничем не затоптать и (не) прикрыть и не потушить, сколько бы он ни выступал на собраниях и какими бы бранными словами себя ни назвал⁹.

Знаешь, Всеволод, мне кажется, он выиграл даже на самобичевании и на том, как его ругали. Я не только не понимаю механизма этого дела, но чувствую, что выиграл самый страшный зверь — это хорек.

Критика сценария в Политбюро была оживленной, острой, но дружеской и весьма для меня полезной. Я только очень жалею, что не произошло это где-нибудь в феврале.

За тебя я очень рад. Когда окончательно выправишь свой сценарий, пришли мне почитать. И за все письмо в целом я тебя благодарю. Я не хочу сказать, что мне стыдно на него отвечать таким письмом. Но я хочу быть с тобой всегда искренним. Выправленного Щорса я тебе пришлю по окончании. Я надумал написать еще одну очень интересную главу, где Щорс будет бить петлюровских офицеров и польских (панов), это будет происходить в Вишневецке над Горынью в замке Вишневецкого. Это все я думаю вспахать от конца 16 столетия от Дмитрия (Байды) Вишневецкого, смерти от поляков Богунового деда полковника Богуна... и вообще (по-

⁴ Фильм Эзенштейна "Бежин луг" был запрещен решением Политбюро ЦК ВКП(б).

⁵ Н. Оттен — редактор, кинокритик.

⁶ П. П. Постышев — секретарь ЦК ВКП(б) Украины в период 1933–1937 годов.

⁷ Ю. И. Солнцева — жена и соратник А. П. Довженко.

⁸ Здесь и в некоторых других случаях установить упоминаемые в письмах лица не представилось возможным.

⁹ Незадолго до ареста Б. Шумяцкого начались "проработки" его на собраниях и в прессе.

ра) рассчитаться с панками украино-польским оружием Щорса за триста лет. Материалы уже эти почти все получил, и будет это очень интересно и поучительно. Размер этой главы — около печатного листа. А всего будет, по-видимому, восемь печатных листов. Но предварительно я должен покончить с режиссерским и снова начать как-то снимать.

Артиста Боженко, который тебе не совсем понравился, снимал в Москве мой ассистент. Я его хохландию выправлю. Щорс мне нравится тоже, но боюсь, как у него будет с украинским языком¹⁰. Снимать велели два варианта на двух языках. О, Великий Немой, где ты?!

Был восьмидневный актив работников искусств. Бледно. На низком уровне. Люди сводили личные счеты, думая, что мыслят. Часто думаю о нашей Конституции и о том, как долго придется людей к ней приучать. "Ага, разрешили наконец и нам рот раскрыть!" А это прежде всего уважение советского человека и благородное стремление нести в себе достойные качества своего прекрасного государства.

Войны в этом году, думаю, не будет. У Гитлера и Муссолини не вышло. Не сочти это за тенденцию к потере бдительности, но мне часом кажется, что если еще месяцев 15 пройдет тихо, вопрос решения начала войны всецело будет принадлежать нам. Впрочем, тебе там это виднее.

Будь здоров и благополучен. Еще раз приветствую каждый творческий шаг. Обнимаю и целую тебя и Соню.

Напиши мне! Сашко.
1937-22-IV. Киев.

Дорогой друг Всеволод, здравствуй.

Не могу перед тем, как писать тебе о своей работе, не выразить своего гнева по адресу шайки подсудимых¹¹. Писатели говорят — вот когда-то будет тема... К чертовой матери эту тему! Потравить бы их собственными же бактериями сапа и свиной чумы, и пусть они умрут и будут забыты, и не останется пусть следу на земле.

Я чем дальше, друг, тем чаще вспоминаю о тебе, о наших разговорах. Я иногда думал, признаться, что ты немного сгущаешь краски благодаря своему темпераменту бойца. Теперь, я вижу, ты не преувеличивал. Война, страшная, невообразимая, в которую подвергнется человечество, близка. Она уже началась. Перед ней блекнут все исторические аналогии, как старые выцветшие олеографийки, и ее чудовищному масштабу, очевидно, соответствуют и чудовищные наросты рыки раковые на человеческом обществе, в человеческой душе. От чтений показаний подсудимых меня тошнит в самом прямом смысле этого слова и кружится голова, как в госпитале при виде какой-нибудь гнусной хирургической операции.

Как мне готовиться к участию в войне с моей аортой (мне уже снова ходить трудно)? Только словом и экраном. Правда? Но все же жаль, что я одряхлел и не могу быть таким универсальным, как ты.

Снова не хватает немножко зимы, волк ее знаешь. Кстати, о волках. На днях под Черниговом волки съели женщину, а вчера мои два милиционера насили спаслись от восьми волков. Они везли из леса дрова, пришлось обрубить постромки и ударить верхи. Вот привязать бы здесь Рыкова¹² к дереву веревкой, пусть бы порычал на них. Впрочем, не стоит. Вдруг понюхают, узнают и подружатся.

Сейчас я много думаю и работаю над литературным сценарием. В свете новых событий, а также и времени вообще я уже вносил множество разных изменений и, главное, — дополнений, растяжений, углублений, касающихся и лично Щорса, и народа, и отдельных образов, и лирических, и философских, и исторических мотивов. Я сейчас уверен уже в том, что это не только не нарушит так нравящейся тебе повести, а сделает ее намного много лучше.

Мне хочется вложить в нее все лучшее, что есть во мне самом, и положить перед народом вещь прочную и достойную его трудов и гордости. Я хочу, чтобы у многих чубатых черниговских хлопцев богунцев дымились не только кони на морозе, но и собственные ноздри и губы и не от мороза, а от внутреннего пламени, выжигающего героям стезю в бессмертие. Потерпи немного, друже.

Благодарю тебя, но потерпи немного.

А я напишу тебе и як чули люди, що стопало земля у ноги и тужили вдовы, як несли хлопцы труд и страх бога и примали смерть, як бился на Пасху коло церкви у священный момент и як свички до неба и освитмовали, гниви степи. Як складалися писни народни, як бив комроты Нещади-менко офицера по голови бюстом Станислава Помятовского. И про Наливайко, и про Вишневецкого, и про багаутва нашой плодучей щедрой Украины, про ее красу и про братство народов.

Как жаль, что я один. Одинок. Это не в моей натуре. Это мне мешает. Знаешь, Всеволод, я ужасно жалею, что живу не в Москве. Я там был бы более плодovit. Я как-то не привился на Украи-

¹⁰ Уже по ходу съемок Довженко пришлось заменить исполнителя главной роли: вместо Н. Кислякова был утвержден Евгений Самойлов.

¹¹ В начале марта 1938 года в Москве начался процесс над "правоцентристским антисоветским блоком".

¹² А. Рыков — видный партийный и государственный деятель. Расстрелян в 1938 году.

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

не. Мне иногда, кажется, что я здесь и не нужен никому. Может быть, после фильма я поживу снова год хотя бы Москве, если, конечно, события не спланируют нашу жизнь по-другому.

Фильм подвигается, думаю, что выведу как следует. Нашел Щорса и успокоился. Брать ли Майорова? Я немного боюсь, что "сорежиссура" поставит его сразу в трудное и немного фальшивое положение. А на ассистентуру хотя и с максимум прав и возможностей работать и готовиться к следующей самостоятельной постановке (ведь это его цель) он может не пойти. Он ведь режиссер, да еще заслуженный. Все же я по возвращении из Чернигова вызываю его для окончательных разговоров и не месячной пробы, а работы. Как ты думаешь? Посоветуй мне. Напиши мне в Киев. Я буду здесь, в Чернигове не больше трех дней. Мой киевский адрес — Либкнехта, 8, кв. 24.

Напиши мне о своей работе и вкратце о всем самом главном. Я пойму все. Не забывай меня. Я тебя не забываю никогда, и мои редкие письма — это печальный плод плохой привычки, а не плохих мыслей или плохой памяти. Нежно целую Соню. Привет Катаеву.

Жаль, что мне так и не удалось повидаться с ним. Напиши мне, пожалуйста, где Эсфирь¹³: на курорте или в Москве и долго ли она будет в Москве. Я хочу ей написать.

Будь здоров. Крепко обнимаю тебя, дорогой. Твой Сашко.

6-III-38. Чернигов.
(РГАЛИ, ф. 1038)

Но все жуткие муки, которые пришлось вкушать Довженко в работе над многострадальным "Щорсом", позднее могли показаться всего лишь щекоткой по сравнению с той чудовищной казнью, которой он был удостоен за киноповесть "Украина в огне".

Не исключено, что сигналом к расправе послужила тогдашняя тайная эпистула чекистов на выявленных ими оголтелых антисоветчиков в среде художественной интеллигенции. В обширном рапорте вышестоящему начальству приводились высказывания И. Уткина, М. Светлова, К. Тренева, А. Новикова-Прибоя, М. Никитина, К. Чуковского, В. Шкловского, К. Федина и еще многих-многих других. Увы, среди "других" был отмечен бдительными чекистами и Александр Довженко.

Из спецсообщения Управления Контрразведки
НКГБ СССР "Об антисоветских проявлениях и отрицательных политических настроениях среди писателей и журналистов"

(Не позднее 24 июля 1943 г.)

За последнее время [...] со стороны отдельных писателей и журналистов отмечаются различные отрицательные проявления и политические тенденции, связанные с их оценкой международного, внутреннего и военного положения СССР.

Враждебные элементы высказывают пораженческие настроения и пытаются воздействовать на свое окружение в антисоветском духе.

[...]

Довженко А. П., украинский литератор и кинорежиссер: "... Необходимо издать и вообще узаконить у нас всех тех писателей, националистов-эмигрантов, которые не проявили себя на стороне фашистов, чтобы отвоевать их и перетянуть на нашу сторону. Мы бедны, каждое творческое лицо для нас бесценно — зачем нам самих себя грабить?..

Украинские девушки, полюбившие немцев и вышедшие за них замуж, не виноваты в том, что у них нет патриотизма, а виноваты те, кто этого патриотизма в них не сумел воспитать, т.е. мы сами, вся система советского воспитания, не сумевшая пробудить в человеке любви к родине, чувства долга, патриотизма.

Ни о какой каре не может быть речи, должны быть прощены все, если только они не проводили шпионские работы...

Тема пророчества советского воспитания, никчемности советского педагога, ошибочности пропаганды и трагических результатов этого должна стать основной темой советского искусства, литературы и кино на ближайшее время...

... Больше всего меня беспокоят потери, ценой которых нам удастся наступать. Сил у нас нет много, нам необходимо экономить их и для ведения войны с Германией, и для обороны своего престижа против "союзников" после окончания войны, и поэтому вряд ли есть смысл тратить эти силы в тяжелом наступлении, не лучше ли продолжать только удерживать рубежи до более благоприятного времени — до зимы или наступления союзников на континенте Европы?

... Возмущаюсь, почему создали польскую дивизию, а не формируют украинских национальных частей?..

[...]

Писатели, проявляющие резкие антисоветские настроения, нами активно разрабатываются.

¹³ Эсфирь Шуб — режиссер документального кино.

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

По агентурным материалам, свидетельствующим о попытках организованной антисоветской работы, приняты меры активизации разработок и подготовки их к оперативной ликвидации.

Заместитель начальника 3 отдела 2 управления НКГБ СССР
Майор государственной безопасности Шубняков.

Сигнал "киноведов с Лубянки" был четко уловлен начальниками Агитпропа и далее последовала надлежащая процедура, о которой сам Довженко написал в своем дневнике следующее: "31 января 1944 года я был привезен в Кремль. Там меня разрубили на куски". Далее к делу приступили и украинские коммунарии.

Постановление Политбюро ЦК КП (б)У
"О Довженко"

2 февраля 1944 г.
Совершенно секретно
п. 50г. О Довженко А. П.

В произведениях украинского писателя и кинорежиссера Довженко А. П., написанных за последнее время ("Победа", "Украина в огне") имеют место грубые политические ошибки антиленинского характера. В связи с этим ЦК ВКП(б)У постановляет:

1. Рекомендовать Всеславянскому комитету ввести в состав Комитета от Украинской ССР вместо Довженко тов. Рыльского М. Ф.

2. Рекомендовать Комитету по Сталинским премиям при Совнаркоме СССР ввести в состав Комитета вместо Довженко тов. Юру Г. П.

3. Вывести Довженко А. П. из состава редакции журнала "Украина".

Вместо него утвердить членом редакционной коллегии журнала украинского писателя Андрея Малышко.

4. Освободить Довженко А. П. от обязанностей художественного руководителя Киевской киностудии.

Просить ЦК ВКП(б) утвердить настоящее постановление.
Секретарь ЦК КП(б)У

Н. Хрущев

(ЦХСД, ф. 17, оп. 125, д. 232, л. 9).

А напоследок, чтоб впредь не показалось мало и урок не был забыт, начальник Главлита выдал на-гора еще и такое распоряжение:

Циркуляр № 7/189
23 февраля 1944 года гор. Москва

Всем органам цензуры
Обязываю впредь не публиковать в гражданской и военной печати произведения украинского писателя Довженко А. П. без особого на то в каждом отдельном случае моего распоряжения.

Уполномоченный СНК СССР
по охране военных тайн в печати и
Начальник Главлита

Н. Садчиков

(ЦХСД, ф. 17, оп. 125, д. 293, л. 4).

И вот эпилог этой истории, но, увы, еще далеко не всех мучений гениального художника. Запись в дневнике:

11.VII. 45

Сегодня был в Комитете у Большакова¹⁴. [...] "Вы будете работать в Москве. Я не советую Вам ехать на Украину. Вам не надо туда ехать. Вас там так везде проработали, что нужны время или перемена обстоятельств. Очень постарались ваши бывшие друзья", — говорил мне Большаков.

¹⁴ И. Г. Большаков — министр кинематографии СССР.

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

Я сидел, согнувшись под тяжестью своего сердца. Печаль обезволила меня сразу так сильно, так больно, что я не мог вымолвить ни слова. Я думал, глядя на него, — что это? Неужели скрытая форма ссылки? Я сказал ему: я знаю, что ко мне лучше относятся в Москве, знаю, что сотворили со мной на Украине, и будь я обычным исполнителем сценариев, постановщиком-режиссером, было бы мне полбеда. Я хочу писать, хочу жить, и я обязан жить среди своего народа, и особенно теперь, когда сбылась моя мечта — объединение украинского народа. Неужели я не могу жить на Украине? Кто меня выгнал, кому стоял я на дороге, чему обрадовался великий генералисси/мус, что именно такое случилось со мной???

Тяжко мне жить. Зачем мне жить? Годами смотреть, как закапывают меня живым в землю? [...] (РГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 595, л. 24.)

Похоже, Александр Петрович доверял эти мысли и чувства не только страницам своего дневника, поскольку похожие строки продолжали появляться в "киноведческих записках" Лубянки.

Из информации Наркома Государственной безопасности СССР В. Н. Меркулова

секретарю

ЦК ВКП(б) А. А. Жданову о политических настроениях и высказываниях писателей

31 октября 1944 г.

ЦК ВКП(б)

тов. Жданову А.А.

По поступившим в НКГБ СССР агентурным сведениям общественное обсуждение и критика политически вредных произведений писателей Сельвинского, Асеева, Зощенко, Довженко, Чуковского и Федина вызвали резкую, в основном враждебную реакцию со стороны указанных лиц и широкие отклики в литературной среде.

[...]

Кинорежиссер Довженко А.П., внешне соглашаясь с критикой его киноповести "Украина в огне", в завуалированной форме продолжает высказывать националистические настроения. Довженко во враждебных тонах отзывается о лицах, выступивших с критикой его повести, особенно о т. Хрущеве и руководителях Союза писателей Украины, которые, по его словам, до обсуждения киноповести в ЦК ВКП(б) давали ей положительную оценку.

"Я не политик. Я готов признать, что могу делать ошибки. Но почему у нас получается так, что сначала все говорят — "хорошо, прекрасно", а потом вдруг оказывается чуть ли не клевета на Советскую власть".

"Я не в обиде на Сталина и ЦК ВКП(б), где ко мне всегда хорошо относились. Я в обиде на украинцев — люди, имевшие мужество в лицо Сталину подбрасывать на меня злые реплики после всего их восхищения сценарием, — эти люди не могут руководить войной и народом. Это мусор". "После вызова в ЦК ВКП(б) Довженко усиленно работал над новыми сценариями о Мичурине и об Украине, замкнулся и тщательно уклонялся от встреч с украинскими работниками литературы и искусства. По агентурным данным, в своем новом сценарии об Украине он пытается от собственных ему националистических концепций, однако это ему удастся с трудом".

[...]

Народный комиссар
Государственной безопасности
Союза ССР Меркулов

Какие-либо комментарии здесь представляются уже излишними...

"ПОЛКА" ПО-УКРАИНСКИ

В годы моей дозиковской юности я еще застал широко бытовавшее у посетителей кинотеатров убеждение, что если ты не полный кретин, то никогда и не при каких условиях не должен смотреть китайских фильмов и фильмов студии Довженко. Между тем на дворе было время хрущевской оттепели. Уже были сняты "Летят журавли" и "Сорок первый". Потихоньку полегоньку дела налаживались почти повсеместно. Громко и обещающе стали заявлять о себе кинематографии совсем юные, без году неделя, кинематографии Литвы, Молдовы. А украинское кино, совершенно истерзанное и изувеченное в сталинские годы, все еще не подавало каких-либо признаков жизни. Между тем даже тогда шансы на возрождение, казалось, были совершенно замечательные. Как-никак именно на украинских студиях начали свой путь Марлен Хуциев, Александр Алов и Владимир Наумов, Григорий Чухрай, Петр Тодоровский. Но эти режиссеры, ставшие очень быстро ключевыми фигурами оттепельного кино, на Украине почему-то

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

не задержались. Можно говорить о том, что их переманила проклятая Москва, но скорее дело было в том, что на Украине их не шибко и удерживали.

И легкая надежда на возрождение национальной кинематографии забрезжила после параджановских "Теней забытых предков", где-то к середине 60-х, когда на студии образовалась еще одна волна из недавних виковцев. Особенно обещающими тут оказались работы Леонида Осыки и Юрия Ильенко. Но вместо поддержки и хотя бы просто приветственных улыбок именно на эти головы были обрушены тысячапудовые запасы костности и дуболомства, накопленные за годы сталинщины партруководством Украины по части дрессировки культуры. Юрий Ильенко был подвергнут соцреалистическому линчеванию уже на первой самостоятельной картине "Родник для жаждущих".

Сценарий "Родник для жаждущих" выпускника Высших сценарных курсов И. Драча был первоначально принят без особого скрипа, даже вполне благожелательно. Но уже в процессе утверждения режиссерского сценария и тем более по ходу съемок претензии к работе режиссера-дебютанта стали быстро нарастать, как снежный ком. Катастрофа разразилась при сдаче фильма украинскому Кинокомитету...

Комитет по кинематографии при Совете Министров
Украинской ССР. Постановление от 25 февраля 1966 г.
О художественном фильме "Родник для жаждущих"

Посмотрев и обсудив представленный киностудией им. А. П. Довженко для выпуска на экран полнометражный художественный фильм "Родник для жаждущих" (автор сценария И. Драч, режиссер-постановщик Ю. Ильенко, редактор А. Сизоненко), Комитет по кинематографии при Совете Министров УССР отмечает:

Режиссер-постановщик Ю. Ильенко в процессе съемок недопустимо отклонился от утвержденного сценария фильма, что отразилось на идейно-философской концепции фильма.

Представленный на рассмотрение комитета фильм имеет мрачную трагедийную интонацию, что не соответствует ни сценарию, ни правде жизни современного украинского села.

Творцы фильма, избрав основным художественным средством язык ассоциаций и ретроспекций, во многих случаях доводят их до иероглифичности и полной непонятности для зрителя.

Постановщик фильма Ю. Ильенко не смог в работе с актерами убедительно раскрыть психологическое состояние героев фильма. Они очерчены однопланово и плоско, отмечены холодной рассудочностью. С болезненной тенденциозностью отобраны также второстепенные персонажи и все окружение.

Дирекция (тов. Циркунов В. В.), сценарно-редакционная коллегия студии (тов. Земляк В. С., Сизоненко А. А.) в процессе съемок фильма стали на позицию "невмешательства", проявив беспринципность и безответственность в руководстве над работой по этому фильму.

Сценарно-редакционная коллегия Главка по производству фильмов (т. Зубра Ю. В., т. Проценко В. Р.) не контролировала работу съемочной группы.

Отмечая идейно-творческие просчеты фильма "Родник для жаждущих" Комитет постановляет:

1. Акт директора киностудии им. А. П. Довженко Цвиркунова В. В. от 10 февраля с.г. по окончании производства фильма "Родник для жаждущих" — отменить.

2. Продолжить работу над фильмом "Родник для жаждущих", направив ее на точное проведение заложенной в сценарии идеи о победе жизни над смертью, более точное донесение атмосферы современной жизни украинского народа, советского села. [...]

Председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров УССР

С.Иванов

По-видимому, и в первоначальном своем варианте, как и в итоговом, фильм Юрия Ильенко, действительно, не был безупречным. Но такого приказа и казни в стиле СМЕРШа на заседании коллегии Кинокомитета он, безусловно, не заслуживал.

Поразительно, что молодой, только-только начинающий режиссер достойно выдержал удар, от каковых теряли достоинство и люди более опытные. План по "исправлению" ошибок, допущенных в фильме, показывает, что дебютант не только не прогнулся, но попытался обернуть процедуру наказания себе на пользу, используя представившуюся возможность доработки для избавления от действительных слабостей и более точной реализации своего замысла.

ПЛАН ПЕРЕМОНТАЖА И ДОСЪЕМОК ПО К/К "РОДНИК ДЛЯ ЖАЖДУЩИХ"

ПРОЛОГ

В первой, дотитровой главе намечаются незначительные переделки: новый текст к эпизоду "Пейзажи Украины" и три кадра досъемок. Текст изменялся с целью уточнения появления в песках колодца с исторической и философской точек зрения.

Новый текст:

БЫЛО ЭТО ДАВНО, УЖЕ КАЗАКОВ НЕ СТАЛО, НО ЧУМАКИ ЕЩЕ БЫЛИ. БРОДИЛ ДЕД ПО УКРАИНЕ, ДОЛЮ ИСКАА. ЗАНЕСЛО ДЕДА НА ДИКООЕ ПОЛЕ, НА МЕЖРЕЧЬЕ ДНЕПРА И ТЯСМИНА, НА ПЕСКИ ЗЫБУЧИЕ. ПРИШЕЛ ДЕД НА ПЕСЧАНЫЙ КОСОГОР, СЕЛ ДА И ЗАДУМАЛСЯ: А МОЖЕТ, МНЕ И СУЖДЕНО НА ПЕСКЕ КОЛОДЕЦ ВЫРЫТЬ. И ВЫРЫЛ. ОЙ НА ПИСКУ ТА КРИНИЦА БЕЗДОНЯ ТЕЧЕ ВОДА ТА И ИЗ ДНЯ ХОЛОДНА.

Кадры досъемок:

- а) Вода, льющаяся на глину, приготовленную для выделки горшков;
- б) Гончарный круг, руки делают горшок;
- в) Вода, льющаяся под корень саженцев яблони.

Первые два кадра необходимы для введения в действие темы горшков, темы Левка-гончара. Третий кадр начнет новую тему сада, которая параллельно с историей колодца и старика пройдет через весь фильм.

Эти планы стоят после плана старика, несущего на нас ведро с водой. Больше в прологе никаких изменений не намечается.

3. ГЛАВА: ПОСЛЕТИТРОВАЯ

В этой главе намечен перемонтаж и добавление дикторского текста. Перемонтаж будет сделан с целью приведения эпизодов к временной и логической последовательности. Поскольку в этой главе речь, в основном, идет об историях, связанных с колодцем, то вместо эпизода "рубка сада" мы поставим эпизод о выпитом колодце — "отступление". Таким образом мы скомпонуем воедино три куски: сыновья, пьющие воду у колодца, молодая и старая жены у колодца и солдаты у колодца — триптих о колодце. Непосредственно за эпизодом "отступление" за кадром очень сокращенно смерть летчика он будет перетонирован на украинский язык — начнется эпизод "установка памятника". Таким образом, мы как бы даем этому эпизоду точный адрес, а потом расширяем его: одна баба говорит, что это памятник ее сыну, другая — ее дед думает, что его сыновья.

Из эпизода "установка памятника" вынимается кадр, где солдата ставят на постамент, и весь эпизод сокращается с целью убрать затянутость. Кроме того, в этот эпизод добавляются новые кадры: лица молодежи.

В этой же главе, в начале, добавляется пояснительный текст к эпизоду "поворачивание фотографий к стене".

Вот новый текст:

"НЕУЖЕЛИ И ТЫ МЕНЯ ЗАБЫЛ, ИЛЬ КОНЯ ЖЕЛЕЗНОГО С КРЫЛЬЯМИ НЕ НА КОГО ОСТАВИТЬ?"

4. ГЛАВА: НУЖЕН ГРОБ

Эта глава о том, как дед делал гроб. Здесь намечены следующие переделки: вынутый из первой главы эпизод "рубка сада" станет как бы завершающим звеном в истории с мнимой смертью деда. Это последний, эмоциональный всплеск отчаяния. Он будет стоять в том месте, когда гроб уже готов. К этому эпизоду добавляется ряд кадров из локальных съемок: срубленные деревья на земле. Кроме того, на эпизод накладывается текст:

"И ПРИЗАДУМАЛСЯ ДЕД: И Я СОСТАРИЛСЯ, СГОРБИЛСЯ СОВСЕМ, И САД МОЙ СТАРЫЙ ЗАСОХ — УМИРАТЬ НАМ ОБОИМ В ПАРЕ. ЭХ, ДА ТОПОР В МОИХ РУКАХ РАЗОШЕЛСЯ! ПРОНЕСИ, ГОСПОДИ!"

К эпизоду "толока" тоже написал текст. Отталкиваясь от последних слов бабы Маройки в предыдущем эпизоде: "Помирай, помирай! Только некому будет бросить в яму даже горсть земли..."

Звучит текст:

"...ВОТ И НЕПРАВДА ТВОЯ, ВРЕДНАЯ БАБА! ВСЯ ЖИЗНЬ МОЯ С ЛЮДЬМИ ПРОШЛА И ДЛЯ ЛЮДЕЙ. ТЕСТО МЕСИТЬ — МОЯ ВОДА, КАШУ ВАРИТЬ — МОИ ГОРШКИ. ДА ТОЛЬКО НЕ ПИТЬ МНЕ УЖЕ В ЭТОЙ ХАТЕ, НЕ ДОЖИВУ — РАЗОПЬЮТ ЕЕ ДОБРЫЕ ЛЮДИ НА МОИХ ПОМИНКАХ..."

В этой же главе к кадрам: река, умывание, сети и обмывание песком написан новый текст:

"И СНИЛОСЬ ДЕДУ, ЧТО ВСТАЛ ОН ИЗ ГРОБА, СЕЛ В ЧЕЛН И ПОПЛАЛ ОМЫВАТЬСЯ, И КАЗАЛОСЬ ДЕДУ А МОЖЕТ ХЛОПЦЫ МОИ ГДЕ-ТО НЕУЛОВИМОЕ СЧАСТЬЕ ЛОВЯТ. ОЙ, ДЕТИ МОИ, ДЕТИ, ПРИЕЗЖАЙТЕ К ОТЦУ, ВЫМОЙТЕ ЕМУ В ПОСЛЕДНИЙ РАЗ ГОЛОВУ, ПОТРИТЕ СПИНУ, ЧТОБ ЧУЖИХ ЛЮДЕЙ НЕ ЗВАТЬ".

Таким образом, весь этот кусок, начиная с плана, где старик с веслом в руках встает из гроба, — решается как сновидение.

В этой же главе значительно сокращается эпизод "раздача горшков". К нему же доснимается десять коротких кадров реакции села, чтобы убрать ощущение безлюдности. Все эти десять эпизодиков связаны с горшками. Горшки в действии. Горшки, которые сделал Левко.

5. ГЛАВА: САМЫЕ ДЛИННЫЕ ИЮНЬСКИЕ НОЧИ

Глава начинается эпизодом "лошади у колодца". К нему написан текст:

«И ВСПОМИНАА ДЕД ВОЙНУ ... И РАЗМЫШЛЯА: ВОЙНА ВОЙНОЙ, БЕДА БЕДОЙ — РАСТЕРЯЛИ КОНИ ВСАДНИКОВ, САМИ ПОШЛИ ВОДУ ПИТЬ, МОЖЕТ, СЫНОВЕЙ МОИХ В ЖИТАХ ПОТЕРЯЛИ, ВЕТЕР ПЕСКОМ СЛЕДЫ ЗАМЕТАЕТ — А КАК ЖЕ МНЕ ЭТИХ КОНЕЙ ПО ИМЕНИ ВЕЛИЧАТЬ?»

Далее следует серия эпизодов вручения телеграмм сыновьям.

1. Игриво покачивая бедрами, идет мимо блестящих приборов обсерватории пышноволосяя секретарша — идет на цыпочках, поглядывая на свое отражение в системе отзеркаливаний рефлекторов и рефлекторов, стоящих у стен в размонтированном виде. Кончиками продолговатых пальцев телеграмму держит. Подойдя сзади к Максиму, начинает щекотать телеграммой его затылок. И когда он протянул руку, она привычным и опытным движением прижалась к ней щекой.

Телеграмма падает. Слышится знакомый музыкальный мотив, переходящий в насвистывание.

2. Группа молодежи сгружает с грузовика огромную гранитную глыбу.

Веселые, разгоряченные, покрытые потом лица.

Бородатый скульптор отставляет в сторону свои законченные шедевры, чтобы освободить место для будущих. Молоденькие девушки накрывают салфеткой одну из глыб и на импровизированный стол ставят рюмки. Шофер и грузчики вместе с хозяином выпивают за доставку. Последняя глыба поставлена на попа и с ней чокаются. А в это время в дверях появляется маленький сынок скульптора, которого везет в легкой упряжке заплаканная женщина.

В руках у него телеграмма.

3. Сидит он в ванне, наполненной до краев мыльной пеной. Только голова виднеется из воды да руки — газету читают.

Под дверь подсовывают телеграмму, белый прямоугольник лежит на зеленой резиновой подстилке. Он перегибается через край ванны и берет телеграмму. Газета плавает в пене. Прочитав телеграмму, он продолжает насвистывать прежде звучащую мелодию, только лицо сосредоточенное и беспомощное.

4. На крыше недавно встроенного гиганта лежат девушки в забрызганных известью комбинезонах — снизу видны лишь их головы.

В нескольких метрах от них внизу стоит на подвесной площадке из досок Василий.

Он опускает щетку в ведро с известью и весело переговаривается с женщинами.

Вверх, по системе блоков, ритмически подергиваясь, поднимается привязанный телеграммный бланк и узелок с едой. Внизу стоит жена Василия в печальной позе.

5. Актеру телеграмму вручают во время спектакля, и он прячет ее, выходя на сцену, а заведующему тиром тогда, когда он по привычке хотел и почтальону отсчитать десяток пистолетов, но махнул устало единственной рукой. Знакомый нам мотив с подсвистыванием переходит на строй игрушечных фигурок, которые служат мишенью, на разгоряченные лица молодежи, склонившейся над ружьями.

6. Слесарь Артем замер с гаечным ключом в руке — по железнодорожным путям, ступая боковыми ногами по гравию, шла его мать с коромыслом на плечах, ведра покачивались, как в детстве. И падали медленно фонтаны, а мать все приближалась и приближалась, и когда она подошла, они уже не били, а едва струились. Артем стоял как вкопанный, мать узнавал.

В этой главе сняты проезды "Волги" по Украине. По селам. За рулем Соломия. Предлагается не писать для этого эпизода сценарного плана, а снять эти куски репортажно. Подсмотреть наиболее интересное.

V. ГЛАВА: И НАСТУПИЛ СУДНЫЙ ДЕНЬ

В этой главе сокращается эпизод "поиски могилы матери".

Переозвучивается говорящее письмо новым текстом и другим актером.

"ОТЕЦ, ВЫ ОБИЖАЕТЕСЬ НА МЕНЯ, ЧТО Я ТАК РЕДКО ВАМ ПИШУ, НО ТАКОГО ПИСЬМА, ГОВОРЯЩЕГО, ВЫ НЕ ПОЛУЧАЛИ. ПРИМИТЕ СОЛОМИЮ ХОРОШО, НЕ ПУГАЙТЕ ЕЕ СВОИМИ СЕДЫМИ УСАМИ, ОНА В "ТЯГОСТИ" ХОДИТ. ВЫ КАК-ТО ПИСАЛИ ЕЩЕ ПРО ТЕЛЕВИЗОР, ТАК Я ВАМ ЕГО ОБЯЗАТЕЛЬНО КУПЛЮ, ТОЛЬКО ХОЧУ ВЫБРАТЬ ПОЛУЧШЕ МАРКУ, ЧТОБ К ВАШИМ ГЛАЗАМ ПОДОШЛА. ВОТ ТОГДА УЖЕ БУДЕТЕ ПАРАДЫ СМОТРЕТЬ И ПОГОДУ БУДЕТЕ ЗНАТЬ. А Я ПРИЕДУ ПОПОЗЖЕ — У МЕНЯ КАК РАЗ ИСПЫТАНИЯ НОВОЙ МАРКИ".

Из этой же главы выбрасывается эпизод "распятия" и эпизод "приезд Марии" (стервы).

В конце главы выбрасывается негативный план летящего самолета.

VI. ГЛАВА: СЫН

В этой главе переснимается кадр, где на колодце видны цепи. Еще, здесь же, сокращается план "процессия на аэродроме". И самое главное, снимается новый эпизод "чистка колодца". Вот сценарный план этого эпизода:

ПРАЗДНИК КОЛОДЦА

Чистить колодец — это значит собраться всем семейством, пригласить соседей и знакомых. А чтобы вода не проливалась, кто с бочкой приедет, а кто прикатит большую дежу, наполнит ее водой, чтобы заклепки не рассохлись — скоро свежие огурцы в рассол класть.

Петр с таким азартом поливает водой из ведра девчат и детей, что собралась толпа глядеть на

это зрелище. А те визжат да хохочут, да так, что эхо в колодце откликается. Что бы этим девчатам ни делал, лишь бы весело было.

А тихий Артем уже вторую фуфайку натягивает, чтобы не простыть, и бриль мягкий нахлобучил. Жена обувает его в резиновые сапоги. И когда из студеной глубины появилась в ведрах черная тина — ее разливали по лункам, на свежесаженные молоденькие груши и яблони: урожай будет лучше. А когда Артем вытащил из дыр на дне затычки и когда пошла первая вода, еще чуть грязноватая, внуки подбежали с кувшином воды к деду: "Первую воду — деду, деду!"

А тем временем новый сруб застлали рушниками, положили хлеб-соль, поставили ведро с новой водой и бутылку водки да рюмки, кинули трех лягушек в колодец, чтобы вода чистая была — и выпили за здоровье деда Левка, за его колодец, и каждый нес ведро чистой воды домой.

А тут еще линул такой дождь — и на выщипанный колодец, и на только что посаженный новый сад, и на все семейство Левко — что все разбежались. Громы громыхали, молнии блистали, и только дети, взявшись за руки, танцевали, промокшие, веселые, вокруг колодца деда Левка, кружились то в одну сторону, то в другую и приговаривали:

— Иди, Иди, дощику, зварю тобі борщику...

VII. ГЛАВА: ЭПИЛОГ

В начале главы должен быть такой текст:

«И СНИЛСЯ ДЕДУ СОН ВЕЩИЙ: НЕСЕТ ОН ДЕРЕВО НА СВОИХ ПЛЕЧАХ СТАРИКОВСКИХ — С ОДНОЙ СТОРОНЫ КОРНИ, А С ДРУГОЙ СТОРОНЫ — ЯБЛОКИ. ОН ЛИ ЭТИ ЯБЛОКИ РОНЯЕТ ИЛИ ЯБЛОНЯ?»

И СОН НА САМОМ ДЕЛЕ БЫЛ ВЕЩИМ. МНОГО ДОБРА СДЕЛАЛ ДЕД ЛЕВКО НА СВОЕМ ВЕКУ. И НИКАКОЙ ПЕСОК ТО ДОБРО НЕ ЗАМЕТЕТ, НИКАКОЙ ВЕТЕР НЕ РАЗВЕЕТ. И БУДЕТ КОМУ ТЕ ПЛОДЫ ПОДБИРАТЬ».

И последнее: через всю картину провести несложную музыкальную тему (мажорную) старика у колодца.

Разумеется, переделки в подобном духе не могли спасти фильм. Впрочем, даже если бы Ильенко пошел начальникам навстречу и изувечил свое детище в полном соответствии с их пожеланиями, это бы все равно не спасло обреченную картину: над ней был занесен партийный топор. Предотвратить уже запланированную аппаратом украинского ЦК образцово-показательную казнь было нельзя.

Вот как описывает эту процедуру историк кино Е. Марголит:

"Секретариат ЦК состоялся в начале июня. Были вызваны министр кинематографии, директор студии и ее главный редактор. Обвинения были те же: разбазаривание народных средств, поддержка идейно незрелых фильмов. [...]"

Все вызванные получили партвызыскания для острастки. Вслед за этим появилось постановление, где повторялись те же обвинения. Как пример злостного формализма и очернительства фигурировал в постановлении фильм "Родник для жаждущих". [...]"

После Постановления ЦК дело приняло еще более крутой оборот. Монтажная, где находились несколько только что изготовленных копий картины, была опечатана, а копии арестованы и сжаты. На фильм был наложен жесточайший запрет. У режиссера уцелел рабочий экземпляр, с которого копию сделать было невозможно. Но прошло какое-то время, и одна из монтажных тайком передала Ю. Ильенко чудом уцелевшую копию: она оставалась в копировальной машине, пока шел обыск. Эта копия впоследствии и послужила основой для варианта, выпущенного на экран двадцать два года спустя".

Зимой 1972 года, собирая материал для книги "Пересечения параллельных", где была глава и о Юрии Ильенко, я впервые оказался в доме у режиссера. О своей работе он рассказывал замечательно — с поразительно живыми подробностями и, прямо скажем, неординарными теоретическими обобщениями. При этом он еще отчаянно юморил. И вдруг в нашем разговоре наступил сбой — провались воспоминания о "Роднике для жаждущих" — как снимали, как запрещали. И уверенного в себе, обстоятельного, эталонно сдержанного режиссера было просто не узнать: пошел взвинченный, неуравновешенный и неконтролируемый речевой поток, вероятно, хорошо знакомый специалистам неврологических клиник. Прошло более шести лет после расправы над "Родником", а режиссера, крепкого, неობоримо борцовского сложения, все еще бил жутчайший нервный колотун...

Окончание в следующем номере

Евгений Самойлов: "Я УЧИЛСЯ У ЩОРСА"

Беседу ведет

ТАМАРА СЕРГЕЕВА



Евгений Самойлов

Дело было на торжественном заседании ЦИК. Тогдашний "все-народный староста" М.И. Калинин вручил Довженко орден Ленина. Приняв награду, Довженко возвращался на свое место в зале. Сидящий за столом президиума Сталин обронил вслед: "За ним долг — украинский "Чапаев". А чуть позже подозвал Александра Петровича и спросил: "Щорса знаете? Подумайте о нем!" Так режиссер получил государственный заказ на постановку фильма "Щорс", главную роль в котором сыграл Евгений Валерьянович Самойлов.

Т. Сергеева. Евгений Валерьянович, можно сказать, что вы были начинающим киноартистом, когда Александр Довженко пригласил вас сняться в "Щорсе"?

Е. Самойлов. Да. Причем и в театре до этого я ведь играл в основном, характерные роли. Сначала работал у Вивьена в "Театре актерского мастерства" и, наверное, долго бы еще не менял своего амплуа, но в Ленинград на гастроли приехал театр Мейерхольда, и Всеволод Эмильевич пригласил меня зайти к нему в гостиницу "Европейская". Он мне сказал: "Зачем тебе характерные роли? Ты молодой человек, я вижу, из тебя может выйти современный герой. Приглашаю тебя к себе. Переезжай в Москву!"

Я хорошо знал его театр, всегда смотрел его спектакли, такие интересные, новаторские, и, конечно, с радостью согласился. Это был 1934 год. Вскоре Мейерхольд захотел поставить у себя современную пьесу, долго искал, наконец остановился на повести Николая Островского "Как закалялась сталь". По ней драматург Евгений Габрилович написал пьесу "Павка Корчагин". На роль Павки Всеволод Эмильевич выбрал меня. Мы его довели до генеральной репетиции, и — я так понимал — получалось что-то интересное. На прогон пригласили Шумяцкого, большого тогдашнего начальника, пришли родственники Островского. Родственникам спектакль в целом понравился. Шумяцкий же посмотрел его и молча, не сказав никому ни слова, уехал, что всех порази-

ло, хотя мы уже чувствовали, что готовится какая-то акция против Мейерхольда. Он сам это чувствовал — на репетициях все время нервничал...

Короче говоря, через какое-то время вышло постановление — спектакль не выпускать. А знаете, в чем обвинили спектакль? В пессимизме! Якобы не было в нем настоящего оптимизма. Но все это чушь...

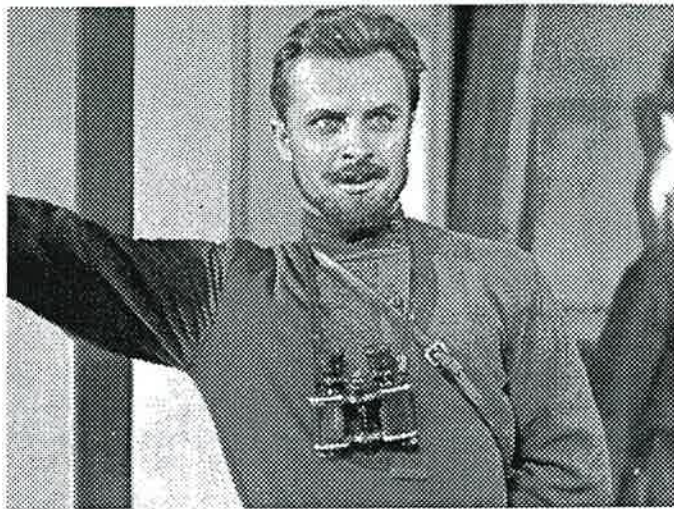
Я играл Павку в романтико-героическом стиле. Кончался спектакль большим монологом, призывающим молодежь на подвиги... Сами понимаете, время было такое...

Т. Сергеева. На моменте болезни и смерти героя не заострялись?

Е. Самойлов. Нет, финал был жизнеутверждающим! Роман ведь произвел на наше поколение очень большое впечатление. Корчагин был образцом для молодежи — так должны поступать настоящие герои. Для нас это было как Евангелие, что ли...

Но публика, которая с нетерпением ждала появления спектакля, так его и не посмотрела.

На той генеральной репетиции присутствовал ассистент Довженко по фамилии Богик, он после репетиции зашел в уборную и пригласил меня на пробы в "Щорсе". И я поехал в Киев. До этого я снялся только в двух фильмах: в "Случайной встрече" и "Томе Соьере". Фильмы для меня совершенно проходные. Я не знал, что такое кино вообще, с чем его едят. Но первый блин всегда комом, главное, сделать из неудачи определенные выводы, чему-то научиться. Потом-то я уже понял, как надо, приновился.



"Щорс". Кадр из фильма

Т. Сергеева. Чем же привлекла вас роль?

Е. Самойлов. Во-первых, интересной, драматической биографией самого Щорса — фельдшера, ставшего командиром целой армии. Его вызывал к себе Ленин, подолгу беседовал с ним, обсуждая революционные дела на Украине. А погиб Щорс не случайно, вы знаете об этом? Во время боя его застрелил свой же, какой-то комиссар. Щорс меня очень заинтересовал чисто по-человечески, я снимался с большим удовольствием. Старался в этой героической роли найти что-то свое, личное и быть как можно естественнее. Ведь что такое кинематограф? Можно не играть, ничего особенного не делать, оставаться самим собой и оказаться правдивым. Глаза сами все скажут. И это совсем не просто, соврать не удастся. Камера сразу же фиксирует малейшую фальшь.

Т. Сергеева. Вам, актеру театральному, не трудно было овладеть новой для вас спецификой?

Е. Самойлов. Думаю, эта естественность была мне присуща изначально. Кстати, научить человека быть естественным невозможно, это дается от природы. Думаю, что и Довженко интересовало во мне именно это — естественность, внутренняя правда поведения.

Т. Сергеева. Довженко говорил, что ему нужен был дрожащий от напряжения герой.

Е. Самойлов. Да, у меня были очень темпераментные монологи. Но, если говорить о напряжении... Оно, действительно существовало, но, скорее, потому, что сам процесс съемок был труден — и физически, и эмоционально. И никто не мог знать, во что это в конце концов выльется, хотя все и надеялись, что съемки кончатся благополучно.

Т. Сергеева. А много было претендентов на роль?

Е. Самойлов. Да фильм уже снимался! Отсняли уже пять частей, причем, много массовых сцен, где Щорс произносит большие речи. Играл его очень хороший актер Кисляков из

МХАТа, мягкий, интеллигентный, с приятной внешностью (помните его Лазаря в "Мечте"?). Он даже внешне был немножко похож на Щорса. Но что-то Довженко не устраивало, видимо, эта его мягкость, и он решил все переснять. Пригласил киевского актера Макаренко, тот стал сниматься, но опять что-то не пошло. И тогда решили попробовать меня. Довженко пробы утвердил и начал снимать все заново.

Т. Сергеева. Вы оказались жестким?

Е. Самойлов. Вовсе нет, я тоже человек мягкий, и мне для этой роли пришлось в себе эту мягкость преодолевать, что удалось, так как до этого был Островский. Павка помог, тот образ, который был создан на репетициях вместе со Всеволодом Эмильевичем. И потому я уже на сами пробы пришел подготовленным, зная, что могу сделать. И сразу стал сниматься. В фильме в основном упор шел на создание образа волевого командира, и то внутреннее эмоциональное состояние, в котором я находился, играя Корчагина, я перенес на Щорса. Это совпало со сценарием, с тем, что от меня ждал Довженко. Может быть, на самом деле Щорс был другим, но Александр Петрович с моим решением согласился, оно его устроило. Я с самого начала утвердился на определенных позициях и "не сходил" с них до конца съемок. В любом своем герое, и в театре, и в кино, я потом искал это волевое начало, оно меня всегда увлекало и помогало самоутвердиться.

Т. Сергеева. То есть вы учились у своих героев?

Е. Самойлов. Думаю, что да! Во всяком случае, создание сильных, целеустремленных образов — та почва, на которой я чувствовал себя нужным актером. Так же, как патриотизм — основная тема моего творчества. С ним связаны все мои роли.

Т. Сергеева. Специально выбирали?

Е. Самойлов. Нет, это просто было органической потребностью, моей сущностью.

Т. Сергеева. А как же с отрицательными персонажами?

Е. Самойлов. Я их никогда не играл! Во-первых, мне их просто не предлагали, а во-вторых, я и не сумел бы их сыграть. Вот так и прожил свою жизнь...

Т. Сергеева. Когда начали сниматься в "Щорсе", вам показали съемки предшественников?

Е. Самойлов. Нет. Режиссер не хотел показывать, даже разговора об этом не было. Я снимался, не думая о том, как все было до этого.

Т. Сергеева. Александр Петрович объяснял вам вашу задачу? Долго ли шли предварительные беседы?

Е. Самойлов. Нет, он сразу отправил меня на площадку, потому что надо было наверстывать упущенное время, переснимая материал. И я сразу попал из огня да в полымя.

Кстати, я совершенно не был похож на Щорса, но Довженко от меня не требовал сходства с ним. Мне сделали бородку, как у моего героя, и все.

Т. Сергеева. И как съемочная группа встретила нового исполнителя?

Е. Самойлов. Все понимали, что Александр Петрович хочет добиться настоящего результата, поэтому относились ко мне доброжелательно. Вообще состав актеров был подобран замечательно. Командиры, солдаты — такое количество людей в кадре, и никто не похож друг на друга. А какие костюмы, оружие! Довженко сам был художником, великолепно знал то время и сумел прекрасно его воспроизвести во всех деталях. Перед каждой съемкой он проверял грим, кто как одет, все ли сделано так, как нужно. Если вдруг во время съемки замечал, что косит карниз или дверь, то прекращал работу и требовал поправить. Все в кадре должно было быть идеально!

Так и во всем. Если актер на репетиции делал что-то неверно, пока не добивался, чтобы тот нашел нужную интонацию, снимать не начинал. Бывали случаи, когда он сам не знал, как снять сцену, и тогда мог в течение 10–15 дней сидеть на холме и снимать рожь. Как в этой ржи один казак догоняет другого. И так все пятнадцать дней.

Над ним иногда подшучивали. Помню, как он, осмотрев меня, вызывал Леню Хазанова и говорил: "Ленечка, сегодня, по-моему, не та борода". — "Как так, Александр Петрович, борода та же, что была вчера". — "Нет, не та". Леня брал меня под руку, шептал: "Пойдем, походим полчасика по павильону". Погуляв, мы возвращались, Леня говорил: "Александр Петрович, я все исправил". — "Вот это другое дело!"

Т. Сергеева. Расслабиться вам не давал!

Е. Самойлов. Не давал. Но, может, он нарочно говорил, что борода не та? Чтобы завести людей? Встряхнуть?

Т. Сергеева. А как Александр Петрович вообще вел себя на площадке? Каким он был в общении?

Е. Самойлов. Каким был Довженко? На меня он произвел огромное впечатление еще во время нашей первой встречи. Во-первых, это был волевой человек, довольно сурового характера, большая умница. С первого взгляда внушал к себе уважение. В те годы он был фактически руководителем Киевской киностудии. С ним считались все.

Мы все очень уважали Довженко, любили его как художника и понимали, что он хочет. А он мог и потребовать, если надо!

Т. Сергеева. Суровый, требовательный...

И при этом на съемках внешне очень спокойный, любил иногда даже пошутить. Например, своих помощников называл так: "Безруко-безногие-слепорожденные". На протяжении всего года только и слышалось: "Безруко-безногие-слепорожденные". И под конец они решили пошутить в отместку. Снимали сцену

торжественного приема, когда Щорс угощает командиров. Накрыли стол, заставили его хрусталем, а на краю помрежи навалили груды костылей и биноклей. Довженко по обыкновению все придирчиво осматривает, наконец, подходит к этой куче: "А это что?" — "Александр Петрович, это мы приготовили для слепорожденных безруко-безногих". Как он обиделся! Ушел и три дня на студии не появлялся. Характер...

Должен сказать, у нас было большое количество репетиций. Довженко отлично знал, что хочет снимать в данном кадре, в данной сцене. Обычно он говорил актерам, как видит ту или иную сцену, и продолжал репетировать до тех пор, пока результат его не удовлетворял. Для каждого кадра снимали по 12 дублей. Пленку не жалели, тратили столько, сколько было нужно. Сейчас такое невозможно, а тогда не экономили, ведь, как никак, а у Довженко был заказ "сверху", лично от Хозяина. И нужно было помимо исторических событий снять и народные песни, и танцы, помимо непосредственных боевых действий показать народ. Он сумел это сделать.

Снимать мы начинали с раннего утра. В восемь нас привозили на съемочную площадку, гримировали, одевали, и до восьми вечера — съемки.

Конечно, переносить это было тяжело, к тому же я ведь Щорса играл на русском языке, и тут же делался дубль на украинском. Я украинского языка, естественно, не знал, и мне дали преподавателей, которые подсказывали, как надо правильно произносить слова. Причем если я в чем-то ошибался, то украинский дубль переснимали еще раз. Но ничего, молодой был, терпел. И даже так освоил украинский, что мог говорить на нем. Не такой и трудный язык.

Т. Сергеева. Значит, по сути, было снято два "Щорса" — один украинский, один русский?

Е. Самойлов. По крайней мере, так снимали.

Т. Сергеева. И снятые эпизоды отличались чем-то друг от друга?

Е. Самойлов. Дубли шли один в один, только первые пять-шесть снимались по-русски, а потом следующий по-украински.

Т. Сергеева. Долго шли съемки?

Е. Самойлов. Я снимался год. Целый год жил в Киеве, который мне, кстати, очень нравился, а семья оставалась в Ленинграде, и только под конец жена приехала ко мне. А вспоминаю я то время, как большой праздник.

Т. Сергеева. Еще бы, уже тогда Довженко был одним из первых режиссеров страны...

Е. Самойлов. Да! Эйзенштейн и Довженко. Рядом с ними никого поставить нельзя. В творчестве Довженко было сильное народное, национальное начало. Во всем чувствовалось, что он украинец.

Специально для съемок "Щорса" был построен павильон, который на студии назывался "щорсовским" — большой корпус с гримерными, костюмерными, актерскими уборными. Целый комплекс.

Иногда Довженко уезжал куда-то и привозил какие-то диковинные деревья, которые тут же сажались вокруг павильона. Это ему доставляло большую радость, он ведь так любил природу. И в конце концов, этот павильон весь вокруг оказался засажен совершенно потрясающими деревьями. Так красиво! Это были яблони, потом они давали замечательные плоды.

Прошло несколько лет, я приехал в Киев, и первое, что бросилось в глаза, — великолепный яблоневый сад, посаженный руками Довженко. Такой же сад был позже им посажен и на "Мосфильме".

Жизнь по Довженко должна быть торжественна и красива. Помните сцену, в которой боец спрашивает у Щорса, правда ли, что в будущем всю страну засадят садами? "Правда", — отвечает Щорс. Довженко сам об этом мечтал...

Александр Петрович был мыслителем, художником. Какие у него были руки! Руки скульптора, ваятеля. И он много писал. Я был однажды в его квартире в Киеве. В кабинете — шкафы с книгами, фолианты, исторические книги. Спальня с простой тахтой на ножках, подушка и черная бурка. Великолепный письменный стол красного дерева с инкрустацией. Чернильница, перо и несколько листов бумаги. Ничего лишнего, ничего, что бы его отвлекало от задуманного сценария. Только то, что помогало сосредоточиться.

Еще он очень любил лошадей, хотя сам на них не ездил. Очень любил.

Т. Сергеева. А вы?

Е. Самойлов. Я до этого фильма никогда на лошадь не садился. И ко мне приставили тренера — военного, украинца, по-моему, бывшего офицера царской армии. Щорс ведь прекрасно владел верховой ездой. И вот мой наставник в специальном манеже учил меня ездить без седла. Чуть согну спину, он мне кричит: "Выпрямить спину!", — и хлыстом — по моей спине!



"Ничего, — кричит, — стопка за мной!" Так я и выучился. Овладел конем великолепно.

Лошадь — умнейшее животное, все понимает. Если ты на ней сидишь плохо, она тебя сбросит обязательно. А, если она почувствует в тебе хозяина, то будет слушаться.

Умение ездить верхом мне позже пригодилось. Когда играл Скобелева, проскакал по всей Болгарии.

Т. Сергеева. И как же приняли "Щорса"?

Е. Самойлов. Зритель принял его на "ура". Первый просмотр проходил в Доме кино. Фильм кончился, весь зал встал, долго аплодировал. Выступал Мейерхольд, я уже не помню в деталях его речь, но говорил он хорошие слова. Все было очень торжественно.

А знаете, что сказал Сталин после того, как сам посмотрел "Щорса"? "Если показать "Чапаева" мальчишкам, они все поймут. Картина "Щорс" тоже очень хорошая, но над ней надо задумываться". Надо задуматься!

Позже ей была присуждена Сталинская премия, и меня, молодого актера, стали охотно приглашать сниматься в кино.

Т. Сергеева. И что же потом? Роли такого масштаба больше не попадались?

Е. Самойлов. Я сыграл много ролей. Например, в "Героях Шипки" тоже была в чем-то похожая роль, тоже интересная биография — герой, русский генерал Скобелев. Сниматься было, конечно, легче. Военный всегда военный. В свое время фильм имел успех, хотя и не остался в истории, как "Щорс".

Еще снялся в фильмах "Сердца четырех", "Александр Пархоменко", "В шесть часов вечера после войны" (за него я получил свою вторую Сталинскую премию), "Адмирал Нахимов", "Синегория", "Незабываемый 1919-й год", "Тарас Шевченко", "Неоконченная повесть", "Олеко Дундич", "Живые и мертвые"... Всех не перечислить.

Т. Сергеева. И что было важнее: кино или театр, в котором вы проработали почти семьдесят лет?

Е. Самойлов. Я параллельно жил в двух мирах. Но театр — все же это было основное. Это святое место, живое, непосредственное, общение со зрительным залом. Кроме того, идет длительный репетиционный процесс, есть время все как следует проверить, и ты всегда себя можешь поправить, если чувствуешь, что что-то не так. А в кино ты снимаешься и подчас не знаешь, что получится — как снимет оператор, как проявят пленку... Да и твой просчет мгновенно виден на экране, и ничего уже не изменить...

Но вообще творческий процесс необъясним, и в кино, и в театре. Почему рождается именно такая интонация? Именно такой жест? Тайна, западня...

Поздравляем выдающегося русского артиста Евгения Валерьевича Самойлова с 90-летием!

КОЕ-ЧТО ИЗ ЛИЧНОЙ ЖИЗНИ КРИТИКА

ЛЮДМИЛА ЛЕМЕШЕВА

Лет тридцать назад меня поразило в самом сердце утверждение Бергмана, что мир больше не интересуется, о чем художники думают. И только "в некоторых немногих резервациях художников наказывают, искусство считается чем-то опасным, что надо заглушать и регулировать". Это была странная весть из потустороннего мира. Если никто больше не интересуется, о чем думают художники, значит, мир потерял интерес к самому себе?..

Что касается родной власти, то, опекая и отслеживая творцов, она, словно ревнивая жена, не сомневалась, о чем эти твари думают: конечно, об измене, о неформальных связях, о тайной любви. Для паранойи, впрочем, основания были — кто же из нормальных людей не мечтал согрешить хоть раз, хоть на одну безумную антисоветскую ночь... Отношения между властью и художником были исполнены пылкой взаимной заинтересованности — как у пленных, скованных одной цепью.

Критик — фигура в творческом процессе второстепенная по определению. Поэтому трагифарсовые ситуации, случавшиеся с критиками, не получали широкой огласки, хотя тоже того заслуживают, — через несколько десятилетий они будут казаться бредом больного сознания.

Рискуя показаться нескромной, расскажу несколько микросюжетов из собственного опыта.

Мой многолетний роман с украинским авторским кино начался весной 1969 года на сибирских просторах нашей бывшей общей родины, куда меня откомандировала родная "Коза" (так мы называли газету "Комсомольское знамя") — освещать декаду украинского искусства в России. Нашу делегацию украшал мало кому тогда известный актер Константин Степанков — что-то в нем "рвалось, металось, пело", он буквально завораживал сибирскую толпу. Любопытство к этой, как бы теперь сказали, харизматической личности и привело меня на съемки "Комиссаров", где я познакомилась с Николаем Мащенко и Иваном Миколайчуком (странным было увидеть при ясном свете дня бесплотный призрак из "Теней").

Я напечатала первый в своей жизни репортаж со съемочной площадки, а через четыре месяца рецензию на готовый фильм. Тогдашний глав-

ный редактор "Козы" Мельниченко погрозил пальцем: "Ну, Лемешева, говори спасибо, что прочитал статью в уже сверстанном номере. Не хотел срывать график и лишать всех премии". И хотя бдительный Анатолий Федорович успел-таки несколько "особенно опасных" фраз вычеркнуть, я торжествовала. Еще бы: мой бедный редактор не знал, что фильм не принимает Москва и от Мащенко требуют принципиальных переделок, от которых он пытается уклониться.

Через несколько месяцев, понеся ощутимые потери в неравной борьбе с инстанциями, "Комиссары" вышли в прокат, после первых же показов были тихо сняты с экранов и пролежали на полке вплоть до Перестройки. Показывали их только студентам ВГИКа. Когда я увидела порезанный и залатанный фильм, то долго не могла простить этого режиссеру — журналистка была еще небитая, наивная и по-комиссарски непреклонная.

И другой, вполне кафкианский сюжет из конца "либеральных" 60-х. Заходит в редакцию все той же "Козы" Владимир Савельев (тогда автор двух замечательных, не без параджановского влияния сделанных документальных лент) и сообщает, что закончил фильм о народной художнице Марии Примаченко, национальной гордости Украины, но его не принимает ЦК партии. "Нужна рецензия, и не в твоей отвязанной "Козе", а в благонадежной "Правде Украины". Показать фильм не могу, поверь на слово, что он гениальный. Сейчас я его представляю в лицах". Дальше последовал вдохновенный моноспектакль. Он произвел на меня впечатление, в особенности понравились в исполнении Савельева картины Примаченко, которых я никогда не видела. Спускаюсь двумя этажами ниже, в редакцию "Правды Украины", и честно и нагло заявляю Владлену Кузнецову, тогда ведавшему идеологией в газете, ныне известному кинодраматургу, что так, мол, и так, фильма не видела, но он гениальный, нужна поддержка партийной прессы. Влад — лихо: "Валяй рецензию!"

Когда она вышла, разразился скандал. Главного редактора вызывали "на ковер" в ЦК, ведущих отделами культуры и идеологии наказали административно. Мне позвонили по телефону из какой-то инстанции и строго спро-

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

силы: кто и где показывал фильм? Я лепетала что-то маловразумительное и осталась ужасно собой довольна, поскольку лишилась всего лишь гонорара.

Но эти азартные игры в кошки-мышки с властью уже заканчивались. После ввода наших войск в Чехословакию атмосфера менялась на глазах, "Коза" из самой "левой" в республике превращалась в обычную советскую газету, стало скучно, и осенью 1969 года я ушла из штата в никуда, "на вольные хлеба".

Дальше роман с авторским кино складывался более драматично. В 72-м успели выйти в "Козе" сильно усеченные рецензии на "Белую птицу с черной отметиной" и "Каменный крест", две большие статьи об Иване Миколайчуке (там же и в журнале "Советский экран"), после чего Москва заказала буклет о нем.

Ну, а весной 73-го, как известно, главный тогда человек в нашей республике первый секретарь ЦК КПУ Щербицкий объявил народу, что с украинским поэтическим кино покончено. Могу только догадываться, что пережили в те дни Параджанов и его единомышленники. Мои потери были мизерными по сравнению с их драмой. И все же....

В киевском журнале "Радуга" была уже написана к печати обзорная статья о поэтическом кино, и главный редактор благодарил Бога, что успел "эту крамолу" выбросить прямо из набора. В родной "Козе" категорически отказались печатать рецензию на новый фильм Ильенко "Наперекор всему!", и я подарила Юрию Герасимовичу на память машинописный вариант (у меня хранится копия статьи, где жирно начертано рукой редактора: "В архив!"). В ежегоднике "Наука и культура" за 1972 год была уже сверстана большая статья, сделанная в соавторстве: Машенко написал о Параджанове и Петре Тодоровском, я — об Ильенко, Осыке и Игоре Грабовском, который только что снял поэтическую документальную ленту о Лесе Украинке. Тут уж без большого скандала не обошлось. В редакцию альманаха пришла "телега" на полторы страницы, подписанная секретарем по идеологии ЦК компартии Ф.Д. Овчаренко: что это за обойма режиссеров? Какое кино вы пропагандируете? (А ведь он считался среди интеллигенции либералом. Впрочем, скоро сам полетел со своей должности.) Многотысячный тираж готового альманаха пришлось разобрать и составлять наново, без нашей статьи; у главного редактора были большие неприятности.

Похоже, мои московские издатели из Бюро пропаганды советского кино не очень отслеживали украинские события, так как летом 73-го благополучно выходит буклет о Миколайчуке. И мы торжественно отмечаем дома у Ивана вместе с его друзьями это дивное событие.

Ан нет — на ридний батькивщини не дремали: кто-то из референтов кладет буклет на стол Маланчуку (который сменил на боевом посту

Овчаренко), и тот пишет в уголке: "Найти виновного и наказать". Соответствующий донос летит в Москву, там собирают секретариат Союза кинематографистов СССР и принимают решение: готовый 50-тысячный тираж (!) пустить под нож, издателей наказать. На очередное заседание секретариата по этому скандальному поводу был приглашен Машенко (второе после Т. Левчука лицо в тогдашнем СК Украины). Как сказал мне потом Марлен Хуциев, автор "Комиссаров" бросился на защиту двух "украинских националистов" — Ивана Миколайчука и, смешно сказать, меня (россиянку по рождению, крови и языку), как на амбразуру. В результате решили — издать новый вариант буклета, с тем же автором. По неискоренимой привычке опаздывать, я приехала в московский Дом кино, когда уже все расходилось, и была представлена оставшимся почти как героиня. И только Машенко притворно погрозил: "А с тобой мы еще в Киеве разберемся". Но глаза у него победоносно блестели, как будто он только что выиграл Полтавскую битву. Кто не забыл того трусливого времени, оценит поступок по достоинству (промолчал даже всемогущий тогда Сергей Бондарчук и потом извинялся перед Иваном, которого любил).

Мне велели явиться на личный прием к главному идеологу СК СССР. От этого образованного человека, доктора искусствоведения и профессора, я с тайным восторгом узнала, что мой скромный текст содержит в себе массу вредных бактерий: славянофильство, перенесенное на украинскую почву, аполитичность, социальную инфантильность и, наконец, самый смертоносный вирус — "тургеневский язык". От этой порчи надлежало излечиться при создании нового текста. Я смиренно отвечала: Иван, мол, такой богатая личность, что о нем можно написать так, как я, можно по-другому, по-третьему, еще десять вариантов — и все будет правдой ("Умница", — откомментирует потом мой рассказ Иван).

Текст нового буклета в литературном отношении окажется, на мой вкус, даже лучше первого, но в нем будет фигурировать некое поэтическое кино вообще — без названий фильмов (!); кадры из "Теней" и "Белой птицы" исчезнут, а на первой и последней страницах обложки вместо роскошных портретов Ивана с казацкими усами, сделанных Николаем Гнисюком на съемках "Пропавшей грамоты", появятся скучные снимки из каких-то никому не известных картин.

Более принципиальный, чем я, человек скажет: не надо было идти на компромисс. Вообще — отказаться писать второй вариант, и все (тем более, повторный гонорар не светил). Не знаю. Ни тогда не была уверена, ни теперь. Иван радовался выходу даже обезображенного буклета, так как это означало, что актера не вычеркнули из списка живых, как уже был вы-

черкнут Параджанов. И вообще к тому времени мне лично была не по вкусу горькая смесь репрессивного сознания с некрофильской психологией в нашей родной резервации: с одной стороны, "наказать!", с другой — "стоять насмерть!". Если бы все стояли насмерть, хорошее кино некому было бы снимать, а хорошие тексты — писать. Слава Богу, в жизни всегда есть место не только подвигу, но и компромиссу.

Через десять лет мне придется снова пойти на компромисс — тогда я писала книжку "Украинское кино: проблемы одного поколения" для московского Издательства Бюро пропаганды советского киноискусства. Как ни уговаривала я московского издателя и редактора Льва Ароновича Рыбака (умного и благородного человека, заключившего со мной договор на эту работу, когда в украинской печати нельзя было еще и заикаться о поэтическом кино) разрешить главу об авторе "Теней", он стоял твердо: "Хотите повторить историю с Миколайчуком? Параджанов снова в тюрьме, может полететь вся книжка". И я смирилась. Опубликовать несколько страниц об этом великом режиссере я смогла только в книге "Профессия: актер", которая молниеносно вышла в Киеве по случаю перестройки, — я успела подарить ее Сергею Иосифовичу.

Но была еще одна мучительная сторона нашей несвободы, о которой не принято говорить. Несвободы, условно говоря, не только "справа", но и "слева". Если критик разрешал себе высказать пару критических замечаний о работе художника, не обласканного властями, он тотчас же автоматически смыкался с лагерем его гонителей и мракобесов. В особенности, в глазах самого художника. Какая уж тут независимость мысли!

Так было у меня с Юрием Ильенко. В 1982 году журнал "Искусство кино" опубликовал одну из любимейших (и не только мной) рецензий — на фильм "Лесная песня. Мавка". В большой аналитической статье было много личного, почти исповедально интимного, поскольку, погружившись с головой в творчество Леси Украинки, я нашла там знакомый до боли клубок проклятых вопросов, над которыми бьется душа художника, с одной стороны, и душа женщины, с другой. Внутреннюю логику поэтессы я пыталась увязать с внутренней логикой режиссера и, естественно, с собственной. Но то ли мой аналитический аппарат был еще плохо разработан, то ли мешала "женская логика", то ли, наоборот,

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

"мужская", но концы с концами не сходились. О чем я честно поведала в своем тексте и надолго осложнила отношения с режиссером, к которому всегда испытывала искренний интерес и уважение. Мы жили в больном обществе, и наши реакции не могли не быть болезненными.

Через 15 лет на Форуме национальных кинематографий (в рамках XX МКФ) была устроена международная премьера фильмов — призеров Всесоюзных кинофестивалей, которые не попали в свое время — в силу закрытости нашего общества — на мировой экран. Представляя зрителям "Лесную песню" и очень волнуясь, я закончила свою речь приблизительно так: люблю этот талантливый фильм еще и потому, что не знаю, как и полтора десятка лет назад, ответов на свои вопросы. Их стало даже больше...

И Господи боже мой, какое же острое наслаждение я тогда испытала, что могу наконец говорить все, что думаю, не боясь подозрений в ангажированности, в том, что выполняю идеологический заказ Москвы. Украина уже шесть лет была независимой, а поэтическое кино канонизировано.

Если уж искать в сегодняшней ситуации что-то абсолютно здоровое, то надо порадоваться, что резко пошла на убыль безумная наша прозорливость по части ближнего, готовность искать вневзвешенную, узкокорыстную или официально-идеологическую подоплеку там, где речь идет о чьих-то личных вкусах и взглядах, возможно, ошибочных. Мы, критики, сегодня абсолютно, головокружительно свободны в анализе и слове. Стоим наедине с неупорядоченной громадой мира и с бездонной глубиной его культуры. Не утонуть бы в этих двух стихиях...

Может, режиссеры-демиурги помогут вырвать? Вообще-то они теперь должны носить нас на руках: похоже, и в нашем продвинутом обществе уже никто, кроме критиков, не интересуется, о чем художники думают.

P.S. Не могу устоять — недавно закольцевался один сюжет: фильм "Иван Миколайчук. Посвящение" по моему сценарию не взяли на известный международный кинофестиваль, поскольку бдительные немцы углядели в нем... украинский национализм. Учитывая, что режиссер Анатолий Сырых — тоже россиянин по рождению, крови и языку, это был настоящий подарок от братьев по разуму. Ей-богу, я испытала что-то вроде гордости. Жаль, что уже давно нет в живых Ивана — мы бы посмеялись вместе.

Киев

"ОН МЕЖДУ НАМИ ЖИЛ..."

НЕЯ ЗОРКАЯ

*Что такое фильм?
Это духовная биография режис-
сера. Реализуя каждый новый свой
замысел, он выкладывает накоплен-
ный к данному периоду личный
опыт, переживания, раздумья...*

*К слову сказать, нам, кинемато-
графистам, очень повезло с профес-
сией: на свете есть много достой-
ных людей, но не всем дано оста-
вить след во времени. Хорошие или
плохие, но мы счастливые люди, и
любой умный, проницательный че-
ловек, посмотрев какой-нибудь из
фильмов, сможет сказать, в какое
время мы жили, потому что экран
способен аккумулировать все при-
меты своей эпохи.*

Толумуш Океев



1. Московский год Толумуша — 2001-й

Весть о кончине ударила как гром среди ясного неба, пронзила...

Судьбе было угодно сделать так, что Толумуш Океевич Океев, этот редкостный Кинематографист-Мастер и уникальный человек, был особенно близок нам, его коллегам-москвичам, именно в 2001-м году. В году, до конца которого ему не удалось дожить всего лишь чуть более двух коротеньких недель. В году, когда и по своим творческим планам и словно бы по тайному предчувствию разлуки Толумуш часто бывал в Москве. Для нас, его друзей, это был своего рода "год Толумуша Океева".

Ибо в апреле 2001-го года под грифом Конфедерации союзов кинематографистов в Центральном доме кино было отмечено его 65-летие. "Не круглая дата". — возражали одни, а другие — их было большинство — настаивали на юбилее. Потому что не календарное число, а душевная потребность сочиняла и назначала это скромное, но знаменательное празднование. Хотелось заново вспомнить то, что именуют "вкладом" того или иного художника в избранное им искусство, конкретно — "вкладом Толумуша Океева" в сокровищницу нашего отечественного кино, которое, когда Толумуш в нем работал, называлось "советским", а теперь распалось на осколки, на разрозненные острова некогда могучего архипелага.

Толумуш Океев был, пользуясь старым советским сло-

вом, "активист" Конфедерации. К ее кораблю, который на якоре стоял по-прежнему в Москве, кинематографической столице Союза, припадали и мастера старшего поколения, испытывающие ностальгию по временам "межреспубликанской" творческой дружбы, и молодежь, ищущая гласности и контактов в своем "ближнем зарубежье", а не только на далеких западных фестивалях. Толумуш был среди первых, старших.

И, конечно, не потому, что не был "востребован" новым временем, наоборот! В числе самых просвещенных и знаменитых гуманистов своего народа и своей страны, ныне суверенного государства, Толумуш Океев стал официальным представителем своей страны за ее рубежами, дипломатом высокого ранга, Полномочным Послом республики Кыргызстан в Турции.

Он работал и жил там прекрасно, грех было бы выражать недовольство! Любопытный, живой, обладающий прекрасной памятью, Океев быстро овладел турецким языком, по счастью, близким киргизскому, фундаментально изучил историю Турции. Анкара на несколько лет стала его вторым домом. Уютным домом, — надо прибавить...

Все было хорошо — и климат, и природа, и солидный, размеренный образ жизни, добавляющий послу... Но всегда точила тоска по кино, по сумасшедшему дому студии, по съемкам — "яд", испив которого человек остается отравлен на всю жизнь, а тем более такой "мно-

гостаночник" от кинопроизводства, как Океев, который был и дипломированным звукооператором, и документалистом-профессионалом, а не только постановщиком игровых картин. Не любивший жаловаться, оптимист, всегда благодарный гостеприимной для него Турции, он грустно и тихо признавался: "Там мне скучновато..."

Вот эта-то ностальгическая тоска все гнала Толомуша из его "чуждого, прекрасного далека" в дождливую и суматошную Москву, где при всех потерях распавшегося кинематографического сообщества теплилась солидарность бывших друзей-братьев, выпестованных ВГИКом и Высшими курсами режиссеров и сценаристов, а Конфедерация союзов кинематографистов, правопреемница Союза кинематографистов СССР также и "по душе", своими ежегодными Форумами стран СНГ и Балтии, своими регулярными показами новых достижений бывших "своих", ныне "иностранных" кинематографистов, своими "выездными" мероприятиями типа Международного кинофестиваля "Восток — Запад" в Баку изо всех сил поддерживала если не административный, то, во всяком случае, духовный статус-кво творческой дружбы кинематографических союзов-единомышленников. Толомуш Океев был неслучайным участником этих встреч, всегда выкраивая время для прилета хотя бы на несколько дней. Более того: общительный, веселый, абсолютно демократичный

(важность баев, своего рода ментальное — или благоприобретенное? — свойство "начальников" из Центральной Азии, решительно к нему не пристала и в его новом ранге), он был поистине душой Конфедерации и тех, кто ценил ее стоическую борьбу за неразрывность кровных творческих уз.

Вот почему Москва так охотно и радостно готовила "некруглый" юбилей Толомуша Океева. Была здесь еще причина. Но сейчас — увы! — речь должна пойти о печальном.

Дело в том, что именно к этому роковому 2001-му давно накапливавшаяся в душе мастера потребность "прорыва" и возврата в кино выплеснулась реальным проектом. Толомуш и в видный отечественный кинодокументалист Леонид Гуревич, давний друг Океева, автор многих острых по проблематике и мастерски выполненных картин, сочинили проект, равно увлекавший обоих. Была задумана огромная и новаторская по теме и по выразительным средствам работа.

Посылом, толчком к разворачиванию гигантской исторической панорамы в будущем фильме служило 500-летие дипломатических отношений России и Турции. Замысел был продвинут "на письменных столах", в воображении этих, пусть немолодых уже людей, способных мальчишески загораться идеей.. Мне довелось видеть их, Толомуша и Леонида, в последний раз вместе на вечере памяти М. И. Ром-

ма в Доме кино — в январе отмечали его 100-летие — Океев считал себя учеником Ромма и по праву (хотя бы как выпускника Высших режиссерских курсов, этого детища Михаила Ильича). Будущие соавторы российско-туркской эпопеи по окончании торжественной части сидели за столиком в фойе Белого зала настолько погруженными в какой-то важный свой спор, что не замечали окружающих. Все было, как говорится, на мази. Даже деньги светили...

В феврале Леонид Абрамович Гуревич скоропостижно, в минуту, скончался в американском аэропорте Кеннеди, прилетев к своей семье, проживающей в Нью-Йорке, возможно, повидаться перед большим "авралом" осуществления нового проекта. Каким ударом было это для Океева, понять нетрудно. Думаю, что жестокий этот удар сократил его дни. И нет ли какой-то символики или злого рока в том, что Толомуша Океевича смерть настигла так же — в одночасье, без болезни, без больницы, разом...

Вот почему еще так хотелось нам, московским его почитателям и друзьям, отметить 65-летие с тем, чтобы как-то, хотя бы ненадолго, отвлечь Толомуша от его горя — гибели задуманного фильма и потери друга, единомышленника.

Все прошло отлично, тепло, интересно. В фойе развернута была фотовыставка, круглый стол, посвященный творчеству Толомуша Океева, оказался содержательным — он должен быть опубликован в журнале "Центральная Азия и культура мира", выходящем в Бишкеке, специальный номер которого будет отдан памяти Мастера.

Но самым большим и праздничным открытием явились сами фильмы Океева.

Название ретроспективы — "Киргизское чудо сквозь призму лет" — не только оправдало себя сверх любых ожиданий. Но сегодня, когда творца замечательных произведений киноискусства уже нет, по-новому видится и тот самый вклад Толомуша Океева в общую сокровищницу экрана — не только нашего — мирового.

2. Киргизская новая волна

После памятного дебюта Ларисы Шепитько, снявшей на маленькой студии "Киргизфильм" картину "Зной" по повести Чингиза Айтматова "Верблюжий глаз", и тем более после "Первого учителя" Андрея Кончаловского по одноименной повести того же писателя, началась мода на кинематографическую Киргизию — памятная "киргизская новая волна" 1960-х.

"Ее подняло ввысь рождение прозы Чингиза Айтматова, — говорил Толомуш Океев — это был прорыв, открытие неведомого мира. Айтматов доказал, что даже маленький народ может обладать неповторимой самобытностью, самодостаточностью".

Высоко ценя творчество своего знаменитого соотечественника (хотя фильм по его сценарию



"Небо нашего детства". Кадр из фильма

поставил лишь однажды — "Красное яблоко"), Океев с присущей ему скромностью никогда не приписывал себе роль некоего первооткрывателя, "Айтматова от кино". А мог бы! Хотя бы потому, что его первая полнометражная картина "Небо нашего детства" (1967) была открытием экранным, а по своему значению — кинематографической параллелью айтматовской прозы.

В этой ностальгической и автобиографической картине рассказ о летних каникулах маленького школьника, проведенных в гостях у деда на горном пастбище, смотрелся как эпическая поэма о вечной степи и вечных горах киргизов. О юрте, этой царице древнего кочевья. О поэтической, уютной, теплой старине, которую теснит город. При всем этом — задушевная простота, человечность и ясность, которые были качествами Океева-человека и становились стилем Океева-художника.

Все скромно на экране, все на первый взгляд неброско: и местный простодушный праздник, и горести-заботы старика, которому предстоит расстаться с любимым пастбищем и любимым беркутом, презрительные усмешки молодежи в адрес "дремучих" дедовских нравов. Высоко ценивший творчество Океева патриарх французской кинокритики Марсель Мартен написал очень точно: "Он дебютировал произведением, примечательным своей пластической красотой и психологическим проникновением в тему: конфликт поколений, когда молодые презрительно фыркают в сторону пасторальной цивилизации их родителей".

В финале "Неба нашего детства" тема горького, но неизбежного разрыва поколений, которая накапливалась от эпизода к эпизоду, обрела силу поэтической метафоры. Шумную малышню в конце каникул провожает до городской окраины важная кавалькада всадников-аксакалов. Ватага ребят скрывается во тьме подземного туннеля, который словно бы поглощает веселую толпу, а старики поворачивают

назад и тихо, важно, подобно средневековой процессии, возвращаются к своим пастбищам. И их могучие гордые кони медленно движутся на фоне гор и степи. Незабываемый образ!

Пересматривая сегодня фильмы Толомуша Океева, снятые 15–30 лет тому назад, поражаешься их актуальности — просто удивительно! Все — сегодняшнее, все животрепещущее: и авторское раздумье, и проблемы, и выразительные средства. Более того: фильмы эти хватают за душу еще сильнее, чем в дни их выхода в прокат. Это участь настоящего художника — он впередсмотрящий, он предсказатель.

И вот звучит с экрана набат тревоги о "среде обитания", о попорченной красоте природы — звучит задолго до речей "зеленых", до устрашающей статистики в телепередачах по экологии, до катастрофы Чернобыля...

И режет в его фильмах контраст самоуверенного, наглого, агрессивного богатства и хрупкой, обездоленной бедности. Самих категорий: богатства — силы — вседозволенности и бедности — бесправия-унижения — задолго до того, как в нашем обществе появились некие олигархи, чьи-то миллионные счета в швейцарских банках, а на другом полюсе — забастовки из-за невыплаты мизерных зарплат.

И в судьбах героев повествуется горькая правда о том, что зло активно, живуче, умеет оставаться безнаказанным. И не всегда добро побеждает. Случается и наоборот. Часто случается. Об этом тоже фильмы Толомуша Океева. Не касается ли все это нас с вами?

А ведь на экране плывет мир — далекий, совершенно особый, экзотический. Мир диковинных скал Алатау и зеркально-голубых вод, табунов могучих коней, овечьих отар, сайгачьих стад, волчьих стай, мир охотников и скотоводов, суровых горцев и жителей долин, людей, еще всем бытием своим связанных с природой, с царством братьев наших меньших. И имена героев тоже экзотические для уха: Ахтыгул, Кожожаш, Мундузбай, Уркуя, святая Койберен, красавицакоза, которая по киргизским верованиям спасается на крутизне от охотника в прологе картины "Потомок Белого Барса".

Это благоуханный мир небольшой и самобытно-прекрасной страны, которая звалась республикой Киргизией, а ныне именуется суверенным государством Кыргызстан. Ностальгия по утраченному охватывает при просмотре — "что имеем, не храним, потерявши, плачем"...

Картины Океева в большинстве своем сняты на "Киргизфильме" — самой маленькой из всех советских киностудий, но разве не смотрятся едва ли не по дстать Голливуду потрясающие по

темпераменту массовки, уникальные горные пейзажи, весь этот, как шутит сам режиссер, "зоопарк": лошади, верблюды, беркуты, лисицы и иная живность в естественных условиях природы? Разве не позавидует любой сегодняшний кинорежиссер такому, по уровню и мощи истинно культовому актеру, герою идеального мужского обаяния, каким переходил из фильма в фильм Океева всякий раз новый Суйменкул Чокморов, которого сам гениальный японский режиссер Акира Курасава ставил рядом с великим Тосиро Мифунэ?

И речь, конечно, не только о том, что в исторических фильмах киргизского мастера великолепны костюмы, меха, ковры, утварь и прочие признаки "богатого кино", хотя, скажем прямо, в нашу пору "малобюджетности" это очень радует глаз. Дело в общем художественном, артистическом уровне кинематографа Толомуша Океева, в его персональном вкладе в киноискусство XX века.

Сын своего народа, рожденный близ заповедного озера Иссык-Куль (эти места служат режиссеру безотказной "съемочной площадкой" для его фильмов), флагман "киргизской режиссерской школы" или "киргизской новой волны" 1960-х годов. Да, ему, как и Чингизу Айтматову в литературе и его коллегам по киностудии, принадлежит заслуга экранного первооткрытия не только величавой природы, красивых и порою жестоких обычаев древнего кочевья, но духовной сущности киргизов, того, что сейчас принято называть "идентификацией нации", "менталитетом".

Глубокий знаток истории родной страны, Океев в своем творчестве обращался к разным ее периодам: битвам коллективизации ("Поклонись огню!", 1972, Государственная премия Киргизской ССР), азиатскому средневековью ("Миражи любви", 1987), легендарному прошлому, наследию национального эпоса "Манас" в "Потомке Белого Барса" (1983). К началу XX века в своем шедевре "Лютый" (1974), снятом в Казахстане по классической прозе Мухтара Ауэзова, и наконец к своей современности — школьным годам ("Небо нашего детства", 1967), молодости ("Красное яблоко", 1975), грустной зрелости ("Уланов", 1977).

Всякий раз реконструкция эпохи безупречна — ведь для Океева, постоянно снимавшего и документальные ленты, опора на материал, на жизненную конкретность не переменна. Но все же главное — не информативность, не сугубо "местный колорит", а нравственные проблемы, вечные и общечеловеческие конфликты, глубинные вопросы людского существования. Рождение и смерть, одиночество и сиротство, разлад мечты и реальности,

гордыня и смирение, эгоизм и долг перед ближними, добро и зло. Один из учителей Океева по режиссерским курсам Леонид Трауберг так написал о фильме "Красное яблоко": "Мне понятно почему Океев связывает рождение и смерть с чувством любви... Чувство это в фильме рождается и — умирает. Это новое воплощение постоянной темы, и под стать ему — новая форма повествования, монологическая..."

Вот, наверное, почему "локальные", заглубленные в киргизскую специфику фильмы Толомуша Океева одновременно распахнуты, доверчиво открыты всему свету. Недаром они органично вписались в те плодотворные поиски и свершения, которые широким фронтом шли в многонациональном советском кинематографе, получив имя "шестидесятничества".

"Посланца Евразии" — Толомуша Океева — доброжелательно и заинтересованно встретила Западная Европа. От почетного диплома за дебют на кинофестивале в Локарно до специального приза жюри — "Серебряного медведя" — престижного "Берлинале-84" за "Потомка Белого Барса" тянется длинный список океевских международных наград. Но еще интереснее то, что многое очень многое, из того, что будет потом прославлено в "новых волнах" китайского кино и далее кино Ирана, столь модного в 1990-х годах, уже было заявлено, открыто, предчувствовано в его скромных лентах "киргизской кинематографической школы", никак не претендовавших на международный "бум". Об этом еще напишут историки кино.

3. Мы не думали о прощании... Прощайте, дорогой мастер

Но еще более ударила злая весть из Анкары рокового 18 декабря по тем, кому довелось вместе с Толомушем побывать в его последней фестивальной командировке — на Междуна-



"Лютый". Кадр из фильма

родном телекинофоруме "Вместе" в Ялте, в сентябре 2001.

Думаю (надеюсь!), что это были счастливые дни нашего дорогого друга. Во всяком случае, выглядел он счастливым, радостным. Он представлял фестивальной публике молодую команду своего родного киргизского кино с поистине отцовской гордостью. И было чем гордиться: фильм "Маймыл" Актана Абдыкалыкова, который приобрел международную известность предыдущей своей картиной "Бешкемпир", не только получил самый почетный приз Телекинофорума, но понравился и зрителям, и профессиональной среде — и по справедливости: очень талантливое кино! Так и стоит у меня в памяти на фоне вечернего Ливадийского дворца, на парাপете которого шла церемония вручения награды, улыбающееся, буквально расплывшееся в улыбке круглое и совсем не постаревшее лицо Толомуша Океевича, "лицо монгольской национальности", как он любил шутить...

Да, он был в Ялте веселый, полный надежд. Дело в том, что в записнике у него прятался новый проект. Он боялся распространяться, чтобы "не сглазить", но все-таки под моим давлением "раскололся". Это был проект, посвященный спору о Евразии, историческим судьбам и тайнам Евразии, неотъемлемой частью которой и является Россия. Уже объявились страны-заказчицы кинопроекта и солидные международные организации. Уже шла распаковка архивов. Хотя отдельные фрагменты будущего сценария существовали, Океев искал соавторов, предположительно называл Олжаса Сулейменова, Одельшу Агишева, собирався заручиться поддержкой московских документалистов. Моделью будущего фильма служил для него "Обыкновенный фашизм" Михаила Ромма — свежесть фактов, блоки тем и размышления. Словом, передо мной был не иностранный дипломат, а наш брат кинематографист, вступающий в подготовительный период. Со своими радужными планами он летел в Москву.

Я попросила Толомуша Океевича в самолете дать мне интервью. Суеверие (беру грех на ду-

шу, а ведь оказалась права!) останавливало меня от слишком настойчивых расспросов о фильме. Но зато как-то легко пошла биографическая, семейная тема. И в ней человек раскрывался, распахнулся во всем своем обаянии.

Он рассказал о любви всей жизни, о Прекрасной Даме — о Джумаш. Вот был бы фильм! Джумаш родилась на пастбище, а познакомились они в интернате для детей пастухов в Бишкеке. А поженились в Ленинграде, куда их обоих послали учиться.

"Она у меня — Хиллари Клинтон!" — все повторял Толомуш. — Она гораздо умнее меня! (замечу в скобках, что Океев как раз очень умен, что вовсе не всегда отличает кинематографистов и даже людей режиссерской профессии).

Рассказывал о своих дочках, о сыне Искандере, музыканте, работающем в филармоническом оркестре Анкары. Мальчиком, когда Толомуш учился на Высших режиссерских курсах, он бывал у отца в Москве. Юного киргиза полюбила и пригрела замечательная женщина, которая работала в Иностранной комиссии Союза кинематографистов, прекрасная переводчица с французского и английского Изабелла Германовна Эпштейн. У нее в доме Искандеру посчастливилось видеть многих выдающихся кинематографистов, наших и зарубежных. Это была уникальная школа жизни и искусства... Признавался в горячей любви к Москве (что, скажем прямо, теперь не всегда модно у бывших наших соотечественников).

И наконец я попросила своего интервьюируемого написать имена семи его внуков — на фотовыставке к его 65-летию портрет деда в окружении этого поистине цветника был "центровым" экспонатом.

И вот теперь в моем журналистском блокноте датированный 15 сентября 2001 года уникальный манускрипт классика отечественного кино, создателя киргизской кинематографической школы:

Ажара — 21 г., Айма — 19 л., Дариг — 9 л., Каныкей — 7 л., Ася — 6 л., Айгерит — 5 л., Алиа — 4 г.
Дорогого стоит!

Ажара — 21 г. — Айгерит
Айма — 19 л. — Дариг
Дариг — 9 л. — Каныкей
Каныкей — 7 л. — Ася
Ася — 6 л. — Айгерит
Айгерит — 5 л. — Алиа

ЭТО — ОКЕЕВ

ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШОВА



Он всегда был в состоянии духовного подъема, его порывистые движения завораживали, быстрота реакции изумляла, резкость в оценках могла обидеть, а нетерпимость к бездарности он и не думал скрывать. Что уживалось с добротой, щедростью и редким дружелюбием. Как и положено истинному кыргызу, он родился и вырос на Иссык-Куле, в селе Боконбаево Тонского района. Океев гордился своим происхождением и часто повторял: "Мне неинтересен кыргыз, выросший на асфальте, не знающий своего языка, своей культуры".

Очень люблю вглядываться в фотографии начала 70-х, периода "Лютото". Дольше обычного рассматриваю ту, на которой запечатлены соратники: режиссер Толумуш Океев, оператор Кадыржан Кыдыралиев, артист Суйменкул Чокморов. Чувствуется, что в этой тройке талантливейших кыргызских художников лидер именно он.

В тот период он был необыкновенно красив, и стильный, как ныне говорят, "прикид" — черные прямые брюки и короткая черная кожаная куртка играли на усиление образа целеустремленного, настроенного только на победу режиссера. Как мужчина он притягивал и пугал одновременно, в него тайно была влюблена не одна бишкекская интеллектуалка, лелеявшая мечту о надежном друге. Действительно, Океев был очень надежен. Ради продления жизни своей жены он сделал невозможное, и тяжелый недуг отступил.

А вот еще один его фотопортрет, выполненный Александром

Федоровым. Дождь льет, как из ведра, а Океев сидит, прислонившись к юрте, и пишет. Кажется, что ливень ему совершенно не мешает, он с ним слился.

Его скоропостижная и такая безвременная смерть потрясла кыргызстанцев. Плакали все. Высоченный мужчина, опытный оператор, снимавший церемонию прощания, вдруг снял с плеча камеру, чтобы утереть слезы...

Образ Океева чаще всего является в момент благодатного ливня, омывающего небольшой уютный город в летних сумерках. Он любил выйти с сигаретой на балкончик двухэтажного особнячка и наслаждался звуками дождя. Так воображение обыгрывает тему первой кинопрофессии Океева — звукорежиссер.

Он родился за несколько лет до Великой Отечественной, его отрочество пришлось на послевоенное время, когда любимым и единственным развлечением для детворы было кино. Механик мог десять дней подряд крутить "Чапаева", "Кубанских казаков" или "Девушку моей мечты" — в его распоряжении было считанное число картин. Во Фрунзе (ныне Бишкек) с начала 50-х регулярно проводились Недели зарубежных фильмов, кыргызстанцы открыли индийское кино — незабвенного "Бродягу" Раджа Капура, красавицу Наргис... Как попасть в волшебный мир мечты? Предпосылки имелись: Толумуш учился в школе №5 имени А.С. Пушкина. Единственная в столице республики,

эта школа воспитывала будущую элиту. Нужно было не просто усваивать учебную программу — ученикам предъявлялось жесткое требование учиться только на "отлично". Окончив школу, юноша поступил в Ленинградский институт киноинженеров. Показалось — мечта сбывается. Но учиться было невероятно трудно. Гуманитарий по природе, Океев оказался перед выбором: либо бросить учебу в ЛИКИ, где изучали высшую математику, сопротивление материалов, теорию механизмов машин, либо все-таки остаться. Но он был первый кыргыз, поступивший в ЛИКИ, и потому себе сказал сам: "Я преодолею все трудности, но закончу институт!" И на третьем году обучения был введен курс звукооператорского мастерства. Профессии учили лучшие ленинградские специалисты. В 1958 году, окончив институт, Океев стал первым профессиональным кыргызским звукооператором. Поработав несколько лет на дубляже документальных и художественных фильмов с величайшими артистами кыргызского театра — Муратбеком Рыскуловым, Бакен Кыдыкеевой, Советбеком Жумадыловым, Даркуль Куюковой и другими, получил бесценный творческий опыт. С начала 60-х стал трудиться на съемочной площадке, и понял, что эта работа ему гораздо интереснее. Он был звукооператором на "Зное" Ларисы Шепитько, "Переделе" Алексея Сахарова, "Улице космонавтов" Марианны Рошаль...

На съемочных площадках появились выпускники средних школ, грезившие о ВГИКе — Болот Шамшиев, Геннадий Базаров, Динара Асанова. Во ВГИКе уже учились Мелис Убукеев и Кадыржан Кыдыралиев. Творческая интеллигенция была вдохновлена яркими событиями культурной жизни: Луи Арагон уже перевел на французский язык "Джамилу" Чингиза Айтматова, на сцене блистала балерина Бюбюсара Бейшеналиева, кыргызский Король Лир — Муратбек Рыскулов с восторгом был принят в Лондоне. В республике жили ожиданием первого подлинно кыргызского фильма. И в 1964 году на экраны вышла "Трудная переправа" (в советском прокате шла под названием "Белые горы") режиссера М. Убукеева, оператора К. Кыдыралиева — о трагических последствиях народного восстания 1916 года. Именно в этой картине впервые был выражен дух нации и ее характер — нестигаемый в тяжких испытаниях.

В 1964 году мечтательный и амбициозный Толумуш Океев поступает на Высшие курсы режиссеров и сценаристов при Госкино СССР. Его педагогами были Л.З. Трауберг и Ю.Я. Райзман. Лекции читали классики советского кино — М.И. Ромм, Г.Н. Чухрай... Своими сокурсниками Океев гордился, все они получили признание в мировом кино: Карен Геворкян, Глеб Панфилов, Александр Аскольдов, Василий Ливанов... После первого года учебы вместо полагающегося постановочного этюда в мас-

терской Толумуш Океевич решил снять короткометражный фильм "Это — лошади" на родине. Уже было задумано "Небо нашего детства", и Окееву нужно было попробовать себя. Хорошо зная все технологические нюансы кинопроизводства, он нуждался в дополнительной практике как на съемочной площадке, так и в монтажной. Картина "Это — лошади" (1965 г.) сразу была отмечена на фестивале среднеазиатского кино в Ашхабаде и приобретена многими странами. Ее мистическая красота, глубина и мудрость вновь и вновь изумляют коллег: многие кыргызские режиссеры пробовали и продолжают пробовать сотворить свое "Это — лошади", но безуспешно. Океев закодировал в своем дебюте всю будущую кинобиографию. "Начинать в искусстве нужно со своей любимой темы, отдать первому шагу максимум сил и чувств, чтобы он стал фундаментом для всего, что создаешь в будущем", — писал он.

Вот откуда эта поразительная внутренняя связь между всеми фильмами Толумуша Океева. Ведь вроде бы не должно быть: в основе океевских картин либо известные литературные произведения, либо оригинальные сценарии разных авторов.

"Я сделал свою первую картину, одночасовый документальный фильм "Это — лошади", в 1965 году.

...Рождается жеребенок, беззаботно растет, становится взрослым, сильным, узнает любовь. Постепенно приходит к нему старость и, наконец, смерть... Но на свет появляется новое маленькое существо, которому суждено пройти все сначала...

Я рассказываю о своей первой картине потому, что она для меня стала в какой-то мере программной. Мысль, идеи, которые я в нее вложил, остались со мной и проявляются в последующих работах. Я продолжаю исследовать жизнь во всех ее ипостасях: рождение и смерть, любовь и ненависть, красота и уродство".

В последний раз я увидела его дождливым осенним вечером. Обогнав меня, он быстро вошел в здание... Я знала, что дважды в год, весной и осенью, он посещал Бишкек — наш город необыкновенно красив именно весной и осенью. Годом раньше мы встретились здесь же и договорились о беседе. Мне давно хотелось поговорить с ним, снять на видео. Настало время узнать об Окееве от самого Океева.

В октябре двухтысячного в Бишкеке часто лили дожди, и мы вынуждены были постоянно переносить встречу. Океев предлагал снять интервью на даче, в золоте осеннего сада. Но погода настояла на своем: мы встретились в Доме Кино за день до отъезда режиссера в Турцию. И хотя через полгода нам довелось еще раз встретиться, октябрьский разговор стал главным. Весной наступившего 2001 года мастера

ожидали ретроспективы в Москве, Париже, Бишкеке, а осенью в Нанте он получил последнюю свою награду — "За вклад в развитие мирового кинематографа". А пока, 20 октября 2000 года, Океев должен был улететь в Анкару и не мог остаться на празднование Дня кыргызского кино 17 ноября, но он хотел сказать несколько теплых слов коллегам, и я их записала...

— Я думаю, что кыргызское кино в мировом кинематографе оставило свой след.

С древних времен кыргызов отличает поэтическое восприятие мира и богатое внутреннее наполнение, бурно выплеснувшееся в народном творчестве, в эпосе. Незаурядные качества народа отразились в фильмах режиссеров-шестидесятников, в меньшей степени — в 70–80 годы, в наши дни — в творчестве Актана Абдыкалыкова. Мне импонирует его умение создавать атмосферу тоски и жадной любви, что весьма сложно передать в кино, но у него получается. И еще Актан не из тех, кто вырос на асфальте. Сегодня мы должны сохранить высокий художественный уровень кыргызского кино, всячески его лелеять и любовно возвращать новое поколение творцов.

Что такое фильм?

Это духовная биография режиссера. Реализуя каждый новый свой замысел, он выкладывает накопленный к данному периоду личный опыт, переживания, раздумья...

К слову сказать, нам, кинематографистам, очень повезло с профессией: на свете есть много достойных людей, но не всем дано оставить след во времени. Хорошие или плохие, но мы счастливые люди, и любой умный, проницательный человек, посмотрев какой-нибудь из фильмов, сможет сказать, в какое время мы жили, потому что экран способен аккумулировать все приметы своей эпохи.

Океев закуривает:

— Гульбар, ничего, что я курю? Сам не люблю, когда в кадре курят, но сейчас мы с тобой напряженно работаем, зритель должен простить!

Меня давно интересовала история создания "Красного яблока", фильма, который в творчестве Океева стоит особняком.

Известен факт признания фильма Сергеем Параджановым, который в середине 70-х написал из заключения Лиле Брик: "Смотрите фестиваль! Очень хорошо, что есть казахские "Красные яблоки". Восток — прорвало!" Переписка была опубликована в журнале "Кино-сценарии", где есть редакторская сноска: "Красное яблоко" (1975) — фильм киргизского режиссера Т. Океева¹.

Картина, наряду с некоторыми другими лентами того времени, пробовала возродить поэтическое направление в советском кино. Возникшее в начале 60-х и получившее стремительное развитие благодаря фильму Параджанова "Тени забытых предков". Увы, к середине 70-х его, казалось, уже не существовало. После осуждения Параджанова первый секретарь ЦК КПУ Щербицкий сказал на очередном пленуме: "Наконец-то так называемый поэтический кинематограф побежден!"².

В основе параджановской кинопоэтики — фольклорные мотивы, народные легенды, типажная выразительность исполнителей, живописное богатство изображения, эмоциональная приподнятость атмосферы. А "Красное яблоко" снято все же в традициях поэтического реализма. Красное яблоко и есть прекрасный предмет-символ, благодаря которому герой фильма Темир поэтически переосмысливает свою жизнь.

Основой фильма стал психологически тонко нюансированный, лирический рассказ Айтматова "Красное яблоко".

...Красное яблоко разглядел на яблоне среди засохшей листвы студент-художник Темир и сберег, чтобы подарить прекрасной Незнакомке, в которую был тайно влюблен. Но, оказавшись в ее руках, чудесное яблоко утратило свою магию, и для Темира потускнели все краски мира. Став профессиональным художником, Темир не забыл свою Деву Тайную: она была его Музой, к которой он мысленно обращался в периоды творческого кризиса, делясь нереализованными замыслами и ища выхода из душевного тупика. Незнакомку и Деву Тайную сыграла Тая Турсунбаева.

Рядом с Темиром другая женщина, его жена Сабира (кинодебют в кино Гульсары Ажыбековой), страдающая от холодного, хотя и вежливого отношения к ней мужа. Сабира и Незнакомка делят пространство фильма на две части — будничную, рутинную и лирическую, поэтически преображаемую страстью художника при одном только воспоминании о Деве Тайной.

Уже в "Красном яблоке" Океев косвенно касается острой проблемы современного кыргызского общества, связанной с отторжением духовного наследия прошлого частью нового поколения Киргизии. Проблема прямо связана с частичной утратой родного языка городским населением страны. Вспомним эпизод из "Красного яблока". По ТВ показывают передачу о знаменитом сказителе Саякбае Каралаеве. Художник Темир и его дочь Анара смотрят ее. Герою интересен рассказ Саякбая, а его дочери, напротив, чуждо сказительское искусство манасчи. Темир, в силу своего двуязычия, легко переходит из одной культурной си-

туации в другую. Анара же не владеет родным языком, она не чувствует себя частью этнической общности. Вот почему ей скучен рассказ сказителя.

В другом эпизоде Океев показывает, как Анара упорно упражняется на фортепиано. Девочка родилась в общей для всех советских детей культурной ситуации, и ей очень комфортно в ней. Анара и есть та самая киргизка, выросшая на асфальте! Толомуш Океевич, напротив, с детства впитывал живительные соки устного эпического наследия кыргызского народа. Его душа всегда болела за ту часть молодежи, что утратила национальные корни. Потому что утрата национального своеобразия и миропредставления в принципе невосполнима. Говорить об этом Океев начал задолго до обретения Кыргызстаном независимости.

Прошло более двадцати пяти лет со дня премьеры "Красного яблока" на IX Московском МКФ, но фильм по-прежнему дорог кыргызстанцам. Он затронул такие сокровенные чувства, о которых никогда раньше так не говорили с экрана.

Как же возникла идея "Красного яблока"? — спрашиваю Океева.

Океев ответил, как всегда, притчей:

— С Чингизом Торекуловичем долгие годы нас связывают теплые, дружеские отношения. Однажды он мне сказал: "Толомуш! По моим книгам сняли фильмы Болот Шамшиев, москвичи, иностранцы мечтают о совместной работе. Хотя одну картину сними по моему производству!" Я ему в ответ: "Чингиз Торекулович! Многие заявляют, что идут за вами след в след. А я в этой жизни хочу идти своим путем. И если ошибусь, то сам отвечу за свои ошибки..."

Сняв три тяжелые в постановочном плане ленты — "Небо нашего детства", "Поклонись огню", "Лютый", — Океев почувствовал усталость. "Поклонись огню" снималась в момент экономического кризиса на "Кыргызфильме", когда после срыва постановки Мелиса Убукеева "Тайна мелодии" счета студии были арестованы и студиицы несколько месяцев не получали зарплаты. Съемки "Поклонись огню" происходили в южном Баткенском районе в сорокаградусную жару. Съемки "Лютото", наоборот, выпали на сорокаградусный казахстанский мороз прибалхашских, илийских степей. Кроме членов съемочной группы в состав экспедиции входили полтора десятка волков (разных возрастов) и отара овец. "Казахфильм" в техническом плане был оснащен лучше, чем родная студия Океева, но все равно разного рода трудности подстерегали группу на каждом шагу. Окееву повезло: рядом с ним всегда были единомышленники — оператор К. Кыдыралиев, художник С. Ишенов,

актеры А. Жанкорозова, М. Рыскулов, С. Чокморов. Последнему режиссер сказал: "Суйменкул! В "Караш-Караш", "Алых маках...", "Поклонись огню", во многих узбекских фильмах ты играл романтические роли. Теперь тебе предстоит создать образ жестокого человека". Артист принял предложение Океева.

Из воспоминаний Суйменкула Чокморова: "В "Лютото" мы пытались совместить несколько планов — социальный, философский, психологический. Мы искали и напряженный темп существования Ахангула, контрасты этого существования. Только так можно было рассказать про обреченность людей, в которых пылает огонь разрушения и саморазрушения"³.

— Это был библейский сюжет: бог создал волка волком, а человека человеком. Волк останется волком, а человек, какие бы лишения его ни преследовали, должен оставаться человеком. Все мудрые мысли очень просты, но задачи искусства — раскрыть их художественно, — добавил Океев в телепередаче, посвященной первому четвертому его фильмам. А ведущая сообщила: "Наибольшее международное признание Толомуш Океев получил после выхода на экраны кинокартины "Лютый", которая была выдвинута на соискание премии "Оскар" в номинации "Лучший зарубежный фильм года"⁴. Океев с одним из авторов сценария ленты А. Кончаловским побывал в Голливуде, но "Оскара" не получил. Тем не менее, со многими американцами он нашел общий язык. И потом, уже в 1987 году, когда в числе десяти наиболее известных советских режиссеров вновь побывал в США, представляя "Потомка Белого Барса", нашел понимание со стороны влиятельных бизнесменов, которые помогли ему приобрести медицинский аппарат для облегчения участи друга — С. Чокморова.

Но в середине 70-х Чокморов был в расцвете творческих сил, и ему еще предстояло сняться в двух фильмах Океева (в "Красном яблоке" и "Улане"). В экранизации Айтматова свою последнюю значительную роль создала любимая кыргызским народом актриса трагической судьбы Т. Турсунбаева, чье драматическое дарование раскрылось в фильмах "Ак-Меер" (реж. М. Убукеев) и "Поклонись огню". Она прожила всего 37, в декабре прошлого года исполнилось ровно 20 лет со дня Таниной кончины, но до сих пор кыргызы помнят и любят ее. "С такими великолепными актерами работать — одно удовольствие!" — с восторгом говорил Океев. Но на "Красном яблоке" Океев поменял некоторых ключевых членов команды. Картину снял оператор Константин Орозалиев, художником-постановщиком был Джамбул Джумабаев, а музыку написал Шандор Каллош.

— "Красное яблоко", — продолжил Т. Океев — европейская картина, она похожа на француз-

¹ См.: Киносценарии. М., 1994, № 6, с. 41.

² Там же.

³ См. Лындина Э. Суйменкул Чокморов. М. 1985 г, с. 96.

⁴ Эта программа вышла в эфир кыргызского ТВ в декабре 2000 года и была повторена через полгода.

ские фильмы, особенно на ленты Лелюша. В ней все должно было строиться на импровизации, на одной кыргызской традиции я бы далеко не уехал. Вот потому-то и пригласил других коллег, — объяснил Толомуш Океев. Незнакомку навевал мне образ Тайной Девы из "8 1/2" Феллини, возникий в воображении режиссера Ансельми. Гуидо Ансельми, искавший выход из творческого кризиса, мысленно обращался к своей музе. Героиня Феллини, как и Незнакомка, существовала в двух измерениях — реальном и ирреальном, и реальная Клаудия не могла сравниться с воображаемым образом, очищенным от всего бытового и сиюминутного.

Картина "Красное яблоко" была раскритикована в середине 70-х зарубежными критиками якобы за то, что Океев показал "розовый" социализм, идеализируя ситуацию в стране. От отечественных рецензентов мастеру тоже досталось: им казалось, что он взялся за не свою тему. Картина, тем не менее, до сих пор имеет высокий рейтинг на ТВ. Да и самому режиссеру никогда не было стыдно за нее. Океев говорил: снимать элегию гораздо сложнее, нежели, например, фильм о гражданской войне, где красные убивают белых или наоборот. Режиссер сожалел, что мало снял подобных фильмов-элегий. Он очень любил Бунина, Чехова. Океев рекомендовал молодым режиссерам непременно работать в лирическом жанре: "Такие картины — вне политики. Они похожи на музыку. Музыка может рассказать о человеке все, а о музыке человеческим языком рассказать невозможно!"

— Толомуш Океевич, а вот Константин Орозалиев мне рассказывал, что перед съемками сначала слушали музыку Каллоша, а потом снимали...

— Да, Шандор Каллош часть музыки написал еще до окончания съемок, и иногда мы ее включали, чтобы актеры могли лучше настроиться. Вообще обычно я сначала нахожу мелодию, музыкальный лейтмотив фильма — мне это очень помогает. Так было почти со всеми моими лентами, начиная с "Неба нашего детства". В "Поклонись огню" была найдена жутковатая тема басмачей, основанная на суфийских мотивах. "Лютый" сопровождала замечательная песня "Кокчатау", созданная великим казахским поэтом Сакеном Сайфулиным. Если ты сбиваешься с главной темы, музыкальный лейтмотив фильма напоминает: не забывай, ты снимаешь о том-то и там-то. Для меня как бывшего звукооператора звуковое оформление кинокартины и ее музыкальная тема — словно маяк в море для кораблей. Чтобы не сбиться с курса.

После "Красного яблока" Океев вновь решил резко поменять тему, надумав попробовать себя в трагикомедии. Лента должна была называться "Свинопас". Уже Советбек Жумадылов входил в образ пьющего человека, вынужденного пасти свиней, потому что овец, коров и

тем более лошадей ему просто не доверяли. Но когда Океев с драматургом Эдуардом Тропининым углубились в тему алкогольной зависимости, им стало не до смеха. В конце 70-х кризис системы вылился в повсеместное пьянство, и авторы поняли: надо бить тревогу, сделать шоковый фильм. И факт замены главного исполнителя явился первым знаком изменившихся намерений. Любимец кыргызстанцев красавец С. Чокморов предстал в образе алкоголика.

— И самое странное, — заметил Толомуш Океевич, — на тот момент "Улан" оказался самым тиражным моим фильмом. Мы очень хорошо заработали! За рубежом "Улан" успеха не имел, так как проблемы алкогольной зависимости в умеренно пьющих странах не существуют. Разумеется, там тоже есть алкоголики, но к ним относятся, как больным и стараются лечить. А у нас была неправильная позиция по отношению к этим несчастным, их сажали в АТП, по сути, в тюрьму, как преступников. Только теперь нас осенило, что наркомания, алкоголизм — болезни, которые нужно лечить. В 1980 году, когда снимал "Золотую осень", у меня было гнетущее состояние. Это не могло не отразиться на картине. Истинное творчество исходит от Бога, от природы. Но когда все общественные структуры политизируются и художник вынужден петь осанну какому-то бонзе, он платит за это творческой дегенерацией. Можно поклоняться красивой женщине, восторгаться талантливым ребенком, но не власть предержащими — это же безнравственно! Мой герой осознает, что стал заложником системы, и решает бросить творческую работу, вернуться в деревню, к отцу, и пасти овец, делать то, чем веками занимались предки. В главной роли снялся прекрасный казахский артист Досхан Жолжаксынов, интеллектуал, отличный певец, он у меня потом еще в двух последних картинах принимал участие.

...Я знал, что "Золотая осень" не будет иметь кассового успеха, что его не заинтересуют международные фестивали. Я снимал этот фильм для себя самого, для моих друзей интеллектуалов.

Сотрудничество с Маром Байджиевым было плодотворным: они вместе написали сценарий "Кожожаш" для самого дорогостоящего кыргызского фильма, известного в кинемире как "Потомок Белого Барса". Середина 80-х принесла "Кыргызфильму" невиданную прибыль после выпуска двух двухсерийных картин — "Волчьей ямы" Болота Шамшиева и "Потомка Белого Барса" ("Кожожаш") Толомуша Океева. Шамшиев пригласил на главную роль модного тогда Талгата Нигматуллина, уже попробовавшего себя в качестве драматического актера в психологической ленте Мелиса Убукеева "Провинциальный роман". Океев же долго не мог найти исполнителя роли Кожожаша, пока

кто-то не подсказал ему, что во ВГИКе, на художественном факультете учится некий Догдурбек Кыдыралиев, который, возможно, подойдет для главной роли. Океев рискнул и пригласил молодого художника. Это был благородный человек, а Толомуш Океевич прежде всего был заинтересован в человеческих качествах исполнителя; сразу бросались в глаза его великолепные физические данные. Сын чабана, великолепный охотник, горы знал не хуже горных коз, но актер он был никакой, с ним пришлось изрядно повозиться, вспоминал режиссер. Музыку к фильму написал в то время молодой, но ярко заявивший о себе композитор Муратбек Бегалиев, а снял его оператор Нуртай Борбиев.

Впервые в истории кыргызского кино бюджет картины превысил миллион рублей, постановочная группа имела достаточное количество пленки "Кодак" и камер "Арифлекс". Это был заказ Госкино СССР.

Толомуш Океев всегда мечтал представить всему миру эпическое богатство кыргызского народа. Кроме эпоса "Манас" кыргызы имеют не один десяток малых эпосов, а в сказание о Кожожаше вплетена народная трагедия "Карагул ботом". Ответственность перед режиссером была колоссальная, он сознательно шел на риск: слабое техническое оснащение "Кыргызфильма", съемки высоко в горах зимой и снежных бескрайних степях, огромные массовки, дикие животные — горные козы и барсы. Но настроен он был решительно. Оператор Сергей Чадин запечатлел, особенно в замедленном режиме — за снежные горные вершины, кусочек долины перед ними и крохотные люди в теплых одеждах. Несколько мужчин устанавливают огромные диги, Нуртай Борбиев дает указания своим ассистентам, величественный Толомуш Океев спокойно и уверенно окидывает взором свою необычную съемочную площадку, словно в зеркале, она отражается в стеклах его больших очков. Он знал, что эта съемка не самое тяжелое испытание — группу зачищают горы, то-то еще предстоит пережить в степях, где постоянно "гуляют" дикие ветры!

Пока же ему, наконец, нужно было снять следующую сцену: переход перевала двумя главными героями Кожожашем и Касеном — по сценарию их должно было завалить лавиной. Не один день Толомуш Океевич с группой готовился к съемке: тщательно обследовалось место, на карте обозначили точки, откуда пойдет лавина, где поставят камеры, путь актеров. Все рассчитали, но воплотить задачу оказалось не просто. Океев рисковал. Хотя съемки проходили летом, на леднике Ак-Сай минусовая температура да снег с пургой — обычны для этого времени года. Но сцена перехода очень важна для будущего фильма, пройдя все испытания, герои оказываются в благодатной долине, где им помогут с продовольствием, где они догово-

рят о будущем сотрудничестве и где, в конце концов, Кожожаш встретит Айке...

Итак, морозное утро ледника Ак-Сай, уже размечена площадка, даны последние указания актерам, установлены две камеры, альпинисты поднимаются на заранее облюбованную вершину — "устраивать" лавину. По команде режиссера операторы — Нуртай Борбиев и Бекболот Айдаралиев — начали снимать. Актеры пошли в глубь кадра, лавина настигает их... Но под снегом оказались все вместе с операторами. Для Океева это был тяжелейший момент, но все обошлось, и потом, вспоминая Айдаралиев, возникло приятное чувство от выполненной работы.

"Потомок Белого Барса" был удостоен "Серебряного Медведя" на МКФ в Западном Берлине, режиссера не выпустили за рубеж, и потом в Москве приз ему вручил Регимантас Адомайтис которому довелось быть на том кинофестивале.

Предсмертный город омывается благодатным первым летним ливнем. Куря, человек стоит на балкончике двухэтажного особняка — он наслаждается дождем.

Дверь балкона открыта, сквозь дождевые струи мы, держа в руках камеру, заглядываем в полумрак уютной комнаты. Включен телевизор, там тоже сверкает молния и разыгрывается бурная сцена между мужчиной и женщиной.

Это фрагмент из последней части "Миражей любви".

— Мани: "Я не верил в любовь, но вот увидел тебя и забыл, что я художник. И забыл про святое искусство... Плоть победила меня..." Алтынбюю: "Ты увидел не меня, а мое тело". Мани: "Отдай мне его, Алтынбюю, мне жарко... Пить хочется..."

Фонограмма постепенно затихает, остается шум дождя, чистый, благостный.

Камера наезжает на стену, где висит один из лучших портретов Толомуша Океева, тот самый, когда он под дождем сидит, прислонившись к юрте, и пишет. Очевидно, фотограф запечатлел его в перерыве между съемками фильма "Небо нашего детства".

Наплывом возникает образ Мани-юноши и камера движется к его рисующей руке. Возможно, это — живописные портреты Тани Турсунбаевой из фильма "Красное яблоко".

Любимые образы Толомуша Океева...

Или замедленный план, на котором скачут Незнакомка и Темир.

А может, это Уркуля кружится в цветущем саду.

Да и Калык, 12-летний герой "Неба нашего детства" со слезами смотрит вслед уезжающему отцу. Отец ни разу не обернется.

Не обернется табунщик Бакай, когда оставит на старом пастбище любимого, но дряхлого беркута.

Но слезы аксакала мы все-таки увидим, в финале фильма "Поклонись огню", у поминального дерева.

Бишкек, 25 февраля 2002 г.

Киргизский режиссер – член Европейской Киноакадемии

Народный артист Кыргызской Республики, лауреат международных кинофестивалей **Актан Арым Кубат (Актан Абдыкалыков)** получил почетное приглашение от Председателя Европейской Киноакадемии г-на Ника Пауэла вступить в ее ряды.

Европейская киноакадемия была основана в 1989 году ее первым президентом, знаменитым шведским режиссером Ингмаром Бергманом. Она объединила 40 выдающихся европейских мастеров экрана, таких, как Федерико Феллини, Джульетта Мазина, Лилиана Кавани, Анджей Вайда, Никита Михалков, Фернандо Рей, Бен Кингсли, Бернардо Бертолуччи, Иштван Сабо, братья Тавиани, Вим Вендерс и многих других. В 1996 году немецкий режиссер В. Вендерс стал первым председателем Европейской киноакадемии, которая ныне включает в себя 1300 лучших представителей основных кинематографических профессий Европы.

В своем письме г-н Пауэл подчеркивает: "Развитие европейского кино в последние 10 лет прибавило всем нам оптимизма, силы и уверенности. И сейчас, как никогда раньше, мы готовы принять любые предложения международного кинорынка. Однако, для дальнейшего успешного продвижения необходимы мощная реклама и объединенные усилия. Когда мы видим, что половина лучших голливудских режиссеров — выходцы из Европы, гордясь этим фактом, в то же время надемся: укрепляя завоевания европейского кино, занимаемся правым делом".

Творчество каждого имеющего право голоса члена Европейской Киноакадемии должно быть признано во всей Европе, а он в свою очередь должен поддерживать и выполнять цели и задачи, поставленные перед Киноакадемией.

Члены Европейской киноакадемии принимают активное участие

в процедуре голосования по определению лучших европейских фильмов и деятелей кино по итогам года.

Членство в Европейской киноакадемии позволяет присутствовать на ежегодной Генеральной Ассамблее, предполагает право быть избранным в ее Правление и, разумеется, обеспечивает получение приглашения на церемонии вручения наград.

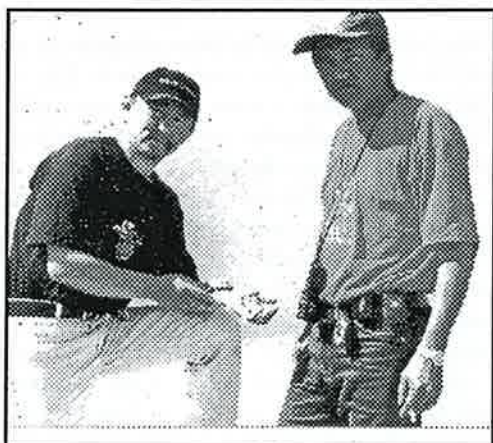
Киргизский режиссер Актан Арым Кубат получил почетное приглашение стать Членом Европейской Киноакадемии после выдвижения его фильма "Маймыл" на соискание премии Райнера Вернера Фасбиндера этой Академии. Но нельзя не отметить роли его предыдущих картин в европейском, да и общемировом признании таланта нашего соотечественника. Упреждая вопрос о геополитическом соотношении местонахождения Европейской киноакадемии и постоянного места жительства Актана А. Кубата, заметим: фильмы "Бешкемпир" и "Маймыл" сняты при солидном финансовом участии французской фирмы "Noe Productions", а в Европе европейским считается тот фильм, когда он на 50% субсидирован европейским продюсером. (Французское участие в производстве картины "Маймыл" составляет 70%, 20% предоставила японская фирма "Биттерс Енд", 10% — студия "Бешкемпир".)

Кинотриптих Актана А. Кубата — "Селкинчек" (1993), "Бешкемпир" (1998), "Маймыл" (2001) — уникален по мере искренности, душевной раскрепощенности и уровню профессионализма. Массовый коммерческий кинематограф приучил зрителя к историям красиво придуманным, фантастически нереальным, как правило, грубым и жестоким, и оттого фильм этого мастера воспринимается иным зрени-

ем и на одном дыхании, как пьет-ся свежая целебная вода из высокогорного источника кыргызского Ала-Тоо.

Творчество режиссера имеет принципиальное значение для развития отечественного кино, ибо открыло новую веху в его истории. Так, его картина "Селкинчек", показанная на многих престижных международных кинофестивалях, поразила киноэлиту Европы тем, что была осуществлена собственными только фильмовыми средствами, без привлечения: 1) литературы — лента снята по оригинальной идее режиссера; 2) театра — действие разворачивается на натуре; 3) профессиональных актеров — все роли исполнили непрофессионалы. Такое чисто кинематографическое произведение, приоритет в котором принадлежит визуальному образу, а не слову, мечтали увидеть многие выдающиеся мастера европейского киноискусства: Рене Клер, Бела Балаш, Жан Кокто, Фернан Леже.

Таким образом, очевидны художественные заслуги кыргызского режиссера для развития мирового кино, вот почему Председатель Европейской киноакадемии г-н Ник Пауэл подчеркнул, что был бы горд видеть Актана А. Кубата среди членов Киноакадемии, осознавая, что его присутствие и ожидаемый вклад будет содействовать защите, укреплению и дальнейшему развитию европейского кино.



"Лаутары".
Режиссер Э. Лотяну



"Король Лир".
Режиссер Г. Козинцев

В Доме Ханжонкова регулярно проходят дни национальных кинематографий. Последние по времени — Дни молдавского кино. Были показаны фильмы "Прокрустово ложе" Виорики Месины и Серджиу Продана, вызвавшие серьезный интерес на прошлогоднем Форуме национальных кинематографий, "Лаутары" Эмиля Лотяну, "Улица погасших фонарей" Валериу Гажиу, а также новая документальная лента Николая Гибу "Любовь моя, Придунавье".

"Черный монах" Чехова пользуется устойчивым вниманием кинематографистов и людей театра. Несколько лет назад фильм по этой повести снял Иван Дыховичный. Недавний спектакль Камы Гинкаса в Московском ТЮЗе стал театральным событием. А теперь съемки "Черного монаха" завершают молдавские кинематографисты в копродукции с кинематографистами Румынии (студия Александрий фильм). Режиссер-постановщик Александр Лозовский, продюсер — Александр Гуцу. Одну из главных ролей исполняет российский артист Лев Барашков, давно не появлявшийся на театральном и кинематографическом горизонте.

В апреле 2002 года фестиваль "Театральная площадь", Конфедерация Союзов кинематографистов и правление Дома кинематографистов провели цикл вечеров "Театр. Драматургия. Кинематограф". На афише — знаменитые экранизации театральной классики: "Король Лир" Григория Козинцева, "Отелло" Сергея Юткевича, "Дядя Ваня" Андрея Михалкова-Кончаловского, "Женитьба Бальзамина" Константина Воинова, "Васса" Глеба Панфилова, "Егор Булычов и другие" Сергея Соловьева, еще ряд российских лент, а также "Вей, ветерок!" Гунара Пиесиса по Яну Райнису (Латвия), "Дервиш взрывает Париж" Шадила Махмудбекова и Камиля Рустамбекова по комедии Мирзы Фатали Ахундова (Азербайджан). Интересно, что режиссеры показанных фильмов, проявившие вкус к театральной драматургии — Козинцев, Юткевич, Воинов, Панфилов, Соловьев — в разное время пробовали свои силы в театральной режиссуре.

В Малом зале МЗАО "Киноцентр" продолжается открывшаяся более года назад ретроспектива "Кинематограф оттепели". Представлены кинематографии всех республик бывшего СССР 60-х — начала 70-х годов. Мощный творческий взлет российского кинематографа, грузинский феномен, киргизский феномен... Корифеи отечественного кино и те, кто в ту пору только начинали. Михаил Ромм и Юлий Райзман, Иосиф Хейфиц и Александр Захри, Григорий Чухрай и Василий Шукшин, Станислав Ростоцкий и Лев Кулиджанов, Андрей Тарковский и Ролан Быков, Элем Климов и Андрон Михалков-Кончаловский, Никита Михалков и Сергей Соловьев, Толомуш Океев и Болот Шамшиев, Эльдар Шенгелая и Георгий Шенгелая, Отар Иоселиани и Резо Чхеидзе... Великие имена. Великие фильмы. Великий кинематограф. Ретроспектива прошла чуть более половины пути.

ЛОВИТОР

ФАРХОТ АБДУЛЛАЕВ



— "Ловитор" ("lower" — "нижний"), цирковой термин обозначающий исполнителя в гимнастических и акробатических номерах. В воздушных полетах "ловитор" исполняет свои задания, повиснув вниз головой на "ловиторке" (трапеции) или "рамке". В жанрах "плечевые акробаты-прыгуны" и "ручной вольтиж" "ловиторами" называют артистов, которые ловят партнеров на плечи или на руки.

Энциклопедия цирка

ЦИРК. МАНЕЖ

Под куполом цирка, на "верхнем", отделенном от манежа страховочной сеткой "этаже", готовятся репетировать воздушные трюки лилипуты — гимнасты. На одной из трапеций — Колян. Мы видим его как бы вверх ногами. Зацепившись коленями за перекладину, он смотрит вниз, на манеж.

С высоты происходящее внизу кажется уменьшенным. Зрительские места амфитеатра пусты, только несколько человек рассевшись на барьере манежа, лениво наблюдают за происходящим. На манеже одновременно репетируют несколько других "нормальных" циркачей: жонглер роняет свои булавки, клоун пытается рассмешить пустые кресла зрительского зала, иллюзионист, размахивая настоящей пиллой, о чем-то спорит с торчащей из небольшого деревянного ящика лысой усатой головой.

Иллюзионист. Вот отрежу ее, к чертовой матери!!!

Голова. Ну и режь, кто тебе мешает?!

Иллюзионист. Да ты же мешаешь, съешь свой нос куда не надо!

"Голова" пытается взглянуть на свой нос, отчего его большое, круглое, как шар, лицо принимает нелепое и смешное выражение...

Колян передохнул и теперь начинает раскачивать своим телом трапецию. То же самое делает висевший на соседней трапеции другой гимнаст — лилипут в красном спортивном костюме. Трапеции приближаются друг к другу и снова удаляются.

Снизу, стоя в центре манежа, напряженно следит за происходящим руководительница труппы — светловолосая женщина лет тридцати, она тоже лилипут, ее зовут Соня.

Во время очередного встречного движения трапеций, когда их амплитуда стала максимальной, женщина резко хлопает в ладоши.

Соня. А-а-п-п!

И лилипут, отпустив свою трапецию, летит по направлению к Коляну.

Но трапеция Коляна уже отшатнулась назад, и Колян не успевает "принять" гимнаста. Лилипут в ужасе вскрикивает.

Колян в последнее мгновение хватается за одну руку. Схватил неудобно. Перехватывает беднягу второй рукой, но цепляет за штаны. Лилипуту больно и неловко, он пытается вырваться, но Колян не отпускает...

Лилипут визжит и кувыркается. Наконец Колян перехватывает его поперек тела и прижимает к себе.

Колян. Спокойно, Ваня, я держу.

Блондинка на манеже качает головой и дает знак ассистентам.

Соня. Майна.

Фархот Абдуллаев родился в городе Душанбе в 1956 году. В 1979 году закончил Таджикский Государственный университет по специальности археолог, историк-исследователь. В 1989 году заканчивает режиссерский факультет ВГИКа (мастерская И.В. Талканкина). С 1990 по 2000 год являлся художественным руководителем независимой студии "Хаома" (Таджикистан). В 2001 году переехал в Москву.

Режиссер и автор сценариев фильмов "Мазар", "Волчьих похороны", "Чужая игра" — дебют в полнометражном кино. Фильм принимал участие в международной панораме Каннского кинофестиваля. "Таджикистан. Затянувшаяся трагедия" — дебют в документальном кино. Документальный фильм "Возвращение" принимал участие в Парижском, Санкт-Петербургском, Московском и Екатеринбургском кинофестивалях.

Проект художественного фильма "Ловитор" подготовлен для кинокомпании "Юнайтед Мультимедиа Проджектс". Генеральный директор Р.Р. Атамаликбеков.

Крепкие молодые парни понемногу отпускают тросы трапеции. Приблизившись к манежу, Колян выпускает Ваню и сам тоже спрыгивает с трапеции. Он на две-три головы выше остальных. Он не лилипут, просто мальчишка лет пятнадцати, но очень маленького роста. При этом коренаст, кражист, с сильными длинными руками. Настроение у него подавленное.

Колян. Не получается сегодня, хоть тресни!

Соня. Получится! Научись расслабляться! Ты же так волнуешься, что весь цирк ходуном ходит!

Соня становится за его спиной и начинает массировать ему плечи...

Ваня. Соня, можно я в номер схожу, что-нибудь одену, а то здесь так дует... так дует...

Лилипутка-девочка (*подтрунивает*). Парашют, например?

Ваня. А хотя бы и так, тебе то что?! Не ты же третий час на страховке, как придурок, колбасишься...

Соня (*строго*). Ваня! Лиза! Не ссорьтесь. Лиза, не мешай работать.

Лилипутка умолкает и обиженно идет прочь. Торчащая из ящика голова мужчины, подмигивая одним глазом, подзывает ее к себе.

Голова (*шепотом*). Лизонька, встретимся вечером, сходим куда-нибудь?

Лиза. Опять портвейном спаивать будешь и к себе в номер потащишь?

Голова. Да ты что, Лизонька, просто погуляем.

Лиза (*требовательно*). Нет, потащишь!

Голова, кокетливо улынувшись, кивает...

Соня (*Коляну*). Убеди себя, Коленька, что все будет "О, кей!" Ты же прирожденный ловитор!

Но Колян все еще расстроен. Соня встает, шлепает Коляна по спине и весело, будто она какой-нибудь прораб на стройке, кричит рабочим.

Соня. Вира!...

Колян усаживается на трапецию, и его поднимают.

Красный круг манежа удаляется от его глаз. Колян, обхватив коленями перекладину, свешивается вниз. Трапеция раскачивается.

Раскачивается трапеция и с противоположной стороны. На ней снова висит лилипут Ваня.

Соня (*кричит*). Ап-п!

Вытянув вперед ручки, летит в воздухе Ваня. Колян принимает его обеими руками, и теперь они висят уже вместе. Колян делает еще один рывок, и Ваня взлетает на "полку" (специальную площадку под куполом).

Соня. Повторить!

...Колян напрягается. Ваня отпускает свою трапецию, и Колян подхватывает его на лету. Сверху он видит, как на манеж выходит распорядитель.

Распорядитель. Все! Все, друзья! Вы закончили.

Соня. Еще пять минут.

Распорядитель. "Пять минут" просите у зебр.

В проходе дрессировщик, дожидаясь ухода циркачей, удерживает нескольких полосатых...

Коляна спускают. Соня и Колян вместе с другими лилипутами идут к выходу с манежа.

Отставший от них Ваня с трудом отбивается от пытающейся его обнюхать зебры.

Ваня. Уйди отсюда, Стрелка. Ну что ты ко мне всегда цепляешься, а?!

Он обеими ручками отталкивает тянущуюся к нему голову и подхватив с манежа свой маленький рюкзачок, бежит от нее за кулисы...

ЦИРК. СЛУЖЕБНЫЕ ПОМЕЩЕНИЯ

Лилипуты и Колян идут по извилистым цирковым коридорам.

Навстречу шагает мужчина одетый в серебристый чешуйчатый костюм — в руках у него огромная змея. За ним идет другой — на плечах у него обезьяна. Увидев Соню, макака строит ей рожу и громко клацает торчащими зубами. Соня смотрит на обезьяну и начинает хныкать.

Соня. Ножки у девочки устали.

Колян на мгновение приседает, и Соня вскакивает ему на плечи. И тут же, метнувшись, на Соне повисает Ваня.

Лилипуты (*многоголосие*). И у меня устали!.. И у меня!.. А у меня совсем подкашиваются...

Лиза (*наркозно падая*). Помогите, стоять не могу-у-у-у!!!

Они ловко прыгают вокруг Коляна, и он вынужденно, одного за другим, принимает их на себя. Колян идет по коридору, весь облепленный веселыми лилипутами. Коридор поворачивает снова и снова... Перед дверью все поспрыгивали с Коляна. Соня подтягивается, но так как замочная скважина выше ее роста, она не может попасть ключом в замок. Колян, он повыше, берет у нее ключ и отпирает.

Колян. Что бы вы без меня делали, гулливеры недоделанные.

Лилипутка Лиза, изображая горе, хватается за голову.

Лиза. Ой-ой, что бы мы без тебя делали!.. Ой-ой!

ЦИРК. НОМЕР В ГОСТИНИЦЕ

Посредине — небольшой стол, вокруг него, толкаясь и меняясь местами, рассаживается труппа. В глубине комнаты дверь... Там еще одна комната. Видны кровати, между ними раскладушки. На стенах афи-

ши. С одной из них смотрит, Колян и на его плечах "пирамидой" вся труппа. Все они в ярких костюмах и выглядят как настоящие цирковые звезды, особенно Колян.

Колян выкатывает из-под раскладушки огромный арбуз, ставит на стол.

Лилипуты в восторге, даже повизгивают от удовольствия. Лиза протягивает Коляну длинный, почти в пол ее роста нож.

Лиза. Р-р-ежь!

У окошка — газовая плитка. Соня хлопчет возле нее.

Соня. Арбуз на третье. Сперва поешьте.

Лилипуты (*кричат*). Жарко! Хочется холодненького!

На сковородке раскаляется масло. Соня достает из кастрюли с водой куски свежей рыбы и бросает на сковородку. А сама, метнувшись к столу, пытается отобрать арбуз. Лилипуты и Колян сопротивляются.

Над сковородкой взметнулся огонь. Первым его замечает маленький Ваня.

Ваня (*глубокомысленно*). Кипящее масло и вода — враги на всю жизнь.

Огонь перебрасывается на низ шторы. Она вспыхивает. Соня и Колян срывают пылающую штору, швыряют на пол и затаптывают ногами огонь.

Они не замечают, что уже тлеет угол второй шторы. Искра падает на плечо Сони. Колян сбивает огонь с блузки. А в это время от охваченной огнем шторы занимается скатерка на тумбочке. Масло на сковородке вспыхивает еще более ярким пламенем и вдруг, хлопнув, как взрыв, начинает очень сильно дымить. Черный столб гари взлетает к потолку и заполняет комнаты.

Соня. Ко-о-ля-ян! Огнетушитель! У манежа! Звоните "ноль-один"!

Лилипуты. Горим! Пожар!

Лилипуты, натываясь, друг на друга, выскакивают из комнаты. Один из них успевает схватить арбуз. Он больше его головы, заслоняет видимость...

Лилипут роняет арбуз и, поскользнувшись на арбузной жиже, падает. Остальные летят на пол через него. Куча-мала... Колян быстро ставит их на ноги и подталкивает к выходу, а сам бежит по коридору за огнетушителем.

ЦИРК. ГОСТИНИЦА. КОРИДОР

Дым клубами вырывается из комнаты и валит ему вслед. Бесконечно поворачивает коридор, много разветвлений.

Глаза Коляна уже слезаются от дыма. Колян врывается в дым и продолжает бежать... Еще несколько поворотов, и перед ним возникает стена. Тупик. Колян поворачивает назад.

Дым густеет. Колян испуганно оглядывается по сторонам, но ничего не видит, все заполнено клубящейся серой пеленой... Сзади доносится странный шум. Колян испуганно замирает. Из дыма высывается огромная полосатая голова. Зебра по имени Стрелка косит на Коляна большим черным глазом, потом поворачивается и убегает в темноту. Колян бежит было за ней, но скоро цокот копыт замирает и он снова остается один... Сзади и сверху доносится знакомый гул, будто едет поезд. Колян поворачивает назад — опять тупик. В глазах Коляна растерянность... Колян разворачивается в другую сторону и снова бежит.

ПОДЗЕМНЫЙ КОЛЛЕКТОР

Когда дым на мгновения рассеивается, мы видим, что кто-то кругами бродит в дыму. Это Колян, но вид его резко изменился: лицо в садах, одежда потрепанная.

Вокруг не затянутый дымом цирковой коридор, а округлый в верхней части, весь в дымящихся трубах и каких-то металлических сплетениях бетонный тоннель.

Из глубины тоннеля пробегают несколько грязно одетых людей. Какой-то испитого вида мужик тормозит лежащих на бетонном полу бомжей.

Мужик. Газовую трубу прорвало! А ну проснись! Неужто не чувствуете, как несет удушьем!

Он тормозит одного, второго, третьего... Они неподвижны. Тогда мужик в отчаянии бьет их ногой — бесполезно... Мужик убегает.

Колян, испуганно оглядываясь по сторонам, пытается встать... Ему это удастся, и он, задыхаясь, спешит в темноту тоннеля.

Рядом с ним бегут несколько бродяг. Те, у кого нет сил встать, ползут... Некоторые поднимают головы и безжизненно их роняют.

Колян падает, с трудом поднимается и сворачивает в ответвление коллектора... Еще несколько шагов — и он видит под ногами в луже яркий зайчик света. Колян поднимает голову — сверху светится пятнышко...

Колян, хватаясь за скобы, поднимается к этому пятнышку по узкому стакану колодца. Пятнышко света все ближе — это отверстие в стальном уличном люке. Колян пытается приподнять его головой и плечами...

Наконец ему это удается, но, несмотря на всю его силу, крышка отодвинулась лишь на несколько сантиметров.

Он жадно дышит свежим воздухом, проникающим в это маленькое светлое отверстие... Чуть-чуть отдышавшись, Колян собирает все оставшиеся силы и тянется лицом к отверстию.

Колян. По-мо-ги-ите!.. Люди-и-и!..

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ

Пересекая площадь, идут люди. Они с чемоданами, сумками, рюкзаками. Некоторые тащат предметы более объемистые: один несет огромную тумбу с фикусом, другой коробку с телевизором и т.д. В глубине — здание провинциального аэропорта (приземистое, старой постройки, со стеклянной диспетчерской башней на крыше). Людской поток движется в его сторону. Некоторые наступают на запыленный люк. Из репродуктора разносятся плохо различимые слова объявлений. И никто не слышит слабого детского крика...

Колян (*кашляя*). По-мо... По-мо-о-ги-и-те-е-е!..

Колян делает еще одну попытку отодвинуть люк, но срывается и падает. До него доносится музыка, веселые крики.

Неподалеку от люка несколько пацанов танцуют. Рядом с ними стоит старенький магнитофон, и пацаны танцуют под его мелодии. Магнитофоном занимается мускулистый красавец по имени Гоша. Он же — конферансье.

Гоша. Танец "Агучка на пузе". Сбавляют Кубик и Хохол.

Кубик и Хохол танцуют в стиле брейк-данс. Разношерстная публика в ритм аплодирует.

Когда Кубик, закрутившись в танце волчком, оказывается возле круглого, полувдавленного в асфальт люка, он слышит голос Коляна и останавливается.

Заинтересовавшись поведением партнера, прекращает танцевать и Хохол. Они оба склоняются над щелью приоткрытого люка и смотрят внутрь.

Гоша, который в эти секунды собирал у публики деньги, замечает неладное и подлетает к Кубику.

Гоша (*шепчет*). Почему перестали? Лохи запали, крепко отваливают...

Кубик. Там кто-то кричит...

Гоша. Приснилось, да? Танцуй!

Хохол. Эй-богу, базлает...

Кубик и Гоша становятся на колени и заглядывают в темноту.

На дне колодца белеет полусогнутое тело... Слышится стон.

Мимо идет милиционер-сержант. Хохол кидается к нему как к старому знакомому и показывает на люк в асфальте.

Хохол. Там пацан...

Милиционер. Вас, пацанов, на моей территории, как блох у собаки. Не хватало еще, чтоб под землю забрались.

Милиционер нерешительно заглядывает в колодец.

Милиционер (*почесывая затылок*). Чего вы мне то мозги мылите? Я что, подъемный кран бомжей поднимать?! Сами нашли — сами вытаскивайте.

Пацаны начинают выковыривать люк.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ. САЛОН

На первом плане лежит на брюхе самолет. Вернее то, что от него осталось: нет хвостовой части, нет части кабины, нет даже крыльев. Так, одна ободранная "труба" фюзеляжа. Внутри тоже не лучше: несколько распрямленных, в виде кроватей, кресел да кучи всякого хлама...

На одном из кресел лежит Колян. К нему подходит молодая женщина в джинсах и вязаной кофте. В руках у нее тазик, через плечо полотенце. Она ставит тазик на пол и начинает протирать Колю лицо, потом, расстегнув рубашку, грудь и живот. Коля приходит в себя.

Мара. Ну, что, очнулся, красавчик?

Колян. Где я, в больнице?

Мара. Ага, где же еще. Ты лежи, лежи, я сама тебя переверну.

Мара переворачивает Колю на спину, задирает на нем рубашку и в ужасе отшатывается.

Мара. Господи боже мой, кто ж тебя так?

Спина Коля вся в шрамах. На плече наколка.

Колян. Это я за сетку-рабицу на даче зацепился.

Мара. Не болтай ерунды, что, я ремня от сетки не отличу, что ли?

Колян. Правду говорю! За рабицу...

Мара. Если б за рабицу, то весь в клетку бы был, а ты в полоску.

В салоне раздается смех. Это хохочет Алик. Ему лет тридцать пять — сорок. Он сидит в одном из кресел и наблюдает за происходящим.

Алик. Ну, ладно, вроде очнулся парень. Пока ты с ним возишься, я пойду, на улице проветрюсь. Он ловко соскочил с кресла на пол салона и, шаркая обрубками ног, прошел к выходу. Добравшись до открытого люка-двери, Алик сбросил свое тело вниз на ступеньки и скрылся.

Колян. Кто это, тетенька?

Мара. Его зовут Алик, он у нас здесь старший.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. ПУСТЫРЬ

Алик сидит на холмике лицом к захламленному железным мусором пустырю, спиной к самолету. Он свистом подзывает к себе собаку — к нему подбегает маленькая дворняжка и начинает ластиться. Алик бросает ей палку. Сзади подходит Колян и становится рядом.

Алик. Апорт, Пурга.

Колян. А почему Пурга?

Алик. А потому что много лает без толку, пургу гонит.

Пурга принесла ему палку. Алик погладил собачку и снова бросил палку вперед. Собака бросилась за ней.

Алик повернулся к Коляну и смерил его взглядом.

Алик. Ну, давай, рассказывай, из каких будешь?

Колян. Коля я... Колян... С бомжами в коллекторе жил, а тут газ...

Алик. Ну, про газ я уже знаю. Целый день ваших жмуриков наружу выносили. Ты сам-то откуда? Родители есть?

Колян (*словно не слышал вопроса*). Неужели все погибли?

Алик. Ну, может, кто и остался живым, кто знает. Вот ты же спасся.

Колян. Сам не знаю, как получилось.

На порог вышла Мара.

Мара. Может, поешь что-нибудь, Алик? И пацан бы подкрепился.

Алик. Пацану дай, а я ребят подожду.

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Колян сидит в салоне и жадно ест из миски макарон. Мара поднимает крышку кастрюли и наливает ему компот.

Колян. Компот! Я такой в последний раз у бабушки пил.

Мара. А где живет твоя бабушка?

Колян. Нигде... Умерла она.

Мара. Ну, а кто-нибудь из родных у тебя есть?

Колян. Мамка, только она смафонила от нас, а меня с отчимом, шнурком поганым, оставила.

Мара. Так это отчим тебя так?

Колян, продолжая пить, не ответил. Снаружи послышался шум. Колян глянул в отверстие иллюминатора — вдалеке появилась целая ватага подростков: мальчишки и девчонки, некоторым на вид семь-восемь лет, другим тринадцать-четырнадцать. Всего человек десять-двенадцать. Среди них уже знакомые им Кубик, Хохол и Гоша. Они приближаются к свалке.

Коля закончил есть.

Мара. Ну, еще что-нибудь?

Колян. Не-а, сыт по горло.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. ПУСТЫРЬ

Ватага идет по пустырю. Теперь можно разглядеть, что все идут налегке, только Султан и Игорь несут картонную коробку.

Крышка ее не закрыта, так что видны кочан капусты, красные пальцы моркови, картошка и т.д. Султан и Игорь устало опускают коробку на траву.

Идущие следом Гоша и Кубик предусмотрительно останавливаются.

Гоша (*подозрительно*). Чего это вы?

Игорь. Мы от самого рынка прем, теперь ваша очередь.

Кубик. Ага! А кто это все надывал, вы, что ли?!

Султан. Ну и что? Мы не петухи вам, чтоб шестерить...

Гоша. Что? Что ты сказал?! Убью!

Гоша и Султан сцепились. Гоша резко боднул вперед лбом, и Султан с криком упал на спину. Гоша сел на его грудь и схватил Султана за шею.

Гоша (*сдавливая шею*). Слышь, ты, хорек, еще раз забазаришь, я с тебя шкуру спущу и на столбе повешу...

Султан. А это видел?

Султан сделал рукой оскорбительный жест и рывком повалил Гошу на бок. Пацаны покатались по траве. Ватага растерялась — сгрудилась вокруг дерущихся и наблюдает. Гоша взрослее и крепче Султана, он снова наверху. Одной рукой держит Султана за горло, другой бьет по лицу.

Игорь. А ну пусти его, ты, урод!

Игорь бросил наземь коробку и сверху навалился на Гошу. На него Кубик и Хохол. Свалка. Невесть откуда подбегает Пурга и громко лает.

Тихон. Ша, пацаны, Алик рядом.

Пацаны сразу прекратили мутузить друг друга. Гоша смотрит на Султана, тот на Гошу. Пацаны уперлись друг в друга глазами и напряженно застыли... Ждут, что будет дальше, и невольные зрители.

Гоша (*сдаваясь*). Ладно, черт с вами, халявщики вшивые! Кубик, бери коробку, теперь мы поне-сем.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ

Вместе с бегущей впереди кодлы Пургой пацаны приблизились к сидящему на холмике Алику. Алик вопросительно смотрит на них.

Гоша. Здорово, дядя Алик, как дела?

Алик. Полет идет нормально, что у вас?

Гоша протягивает ему мятую стопку купюр и мелочь.

Гоша (*как ни в чем не бывало*). И еще на рынок сходили, тетя Мара просила картохи взять, ну мы заодно кой-чего другого прихватили.

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Держа Алика на руках, Гоша и Кубик поднимаются в салон. Они посадили Алика на его сиденье и тут увидели Коляна.

Кубик подходит к Коляну и располагается на соседнем кресле. Колян молча наблюдает, как Кубик тщательно смолит вытащенную из-за головы сигарету.

Кубик. Как дела, крестник? Жизнь в кайф, правда?!

Колян с удивлением смотрит на него.

Кубик. Это же мы тебя из колодца вытащили.

Колян. А-а-а! Ничего, нормально.

Гоша. Нормально не нормально, но ты наш должник!

Он тоже подошел к Коле и хотел сесть напротив. Но Кубик успел подсунуть под него железяку, и Гоша, едва только сев, сразу вскочил. Гоша и Кубик весело гогочут. Колян тоже заставил себя улыбнуться...

Колян. На пацана, клянусь не забуду!

Гоша. На пацана!

Подростки подняли вверх сжатые в кулак правые руки и постучались...

Вечер. Слышно, как время от времени с гулом садятся и взлетают самолеты. В фюзеляже самолета горит трехлинейка. Подростки сидят вокруг

Алика и внимательно слушают, даже Пурга не лает, как обычно, а сидит молча.

Алик (*продолжает*). Есть еще один дом, в Софрино. Это не так далеко от Москвы и недорого отдают, всего тысяч за восемь.

Симка, самый маленький из пацанов, вздрогнул.

Симка. Рублей?

Алик укоризненно посмотрел на него. Кубик шлепнул малыша по затылку. Симка, потирая себе голову, замолчал.

Кубик. Зеленых, придурок! Кто тебе сейчас за рубли дом продаст?!

Алик. Ну, Мара, мамка ваша, позвонила сегодня хозяину, когда в магазин за продуктами шла. И что он тебе сказал, Мара?

Мара, стирающая в хвосте самолета, неохотно подошла к ним.

Алик. Что он тебе сказал?

Мара. Всего три комнаты в нем, мало нам.

Подростки. Три комнаты? Конечно, мало... Мало, мало, нам комнат десять надо, не меньше.

Алик. Так что пока остается один, тот, что в Малаховке, но вы сами знаете, дорогой он очень.

Кубик (*со злой уверенностью*). Ничего, заработаем! Правда, пацаны?!

Расходящиеся по своим углам пацаны вразной поддакивают...

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Ночь. Все спят. Только Коля смотрит на лежащего рядом Кубика и никак не может решиться. Наконец набирается смелости и трогает его за плечо.

Кубик. Что тебе?

Колян. Слышь, а про какой это дом вы балакали?

Кубик. Про какой, про какой, обыкновенный! Мы кодлой хотим в Подмосковье переехать. Купим там дом и будем вместе жить. Надоело здесь, в глухомани. А в Москве, знаешь, баксы на дороге валяются.

Кубик переворачивается на другой бок и засыпает. Коля продолжает бодрствовать. И вдруг слышит голоса Алика и Мары.

ФЮЗЕЛЯЖ. КАБИНА

Алик. Ну, пожалуйста, Мара, не могу больше терпеть, хоть разочек, а?

Мара. Прекрати, Алик, сколько можно, совсем дурканешься.

Алик. Ну я прошу тебя, птенчик... Хоть разок!

Мара оголила Алику локоть и, перевязав его повыше сгиба резинкой, ввела шприц. Алик облегченно вздохнул и прикрыл глаза.

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Колян поднял голову и прислушивается. Из кабины послышался негромкий смех: высокий и ласковый Мары и низкий, приглушенный Алика.

ФЮЗЕЛЯЖ. КАБИНА

Алик держит Мару за талию и пытается усадить ее к себе на кресло. Мара подчиняется. Алик счастливо прижимает ее к себе и целует. Мара торопливо снимает с себя свитер. Алик ласкает ее груди. Мара слабеет и покрывает лицо, голову, руки Алика поцелуями.

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Из кабины донесся женский стон. Колян стыдливо пригнул голову и с головой укрылся старой засаленной курткой.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ. ПУСТЫРЬ

Утро. Вся кодла готовится к новому трудовому дню. Кто-то еще завтракает за общим столом (две прилаженные спинки кресел), другие занимаются "макияжем". Катя, девчонка лет десяти, старательно мажет лицо и руки, Симки завернутой в тряпицу сажей. С каждым движением Симка становится похожим на негра и Катя хохочет. Симка отталкивает ее маленькой ручкой и быстро размазывает сажу по всему лицу. Получается натурально.

Алик разучивает с Олежкой и Султаном новую частушку.

Султан. Сидит заяц на заборе, ломом опоясанный...

Алик. Ты подтанцовывай, Султан, подтанцовывай. Пусть думают, что ты цыганенок.

Султан. Я не цыган, дядя Алик! Я узбек!

Алик. Но они же этого не знают. И хорошо, что не знают. У нас узбеки не танцуют, только цыгане!

И Султан начинает, не в такт пританцовывая "цыганочку", распевать.

Султан. На за-бо-ре си-дит за-яц, ло-мом о-по-я-сан-н-ы-й.

Игорь (*невпопад*). А ко-му какое де-ло, может, он мед-ве-дя ждет!

Алик морщится и хватается за голову... К нему подходит Колян. За его спиной, слегка в отдалении, стоят и мнутя Кубик и Гоша.

Колян. Дядя Алик, дядя Алик.

Алик. Что тебе?

Колян. Дядя Алик, а можно я у вас останусь?

Алик. Чего это вдруг?.. Возвращайся лучше домой, парень!

Колян. Нельзя мне домой, дядя Алик... Оставьте, я все буду делать. Вы не смотрите, что я маленький. Это я просто ростом не вышел, я сильный!

Кубик. Это правда, дядя Алик. Мы с Гошей проверяли — одной рукой Машку поднимает. Машка, вали сюда!

К ним подбежала толстая не по годам девчушка. Коля взял ее за две сцепленные в "замок" руки и, ту-жась, поднял. Алик задумчиво жуёт губы и молчит. Коля продолжает держать поднятую вверх Машу.

Кубик. Ай, молодец!

Алик. С испытательным сроком. Правила знаешь? Не пить, не колоться, клей только на губы, чтоб много не болтал, деньги в общак. Понял?

Колян. Все до самого доньшка.

Алик. Ну, тогда давай, шуруй с ребятами, вещи подносить будешь.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ

У автобусной остановки танцует и поет частушки "сладкая парочка", так зовут подростки Игоря и Султана.

...Пытается всучить "клиентам" желтые, как желтуха, цветы Катя и ее команда. И горе тому, кто пожадничает и не купит их для жены или подружки.

...Подносят пассажирам вещи Колян, Семен, Вася и Тихон с интересной кличкой Подлодка.

...Откуда-то со стороны станции слышатся звуки магнитофона, там ребята Гоши и Кубика делают брейк.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ. АВТОСТОЯНКА

Колян стоит возле бригады Тихона и ждет распоряжений. Подъезжает автомобиль. Тихон и Вася с ведром и тряпкой в руках подходят к водителю, но получают отказ. Тоже самое и со следующим... Вася скептически оценил перспективы автостоянки и двинулся в сторону остановки автобуса.

Тихон. Да погоди ты, к десяти рейс из Питера, съедутся еще.

Вася. К десяти я уже пяток лохов обую.

Колян. А ведь он прав, Тихон, может, пока вещи потаскаем?

Тихон. Много он понимает, рыжий! Если они на автобусе два часа в аэропорт трясутся, чтобы только чирик сэкономить, что они ему заплатят? Не... я по другим клиентам специализируюсь!

К стоянке подъезжает шикарная иномарка. Тихон и Колян переглядываются и бегут навстречу.

Тихон. Дяденька, давайте мы вам машину помоем!

Но вышедший из нее господин только цыкнул на них и прошел мимо. Тихон разочарованно садится на бордюр. Колян не хочет отступать и спешит рядом. Чтобы не отстать от размашисто шагающего господина, ему приходится почти бежать.

Колян (*просительно*). Дяденька, дяденька, давайте я посторожу ваш "Кадилак".

Мужчина. Сигнализация "центурион" постережет, пошел вон!

Колян (*кивая на Тихона*). Да вы что, дяденька, опасно! Тут один псих бегают, у него шило с собой, во — от такое! Дырявит колеса только так!

Мужчина остановился и выразительно посмотрел на Коляна. Тот скосил глаз на ничего не подозревающего Тихона. Мужчина ухмыльнулся и полез в карман.

Мужчина. Понял, вопросов нет, держи! И чтоб никакого психа!

Мужчина протягивает Коляну купюру...

Довольный Колян возвращается на место. Тихон восхищенно качает головой и показывает ему большой палец.

Колян. Надо бы шило сделать.

Тихон (*непонимающе*). Зачем?!

...К стоянке подъезжает автомобиль. В этот момент к окошку прилипает Колян и что-то говорит. Мимо него проходит демонстративно поигрывающий здоровенным, как самый длинный гвоздь, шилом Тихон.

Водитель удивленно переводит взгляд с Коляна на Тихона, с Тихона на Коляна и... лезет в карман за деньгами.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ

День. На площадь выходит самый главный местный милиционер и доильщик всех приبلудных — майор Кохабаш. Это здоровый, ширококостный мужик. Рядом с ним мелко семенит его верный помощник сержант Панкин.

Жалобный взгляд торговки на площади... отрицательный жест подбородка майора... и сержант тут же бежит к жертве за мздой.

Владелец кафешки — пожилой грузин, распахнул объятия и сам торопится навстречу майору...

Кохабаш выходит из кафе и, подтянув на себе ремень по-хозяйски озирает свои владения. И вдруг видит, как к вышедшим из автомобиля пассажирам подбегает незнакомый ему пацан (Колян), как люди с готовностью отдают ему деньги.

Кохабаш хмурится и направляется в его сторону.

Кохабаш. Ты еще откуда тут взялся?

Тихон. Это же наш пацан, товарищ майор, чай не признали?

Кохабаш. Я ваши рожи наизусть выучил, а этот новенький. Кто такой? Документы есть?

Тихон. Он новенький, товарищ майор, его недавно в кодлу приняли.

Кохабаш. Не знаю, кто кого принял, я тебя не принимал, поэтому чтобы духу твоего больше на моей территории не было, понял?!

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ

К самолету подходит майор и громко стучит по борту.

Кохабаш. Эй, кто тут есть, а ну, выходи!

Мара. В чем дело?

Кохабаш. Позови Алика.

Мара. Спит он, говори, зачем пришел.

Кохабаш. Чего это вы устроили, а? Мне этих подлецов и так по самую крышу, а вы еще новых бомжей собираете! Вы что, детскую колонию открыть тут надумали?

Мара. Ты про Колю, что ли? Не кипятись, его только вчера в кодлу приняли, Алик просто не успел тебя известить.

Кохабаш. Не знаю, не знаю... Их и так уже много, с отделения вон спрашивали, что это у тебя, майор, происходит? Отстойник для малолетней шпаны открыл, что ли?

Мара. Не бойсь, будем доплачивать за парня.

Майор. Да что вы мне платите, смехота одна. Я просто для порядка беру, чтоб порядочек был.

Мара. Конечно, для порядка. Выпить дать? С огурчиком.

Майор. Только огурчик не надо, знаю я, где вы их выращиваете. Это ж додуматься надо — на кладбище огород засадить.

Мара. Ну, не хочешь с огурчиком — так принимай.

Мара вынесла ему стакан водки. Майор залпом выпил и, задувая ладонью рот, просительно посмотрел на Мару.

Она нехотя вытащила из-за спины огурец. Майор, морщась, с хрустом закусывает... После выпивки майору полегчало, и он смотрит на Мару подобранными смачными глазами.

Мара взяла в руки груды белья и пошла развешивать. Майор следит, как сексуально она движется, и качает головой.

СЦЕНАРИЙ

Майор. Эх, Мара, Мара! Не была бы ты такой дурой — жила б как королева. И что ты нашла в этом безногот? Посмотри, какая ты ягодка, да за такую, как ты, любой мужик сотню зеленых отвалит! Мара, уже привыкшая к такого рода сентенциям, равнодушна.
Мара. Еще налить?
Майор (икая). Не, на службу ид-тить надо.
Майор поворачивается и на ходу кричит.
Майор. Смотри, чтоб в понедельник с приплатой за новенького!
Мара молча кивает и продолжает развеску...

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Вечер. Ребята ужинают... Алик подзывает к себе Тихона и сажает в соседнее кресло.
Алик. Ну, как пацан?
Тихон. Супер! Из воздуха бабки делает... Из воздуха!
Алик. Значит, не прогадали мы с ним?
Тихон. Не, не прогадали. Как пить дать — наш хлопчик!
Алик. Ну, пусть тогда остается, иди, передай ему!
Тихон бежит к сидящему в кружке ребят Коле и с размаху бьет его по плечу. И тут же с воем хватается за пострадавшую руку.
Тихон. Ты что, каменный, что ли?
Колян. А что случилось?
Тихон. Оставляют тебя в коdle, что!
Колян (радостно). Классно!!!

ФЮЗЕЛЯЖ. КАБИНА

Алик и Мара в пилотской кабине. Алик стонет и хватается за голову. Его трясет. Мара стоит рядом и держит его за плечи.
Мара. Успокойся, Алик. Все хорошо.
Алик. Да что ж хорошего, дура? Я же мразь, падаль подзаборная!
Мара. Прекрати, тебя дети услышат.
Алик. Я так больше не могу. Лучше бы я сдох, зачем мне жить. У-у-у-у, как голова гудит. Я не выдержу, дай мне умереть, Мара! Дай мне умереть!
Алик срывается на крик и пытается соскочить с кресла на пол.
Мара старается удержать его. Алик сопротивляется. Мара одной рукой держит Алика, другой готовит шприц...

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Кто-то тронул за плечо спящего Коляна. Колян поднял голову.
В коридоре стояли и тихонько двигались к выходу Кубик, Катя, Тихон и другие.
Колян. В чем дело?
Кубик. Пошли на воздух, у Алика снова припадок, теперь до утра спать не будет. И нам здесь не заснуть.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. ПУСТЫРЬ

Подростки вышли наружу и разбрелись вокруг самолета. Кто-то прикорнул на оторванном крыле, кто-то нашел себе место в кабине брошенного грузовика. Другие улеглись прямо на траву и вскоре заснули.
Колян и Тихон уселись на пригорке. Из самолета продолжали доноситься возбужденные голоса.
Колян (живая в сторону самолета). И часто у него так?
Тихон. Не очень, но раз в месяц бывает. Сегодня еще ничего, спокойно, в прошлый раз он чуть монтировкой не замочил.
Колян. Кого? Мару?!

Тихон. Зачем Мару? Себя, дурила... Он же раньше военным летчиком был, сбили его. Штурман погиб, а он без ног остался. Жена его бросила, он пить начал. Мара его в больнице встретила и пожалела. Так теперь с ним и живет, то ли жена, то ли врач.
Маша (с дефектом речи). Лю-бит она е-го, лю-ю-бит!
Тихон и Колян оглянулись. Толстенная Маша лежала в траве и внимательно вслушивалась в доносящиеся из самолета крики...
Тихон. Спала бы лучше, сорока.
Маша. Я бы то-же дядю А-лика полю-била, пусть без ног, за — то му-жик на-а-сто-я-щи-и-и-й!
Тихон посмотрел на Коляна и, показав на Машу, покрутил у виска пальцем. Еще слышны из самолета голоса ругающихся Алика и Мары, но подростки уже спят. Вдалеке, прогрохотав двигателями, взлетает самолет.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ

За кадром звучит песня, изображением для которой служат сценки из жизни аэропортовой коды: пацаны и девочки заняты своим делом... как могут, развлекаются... отбиваются от внимания любопыт-

СЦЕНАРИЙ

ных... ссорятся друг с другом... отдыхают и т. д. ...Моющие машину Колян и Тихон видят, как на площадке въезжает инвалидная коляска Алика. Сзади ее толкают сопровождающие его Катя и Маша.
Тихон (Коляну). Ого, Алик появился, значит, будет дело...
Алик проезжает к углу автостоянки, где его поджидает человек в красном "Мерседесе". Человек в "Мерседесе" и Алик здороваются. Девочки оставляют коляску Алика возле машины и отходят.
Тихон машет им рукой.
Тихон. Никак работка намечается?
Маша. Да, А-лик ска-зал, что груз по-я-вил-ся.
Колян. Какой груз, Тихон?
Тихон. Придет время, узнаешь...

АЭРОДРОМ. ОХРАНЯЕМАЯ ЗОНА

Ночь. Гоша пристально всматривается в сторону караульной вышки перед забором охраняемой зоны аэропорта. Караульный на вышке закурил сигарету и спустился вниз. Гоша крадется вдоль укрепленной колючей сеткой ограды и пробирается к самой "караулке". Охранники, отложив в сторону автоматы, смотрят телевизор... Двое других играют в карты... Начальник разговаривает по телефону.
Гоша приседает и, сложив руки трубкой, ухает, как сова. Охранник вскакивает и схватив автомат, выбегает на порог, за ним другой. Охранник передергивает затвор.
Гоша в кустах испуганно закрыл голову руками.
Первый вохровец. Ты чего, Максим?
Второй вохровец. Да сова эта долбанная опять появилась. Снова что-нибудь накличет. Лучше я сразу ее приберу.
Первый вохровец пожимает плечами. Максимыч целится в кусты, где спрятался Гоша. И вдруг уханье раздается совсем с другой стороны.
Это Колян спрятался за деревом и отвлекает внимание вохровцев.
Второй вохровец. Да она же там, в деревьях.
Первый вохровец выругался и поспешил в глубину зоны.
Сова теперь ухает с другого дерева, расположенного еще дальше. Вохровец бежит туда и снова пытается разглядеть проклятую птицу...
Колян залег прямо возле его ног, и как только вохровец зазевался, перебежал еще дальше. И снова заухала сова...
Тем временем к забору охраняемой зоны подъехал грузовик. Появившиеся неведомо откуда пацаны принялись помогать взрослым мужикам опасной внешности перекидывать коробки с сигаретами через забор. Здесь уже стояла багажная телега и увозила коробки в темноту летного поля аэродрома к стоявшему здесь транспортному "ИЛУ".
...Вохровцы стоят под высокой сосной и спорят, где сова.
Первый вохровец. Спряталась она, ей богу, там спряталась.
Второй вохровец. Да улетела она вон туда, я видел...
И вдруг снова раздалось уханье, и тут же с другой стороны, с третьей... Вохровцы только успевают поворачивать головы...
Это пацаны, выручая Коляна, "заухали" со всех сторон...
Пока вохровцы решают, что делать, Колян благополучно прокрался мимо спорящих охранников и исчез в темноте.
...У забора притулилась коляска Алика. К Алику подходит один из бандюков и, вложив в его руки звякнувший стеклом сверток, молча уходит.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ

День. Гремит музыка из магнитофона танцоров. Суетятся остальные пацаны и девчонки из коды... Различные объявления по громкоговорителю.
Площадь перед аэровокзалом полна людей и машин. Пассажиры прибывают. К ним подбегают подростки и наперебой предлагают помощь.
...Из здания аэропорта выходит Колян с двумя тяжеленными сумками. За ним, внимательно поглядывая, чтоб он, чего доброго, не убежал, семенит пожилая тетка.
Колян. Во, пацаны, прямо из Америки, че-слово!
Тихон. Гонись!
Колян. Сам спроси.
Тихон. Вы что, тетя, правда, из Америки?
Тетка (гордо). Правда, мальчик.
Тихон подмигивает Коляну и бежит рядом...
Тихон. Значит, зелеными платить будете.
Тетка. Че-го-о-о-о-о-о-о!
Колян. Не, в рублях, но по курсу!
Тетка. Мальчик, отдай сумки!
Колян только прибавил ходу.

СЦЕНАРИЙ

Тетка. Немедленно остановись, мальчик. Я сама понесу. Я сейчас милицию позову, мальчик.

...Колян загружает сумки в такси. Тетка отсчитывает несколько купюр.

Тетка. Знала бы, что ты такой жадный, ни за что бы не связалась.

Колян. Не жалейте денег на воспитание молодежи, тетенька. Мы — ваше будущее!

Тетка. Не дай бог!

Она нехотя сует ему еще одну купюру и садится в машину. Такси отъезжает, и Колян вдруг видит перед собой девчонку. Ей лет четырнадцать, она в коротенькой юбке-резинке и рваных колготках. Девочка вызывающе смотрит на Коляна из-под кукольной челки.

Оксана. Расслабиться не хочешь, пацан?

Колян не может отвести от нее глаз.

Колян. А-а-а? Что? Ты это мне?

Оксана. Тебе... Чего ты на меня так смотришь? Если нет, так и скажи — нет, я не гордая, другого найду.

Колян подходит к ней. Оксана мельком взглянула на деньги в его руке.

Колян. Ты... Ты, наверное, есть хочешь?

Оксана. Да уж не откажусь.

АЭРОПОРТ. КАФЕ

В небольшой забегаловке среди других посетителей — Колян и Оксана. Оксана жадно ест. Коля смотрит на нее.

Оксана. Это хорошо, что ты сначала накормить меня решил. Сытая я получше буду.

Колян. Давно ты... ну...это?..

Оксана. "Стригую", что ли?.. Да не, пару месяцев только. Как от мамки сбежала. (Оксана перехватила удивленный взгляд Коляна). Да она алконавка позорная. Заставляла меня со своими собутыльниками трахаться, ну я терпела-терпела, а потом махнула на все рукой и айда! Гулять так гулять! Прощай, родимый дом — веселые деньки!

Колян. А живешь где? Ну, в смысле ночуешь...

Оксана. Где-где, в.... где придется. Иногда клиент на ночь оставит, но это хуже всего. А шас ле-то — можно и на природе поспать.

Колян. Слушай, а ты иди к нам в кодлу, а? Мы здесь, при самолетах бомжуем, классно будешь жить. Нас много, человек пятнадцать!

Оксана перестала есть и быстро поднялась.

Колян. Ты что?

Оксана. Ага, знаю я такие кодлы, что я, чиканутая, что ли?

Колян. Да ты че?!.. Ты меня не так поняла — у нас другая кодла, мы не отморозки, у нас все по-другому.

Оксана недоверчиво смотрит на Коляна и не знает, уходить или нет.

Колян. Да садись ты, я тебе все объясню.

Оксана нерешительно садится.

Сидящие в углу кафе несколько мужчин пьют пиво и с интересом поглядывают в сторону ребят. Один из мужчин, в бейсболке на голове, что-то тихо сказал остальным. Они смачно рассмеялись.

Колян и Оксана встают и выходят из кафе.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ

Колян и Оксана идут через площадь. Из толпы выбегает Тихон и машет Коляну рукой.

Тихон. Ты где пропадаешь, Колян?! Там такие клиенты — интуристы. Сами в руки просятся, давай сюда.

Колян. Тихон, я занят.

Тихон посмотрел на девушку и даже заморгал от удивления.

Тихон (с сожалением). Колян, я же один столько не унесу!

Колян (Оксане). Слышь, ты подожди меня тут, я по-быстрому.

Колян и Тихон бегут к автостоянке.

АЭРОПОРТ. ЗДАНИЕ

Колян и Тихон несут чемоданы. За ними — туристы. Иностранцы, кивая друг другу в сторону носильщиков, о чем-то переговариваются и качают головами.

Тихон. Ну и кренделюху ты себе сбацал, Колян.

Колян. Понравилась?

Тихон. Первый класс!..

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ

Пацаны вернулись за новой партией вещей туристов и вдруг увидели, что четверо мужиков, те что сидели раньше в кафе, уводят сопротивляющуюся Оксану. Колян рванул к ним.

Колян. А ну, отпустите нашу девчонку, мужики!

СЦЕНАРИЙ

Те остановились и удивленно посмотрели на Коляна.

Мужчина. Слышь ты, щегол. А ну, пошел вон отсюда, рано тебе еще такими делами заниматься! Подрости чуток, а то до пупка ей не достаешь.

Мужики рассмеялись. Колян побагровел и, склонив и без того низко посаженную голову, метнулся вперед. Удар головой пришелся в самый низ живота "бейсболки". Мужчина взвыл и согнулся. Другие тут же набросились на Коляна. Он дерется как одержимый.

Маленький рост помогает ему уходить от ответных ударов, и уже двое испытали на себе силу его кулаков... Но и ему крепко досталось — из его носа и рассеченной губы потекла кровь. Оказавшиеся неподалеку Игорь и Султан тоже присоединяются к драке. Но мужики рассвирепели и беспощадно расправляются с ними... Тихон, поняв, что дело плохо, пятится назад и скрывается в толпе.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ У КАСС

Танцуют ничего не подозревающие ребята Гоши и Кубика. Подбегает Тихон и, расталкивая зрителей, пробивается к Гоше.

Тихон. Пацаны! Наших бьют!

Танцоры немедленно прекратили работу и поспешили за ним...

Зритель. Куда, деньги собрали и наутек? А отработать?

Гоша. Отрабатывать тебе жена будет! А у нас перерыв, имеем право! Правда, тетенька?

Тетенька. Мошенники!

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ У КАФЕ

У кафешки идет настоящее сражение. Мужики не ожидали, что против них выступит целая стая малолеток, один из которых воспользуется "шилом психа", другой будет орудовать "палкой слепого"... Султан и Игорь ловко заманили очередного "лоха" в круг и одновременными ударами с разных сторон "доводят его до ума". Вокруг дерущихся собирается толпа зевак, симпатии которых разделились: одни болеют за взрослых, но большинство явно за пацанов. На той и другой стороне уже появились добровольцы...

Крики из толпы. Милиция!.. На помощь!.. Безобразие!.. Полундра!!!

АЭРОПОРТ. ЗДАНИЕ. КОМНАТА МИЛИЦИИ

Майор Кохабаш и сержант играют в шахматы. Судя по настроению сержанта, он проигрывает. Телефонный звонок. Сержант поднял трубку.

Сержант. Слушаю... Да... Где?

Кохабаш сделал очередной ход и весело посмотрел на сержанта.

Сержант. Там драка на площади, товарищ майор. Надо бы сходить.

Кохабаш. Кто?

Сержант. Да пацаны наши со взрослыми.

Кохабаш. Садись, волчата сами разберутся, а тебе здесь ходить надо, ну?... Кажись, тебе фингец! А, сержант?!

Сержант положил кричащую трубку и обреченно сел на место.

Сержант. Может, я перехожу ладьей, а? Товарищ майор?

Кохабаш, торжествующе улыбаясь, отрицательно покачал головой.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ У КАФЕ

Драка у "кафешки" разрослась и продолжается с переменным успехом. Количество участников значительно выросло. То мужики одолевают, то пацаны и те, кто за них. В это время к ним подбегает сержант и м-р Кохабаш.

Кохабаш. Всем стоять! Вы задержаны за нарушение общественного порядка.

"Бейсболка". Да при чем тут мы, вы на этих пацанов посмотрите, это они драку устроили!

Кохабаш. При чем здесь пацаны? Вы за себя отвечайте.

"Бейсболка". Да говорю же вам, это все пацаны, вон тот коротышка, его ловите.

Мужчина хочет шагнуть за Коляном, но Кохабаш хватает его за руку.

Кохабаш. Нет, гражданин, так не пойдет. Устраиваете драку, а потом требуете, чтобы милиция их ловила? Проходите, гражданин!

Кохабаш и сержант уводят мужчин в здание аэропорта.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. ПУСТЫРЬ

Вся кодла уже здесь: и хлопочущая над ребятами Мара, и выслушивающий сбивчивые рассказы участников драки Алик. В сторонке стоит Оксана.

Симка. А Колян ему как даст башкой в дых, тот сразу и загнулся.

Катя. А вот и не в дых!

Симка. А куда тогда? Он же загнулся! Я сам видел.

Катя. Еще бы не загнуться, Колян ему в самые эгги врезал.

Симка. Какие еще эгги? Сама ты эгги!

Алик "успокаивает" Симку, подняв его над землей вверх ногами.
Алик. Кто-нибудь скажет, из-за чего драка началась, а то все эгги, эгги!
Оксана неожиданно шагнула вперед.
Оксана. Из-за меня.
Алик взглянул на девчонку и наконец опустил визжащего, как поросенок, Симку на землю...

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Кодда ужинает и продолжает переживать происшествие. Пацаны показывают друг другу "боевые раны": синяки и ссадины...

Тихон (*жалуясь*). А мне сержант, подлюга, как дал пендаля и кричит: "Беги отсюда, гад!" Так я теперь даже сесть не могу...

Алик сидит в отдалении и наблюдает, как Оксана забавляет малышня, изображая пальцами разных животных: вот кошка завидела собаку, вот пес наострил уши. Малышня смеется.

Ребята повзрослее реагируют на Оксану иначе: Кубик, думая, что его никто не видит, показывает Тихону на Оксану и закатывает глаза. Тот сладострастно вздыхает.

Колян, заметив их маневры, грозит им кулаком. Пацаны утихают...

Алик качает головой. К Алику подходит Мара и садится напротив.

Мара. Надо от нее избавиться.

Алик. Не получится. Она им понравилась, они из-за нее дрались.

Мара. А что делать? Не видишь — пацаны как с цепи сорвались.

Алик. Надо держать ее подальше от Коляна.

Мара. Ох и наплачемся мы с ней!

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. ПУСТЫРЬ

Пацаны и девчонки играют в футбол. Вместо ворот холмики из автомобильных шин, мяч старый, весь в заплатах.

Мяч у Коляна. Он ловко проходит вместе с мячом между ног длинного Гоши, и... гол!

Симка, торжествуя, снимает штаны и поворачивает голый зад в сторону проигравших Гоши и Кубика..

Оксана. Ура, Колянчик, давай врежь им!

Мара внимательно наблюдает за Коляном и Оксаной.

Перерыв. Ребята расселись отдохнуть. Мара, подзавав к себе Коляна, отводит его в сторону.

Мара. Понимаешь, Колян... Оксана не может у нас остаться.

Колян. Но почему, тетя Мара? Она такая клевая, вы же видели!

Мара. Взрослая она очень, слишком многое в жизни повидала.

Колян. Но она же не по своей воле, тетя Мара.

Мара. Я все понимаю, поэтому и говорю.

Колян (*растерянно*). Так что же ей теперь, снова "стритовать" идти?

Мара. Мы можем оставить ее, но при условии, что никаких таких дел... Понимаешь? Ты должен к ней относиться, как брат, пока не вырастешь, по крайней мере.

Колян (*испуганно*). Пока не вырасту?

Мара. Я имею в виду твой возраст, а не рост. Можешь оставаться маленьким, сколько тебе угодно. Ну что, договорились?

Колян (*радостно*). Договорились, тетя Мара!...

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ

Утро. Пока дети готовились к рабочему дню, возвращаются Машка и Катька. Они только, что побывали в лесу на кладбище, откуда принесли несколько несвежих венков. Мара помогает им разобрать венки на букеты.

Катька (*читает надпись*). От... близких... дру...зей... с лю...бовью!

Катька оборачивается к Маре и вздыхает.

Катька. Совсем мало покойников, тетя Мара, эти венки еще с прошлой недели, когда бандюка деревенского его друзья замочили! А что дальше то будет?!

Мара. Не волнуйся, на наш век покойников хватит, сегодня нету, так завтра сразу двоих принесут...

Гоша. За бандюка же этого отомстит кто-то — вот вам и веночки.

Тихон. И то правда, помнишь, осенью, в один день сразу четыре свадьбы и столько же похорон было, помнишь?

Машка (*грустно*). Та-а-а-к... то-о-о-ж, о-о-о-с-с-е-е-нь!

Алик подзавал к себе Гошу и, показывая на Оксану, что-то сказал... Вернувшись, Гоша подошел к Оксане и отчебучил шикарный степ.

Гоша. Танцевать умеешь?

Оксана (*удивленная умением Гоши*). Не-а! Не пробовала никогда.

Гоша. Ничего, научим, а пока бабки у лохов собирать будешь...

Колян (*возмущенно*). А почему с тобой? Ты что, главный, что ли?

Колян готов набросится на Гошу, но тот успокаивающе поднял руку.

Гоша. Не шебаршись, коротышка, Алик так приказал.
Колян сверкнул глазами, но возразить не осмелился...

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ У КАСС

Оксана освоилась и вместе с пацанами составила неплохой ансамбль.

Теперь у них не просто танец, а танец "с темой": Оксана не танцует, а эротично двигаясь, изображает девочку-хулиганку, к которой пытаются "найти подход" пацаны...

Женщины плюются, но мужская часть публики с жаром реагирует, и деньги платятся исправно. Время от времени, специально делая крюк, мимо них пробегает нагруженный чемоданами Колян и с ревнивой завистью следит за происходящим. Не успевающий за ним Тихон едва переводит дух.

Тихон. Мы так и будем каждый раз через жопу в рай бегать, а, Колян?

Колян. Да помолчи ты.

Тихон. У меня руки на фиг отваливаются такого кругана, блин, давать.

Колян (*сердито*). Дай сюда!

Колян отбирает у Тихона чемодан и тащит к зданию оба груза.

Колян (*бофмочет*). Руки у него отваливаются... Бездельник!

Тихон стоит на стоянке и, видя, как "груженный" Колян опять "дает кругана" через "танцплощадку", длинно сплевывает.

Тихон. Для бешеной собаки семь верст не крюк!

На стоянку подъезжает автомобиль. Он такой грязный, что привыкший ко всему Тихон удивленно присвистывает. Из заляпанной дорожной пылью машины выходит мужчина в летной кожаной куртке. Тихон бросается ему навстречу.

Тихон. Давайте помою машину, хозяин!

Водитель (*спеша по своим делам*). Помой, если нетрудно.

...Тихон и Колян моют автомобиль. Колян тряпкой размазывает лобовое стекло, Тихон держит ведро и подает ему тряпки.

Тихон. Ты зря так, Колян, за бабой бегаешь... Не стоят они того.

Колян. А ты откуда знаешь, спец по ним, что ли?

Тихон. Не, спец по ним Гоша, я так, просто опыт имею... У меня была одна, тоже красивая. Я за ней так ухаживал. Так ухаживал... Сам голодал, а ей мороженое и пирожное почти каждый день приносил. Однажды свою куртку отдал. Зимой дело было, она мерзла... А потом смотрю, к ней один паренек из "лохотронных" шныряет. Ну, я его за угол и пику к горлу. Отобрал, думаю... Ан, нет, моя-то шлюшкой оказалась, я ей цветочки, а они ее по кругу пускали! За "колеса" покупали, она на "колесах" сидела.

Тихон горестно скривил губы в улыбку и отвернулся.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ. ТАНЦПЛОЩАДКА

Публика разошлась по своим делам. Гоша критически осмотрел себя и свою бригаду. Все устали, никто особенно не работает. Взгляд Гоши остановился на Оксане. Он смотрит содержимое коробки для денег и одобрительно подмигивает ей.

Гоша. Молодца, подруга!

Оксана. Почти две сотни набралось.

Гоша вытаскивает из коробки полтинник и передает ее Кубику.

Гоша. Есть повод отметить, да, пацаны? Сбегай в ларек, Кубик.

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ. АВТОСТОЯНКА

Колян (*к отражению Тихона на лакировке машины*). И где она сейчас?

Тихон. Откуда мне знать, это еще там, в Саратове было...

Колян отмыл крышу и взялся за боковую дверцу. И тут же осекся. На дверце явственно синее надпись "милиция". Колян смотрит на Тихона.

Колян. Ты, что, с ментами за бабки договаривался?

Тихон видит надпись и огорченно чешет за затылком.

Тихон. Вот попали...

...Машина блистает чистотой, Колян и Тихон, наоборот, грязные как черти. Возвращается водитель и, увидев сияющую машину, довольно кивает.

Водитель. Молодцы, ребятки. Ну, сколько с меня хотите?

Тихон. Да что вы, мы не за деньги, мы же просто так...

Колян. Для настроения.

Водитель. Ну, тогда на здоровье!

Он садится в машину и трогается вперед. Тихон делает ему вслед соответствующий жест. Водитель оглядывается. Тихон тут же поднимает сжатый кулак вверх и показывает прощальное "рот-фронт".

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ. СКВЕР

Перерыв. Пацаны и девчонки сидят в скверике возле фонтана и едят. Из магнитофона Гоши несется развеселая музыка. Кубик и Хохол развлекаются стойкой на руках, Гоша болтает с Оксаной, Симка, Сул-

СЦЕНАРИЙ

тан с Игорем и девчонки едят бутерброды. Подходят измученные Тихон с Коляном.

Султан. Что, весь гараж "обули", да?

Тихон вместо ответа разочарованно машет рукой.

Кубик. Садитесь к нам, смехота!

Колян и Тихон присоединяются к компании. По кругу идет бутылка "пепси". Когда подошла очередь Коляна, в ней осталось только на донышке. Колян, мрачно поглядывая на остальных, протягивает ее Оксане. Оксана благодарно кивает и прикладывает к горлышку. Колян отходит к фонтанчику и пьет прямо из трубки. Взгляд Коляна падает на что-то полузатонувшее. Колян оглядывается по сторонам: ни кодла, ни сидящие на скамейках люди не смотрят на него. Он снимает с себя штаны и рубаху.

Маша. Смо-три-те, ре-бя-та, Ко-лян ку-па-ть-ся ре-шил!

Симка (*гордо*). Колян спортсмен!

Оксана. Дашь стриптиз, Колян!

Оксана тоже смеется. Колян лезет в воду и под смех дружков достает из воды воздушного змея. Смех ребят сменился восторженным воем.

Пацаны бросились к Коляну.

Тихон. Дай поддержку, Колян!

Симка. Не давай ему. Колян, он неумеха. Ты же знаешь, что у Тихона в руках, то, считай, тарах-бабах!

Тихон. Сам ты тарах-барах! Как щас дам в лоб! Дай поддержку, Колян!

Колян (*grimасничая*). Ш-щас! Оксанка поддержит...

Оксана осторожно берет у него из рук змея и расправляет ему мокрые крылья. Змей разрисован, как голубь.

Оксана (*сдерживая дыхание*). Сизарь. У нас папка таких держал.

Гоша. Зачем их держать-то, вон, все улицы в этих дикушах.

Оксана. Так то ж дикуши, а у нас домашние были, красивые...

Гоша. А мне лично больше дикие голуби нравятся. Домашние что? Смехота одна, а дикие — они свободные. Куда хотят, туда и летят...

Симка (*Гоше*). Я знаю, почему тебе дикуши нравятся, ты их из рогатки стреляешь и на костре потом жарить, сам видел!

Гоша спихнул малыша с бордюра, и Симка шлепнулся на задницу. Сердито взглянув на Гошу, Симка деловито поднимается и, развернувшись к обидчику задом, оглушительно пукает. Гоша едва успевает пригнуться...

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ

Полоскавшие вокруг аэровокзальной площади ряды бумажных флажков и плакатов вдруг опустились на землю. Это пацаны отвязали их от креплений и теперь сматывают в клубок.

...Стайка пацанов бежит через площадь к дороге. За ними, придерживая двумя руками крылья змея, Оксана.

Колян. Отпускай, Ксюха, пора!

Симка (*отчаявшись*). Ну давай, Оксанка, ты что, спортсменка?!

Оксана никак не решится разжать пальцы, и пацанам приходится продолжать бег. Когда пошел второй круг, Колян передает нить Султану, а сам бежит к Оксане.

Колян. Тебя, что, глюкануло, Ксюха? Отпусти птичку, пусть полетает. Ксюха! Ну?! Очнись!.. Эй, гараж!

Оксана нехотя разжимает руки. Змей взмывает вверх и поднимается в небо. Пацаны стараются так тянуть шнур, чтобы подставить его навстречу ветру. Змей летает над площадью, как птица, и озирает ее большими глазами.

Спешащие по своим делам люди останавливаются и задирают вверх головы. Среди них Кохабаш и сержант. Змея понесло к зданию аэровокзала.

Вдруг над площадью раздался усиленный громкоговорителем крик.

Диспетчер. Вы что, охренели там, что ли? Не видите — на башню летит? Немедленно убрать!

Кохабаш спохватился и, как попало ругаясь, бежит к пацанам. Пацаны тоже очнулись и пытаются оттянуть за нить голубя от здания... Поздно. Змей уже приблизился к переплетениям тросов и проводов, тянущихся к башне. Провода взорвались искрами, и вся паутина радиосвязи загорелась яркими всполохами.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. ПУСТЫРЬ

Вечер. Столпившиеся возле самолета подростки молчат. Алик сидит в коляске и с осуждением смотрит на них. Пацаны стараются не встречаться с ним взглядом. Взгляд Алика останавливается на Коляне.

Алик (*Коляну*). Черт бы тебя побрал! И откуда ды взялся на нашу голову?! Кохабаш теперь нас на километр к аэропорту не пустит.

Колян тяжело вздыхает и отходит в сторону. Оксана идет за ним. Колян садится на кусок старого самолетного крыла и, вытащив из сигарной коробки окурки, молча прикуривает.

СЦЕНАРИЙ

Оксана. Ты не злишься на меня?

Колян. С чего это?!

Оксана. Ну... Ты же ради меня этого змея достал, ведь так?

Колян. Да ладно...

Подходит Мара и, посмотрев на унылые лица, ободряюще улыбается.

Мара. Чего носы повесили, орлы? Кохабаш осерчал? Да пропади он пропадом, а мы не пропадем, другие места найдем, правда?

Гоша. Да пошел он в жопу, этот Кохабаш!.. В город пойдем, в город!

Симка (*картая и громче всех*). Надоело на одном месте воздух коптить, хочется мир-р посмотреть!

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Утро. В салоне на своем излюбленном кресле Алик. Напротив него стоят Колян и Оксана. В дырки иллюминаторов подглядывают пацаны.

Алик. Не верю. Где простота? Где жалостливость? Снова!

Оксана. Уважаемые люди, у меня только пять процентов зрения, на операцию много денег надо. Помогите, люди добрые, не остаться в беспросветной темноте.

Алик. Пока сойдет. Теперь ты, Колян.

Колян. Я старше сестры на три года, но мой рост остановился...

Ребята за окном рассмеялись. Колян запнулся и замолчал.

Алик. В чем дело, продолжай.

Колян. Я не хочу говорить про рост, давай что-нибудь другое, Алик.

Алик. Мало того что мы из-за тебя без своей территории остались, ты мне здесь еще условия ставить будешь?

Колян. Я не хочу про рост...

Алик внимательно посмотрел на него, потом на Оксану и махнул рукой.

Алик. Черт с тобой, говори, что хочешь...

ЭЛЕКТРИЧКА. ВАГОН

В вагон входят двое: Оксана, уже подстриженная, в темных инвалидных очках и, держа ее за руку, Колян. Они становятся в проходе и начинают петь.

Оксана. Не вижу я белого света.

Хожу, как собака впотьмах.

От вас, от людей, жду ответа

на горе свое и на страх...

Пассажиры нехотя оборачиваются к "артистке". Кто-то полез в сумку за деньгами... Следующий вагон. Поет Колян, Оксана держится за его руку.

Колян. Я был батальонный разведчик,

а он писаришка штабной.

Я был за Россию ответчик,

а он спал с моею женой.

Ах, Клава, любимая Клава,

ужели нам так суждено,

чтоб ты променяла, шалава,

меня на штабное говно.

Сидящие поблизости от них женщины и старуха прослезились.

Старуха. Смотри ты, сама слепая, а как за братика беспокоится.

Колян. Потом в фронтовом лазарете

три дня без движенья лежал.

Медсестры рыдали как дети.

ланцет у хирурга дрожал...

Бесконечной чередой проносятся вагоны электричек, и из всех несутся сменяющие друг друга голоса Коляна и Оксаны.

В одном из вагонов Колян, страшно размахивая руками, рассказывает что-то разинувшим рты старухам, в другом, наоборот, Оксана "делится с народом" подробностями своих несчастий. В третьем Колян отбивается от пытающихся схватить его и Оксану железнодорожников...

Не выдержал я и заплакал,

ну, думаю, мать вашу так!

Я к Клаве любимой вернулся

и начал ее целовать.

Я телом ее наслаждался,

протез положил под кровать,

но острый осколок железа,

мне резал пузырь мочево-й.

Полез под кровать за протезом,
а там писаришка штабной.
Я бил его в белые груди,
срывая с груди ордена.
Ах, люди, ах, русские люди,
родная моя сторона!

СТАНЦИОННАЯ ПЛАТФОРМА

Железнодорожные контролеры выталкивают Оксану и Коляна из вагона на платформу. Электричка уезжает. Колян успевает крикнуть что-то вслед удаляющемуся поезду, слов не слышно, зато понятен жест...

Колян и Оксана идут к чебуречной... У дверей заведения Колян останавливается и вытаскивает из кармана смятую пачку денег.

Колян. Надоело всякую бурду жрать. У нас столько бабок, пойдем в нормальную кафешку зайдем? Вон она, за тем домом.

Оксана. Колян, это несерьезно, экономить надо.

Колян вздыхает, но ничего не возразив, отсчитывает мелкие купюры.

СТАНЦИЯ. ЗАБЕГАЛОВКА НА ПЛАТФОРМЕ

Они сидят за грязным столом и, глядя на электрички, едят чебуреки.

Колян. А помнишь того, с орденами? Ну, который кричал: "Суцая правда, дети мои, суцая правда!"

Оксана. И целый полтинник отвалил.

Колян. Точно.

Оксана. Ой, а этот, ну, который доктор мистической медицины?

ЭЛЕКТРИЧКА. ВАГОН

День. Колян и Оксана закончили пить и теперь принимают деньги.

Колян приближается к седобородому всклокоченному мужику в парусиновой блузе. На шее у него бусы из нанизанных на тесьму орехов. Мужик пальцем подзывает Коляна.

Седобородый. Я профессор мистической медицины. Усек? Профессор я. Я знаю, у тебя задержка роста. Хочешь вырасти? Тебе нужно пересадить гипофиз жирафа. У каждого существа есть гипофиз. Он вот здесь. За рост отвечает. Если сделать пересадку, страшной высоты будешь, но тебе не страшно, как раз в рост!

Колян. Вы денег за песню заплатите, дядя?

Седобородый. Денег не заплачу, так как таковых не имею.

Колян молча высвобождает руку и поворачивается к выходу. Оксана за ним. "Профессор" не отстает. Он хватается Коляна за руку.

Седобородый. Не забудь про жирафа.

Колян. Да пошел ты, пердун старый.

Оксана (добавляет). Сначала сам вылечись, доктор хреновый.

Седобородый. Не доктор, а профессор.

Колян. Все равно мудаки!

СТАНЦИЯ. ЗАБЕГАЛОВКА НА ПЛАТФОРМЕ

Оксана дрыгает ногами и хохочет. Закатывается смехом и Колян.

Репродуктор. Внимание, поезд... Внимание, поезд...

По платформе потянулись пассажиры. Среди озабоченно спящих дачников Оксана и Колян заметили группку молодежи с рюкзаками на плечах и громко играющим "рэп" магнитофоном.

Колян. На Белое озеро едут, купаться... Слушай, а давай мы тоже на озеро съездим, а? Окунемся разок, поехали, Оксанка! Заодно и помоемся как следует!

Оксана (неуверенно). У меня и купальника-то нету...

Колян. Да брось ты! Какой купальник?! На фига он нужен?! Я лично тоже плавать не умею.

Оксана. Ты что, Колянчик?! Придуриваешься, что ли? Как я буду купаться голая? Или в штанах этих?

Колян не сдается.

Колян. Это ж Белое озеро — там такие места есть, вообще безлюдные... Зайдем подальше, и все. Ну давай, Оксанка!

БЕЛОЕ ОЗЕРО

День. Солнце. Колян и Оксана идут по пляжу.

Повсюду люди. И семьи с детьми, и бурно веселящаяся молодежь.

Оксана вопросительно смотрит на Коляна.

Колян (растерянно). Надо дальше пройти, туда, за мысок.

Оксана смотрит в указанном направлении — даже отсюда видно, что и там есть люди, но Колян бодро шагает, и она идет за ним.

Оксана и Колян сидят на пригорке и с завистью смотрят на купающихся. Яркое солнце нещадно палит.

Оксана вздыхает и, спустившись к озеру, берет воду пригоршнями и льет на себя. Колян замечает, что одна пара встала и двинулась в окаймляющую берег рощу. Колян встает и движется следом.

Оксана. Ты куда, Коля?

Колян. Щас приду, ты подожди меня тут...

...Парень и девушка углубились в рощу. Колян скользит за ними. Парень уложил девушку на траву и начинает ее раздевать.

...Колян крадется ближе и ближе. Рука его тянется к валяющемуся рядом с любовниками купальнику. Девушка в экстазе прикрыла глаза. Колян хватается купальник и пятится назад. И вдруг наступает на ветку. Треск заставил любовников обернуться, и они увидели застывшего с купальником в руке Коляна. Девушка вскрикнула. Парень вскочил и бросился за ним.

Парень. А ну брось, брось сейчас же, урод!

Колян. Обойдешься, зачем он вам, сами же сняли!

Парень. Я тебе покажу, сами! Положи на место, гад!

Колян ловко отпрыгивает в сторону и бежит прочь. Парень за ним. Колян бежит в сторону пляжа. Парень, двигаясь огромными прыжками, почти нагнал его, но увидев, как странно смотрят на бегущего к ним голого человека люди на пляже, остановился и побежал назад в рощу.

БЕЛОЕ ОЗЕРО. ПЛЯЖ

Закат. Из-за дерева выходит Оксана. Купальник ей великоват, поэтому она подвязала его на бедрах узелками, но смотрится очень даже ничего. Колян довольно улыбается.

...Оксана и Колян купаются. Оксана на глубине, Колян только рядом с берегом. Видно, что он действительно боится воды.

...Колян сидит на камне и, взяв в руки палку, изображает игру на гитаре. Оксана танцует. Колян, продолжая играть, присоединяется к ней. Вместе они сотворяют залихватский танец.

...Колян изображает быка. А Оксана — тореро. "Тореро" смог запрыгнуть на шею "быка", и Колян, смеясь, бежит со своей ношей по пляжу.

...И потом все-таки сбрасывает Оксану в озеро и торжествующе кричит в небо. Но Оксана так долго не появляется на поверхности воды, что Колян начинает волноваться.

Колян. Оксана! Оксана! Ты чо, Оксана?

Растерянный и испуганный, Колян вбегает в воду и пытается нырять. Оксана вдруг резко выныривает и обдает его градом брызг. Колян смеется.

Колян (с восхищением). Ну ты даешь, Оксанка! Ну ты даешь...

ЭЛЕКТРИЧКА

Вечер. Оксана и Колян возвращаются с озера в почти пустом полутемном вагоне. Волосы Оксаны спутаны, Колян гладит их рукой. Оксана берет голову Коляна в обе руки и, притянув к себе, нежно целует. Колян смотрит на нее округлившимися глазами и тоже целует ее... Свет в вагоне становится ярче, и уже не различить лиц обнимающихся подростков...

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА ПУСТЫРЬ

Утро. Рядом с самолетом только Мара и несколько самых младших.

ФЮЗЕЛЯЖ. КАБИНА

Алик возится в кабине пилотов. В углу старый, облезлый сейф — такие раньше в изобилии водились в конторах и сельсоветах. В руках у Алика сложенные в пачки купюры. Рядом — стопки газет и журналов.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. ПУСТЫРЬ

На ведущей из леса к аэродромной свалке тропинке появляется майор Кохабаш. Мара возвращается к самолету.

Мара. Алик, Кохабаш идет.

ФЮЗЕЛЯЖ. КАБИНА

Алик торопливо засовывает пачки в сейф, закрывает его и, повесив ключ на шею, скачет на своих култышках в салон...

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Кохабаш поднимается в фюзеляж и грузно, по-хозяйски садится напротив Алика.

Кохабаш. Ну, как дела, сбитый летчик?

Алик. Дела, как у козла молока — сколько ни соси, все без толку.
 Кохабаш хохочет. Алик выглядывает в дырку иллюминатора.
 Алик. Мара, солнышко, принеси нам что-нибудь...
 Кохабаш. Трубы расширить.
 Алик. ...трубы расширить.
 Мара ставит им на столик бутылку и хочет положить огурцы, но Кохабаш жестом останавливает ее и лезет к себе за пазуху. В руках у него появляется сверток.
 Кохабаш. Не, ваших огурчиков мне не надо, огурчиков я с собой принес.
 Мара (*усмехаясь*). Небось у старушек с рынка отобрал...
 Кохабаш (*возмущенно*). Да скажи ты ей, Алик, чего она меня позорит, мундир мой черной грязью поливает?!...
 Алик берет бутылку и ловко, откупорив ее одним движением, разливает.
 Кохабаш. Она думает, что я рэкет. А ты вот подумай, подумай хотя бы про этих старушек. Они же ко мне, как к сыну, относятся. Не возьми я у них этот пакет с огурчиками, так они ж обидятся. Я пробовал. Очень серьезно обижаются, мол, не любишь ты нас, Сенька. Сенькой они меня зовут.
 Алик. Сенька? Ты же Константин!
 Кохабаш. Но они зовут Сенькой, что я им, запретить должен, что ли? Ха-ха-ха ха-ха... Нехай зовут Сенькой, мне какая разница.
 Кохабаш посмотрел на Алика сквозь свой стакан. Лицо его при этом увеличилось в размерах, особенно глаз. Глаз внимательно посмотрел на Алика и хитро подмигнул. Когда Кохабаш отвел стакан в сторону и лицо его снова стало нормальным, Алик облегченно выдохнул и выпил...

ЛЕС. КЛАДБИЩЕ

Над лесом, почти задевая деревья, заходят на посадку самолеты.
 Вдоль могильных оград небольшой огорожок. По грядкам, нетвердо ступая, шагает Кохабаш и, что-то невнятно бормоча, собирает с разросшихся "желтоцветом" зарослей, огурцы. Один из них, самый большой, жадно откусывает и с хрустом жует. И вдруг, словно что-то почувствовав, замирает. Собранные огурцы падают на землю. Кохабаш медленно находит правой рукой пистолет и, выхватив его из кобуры, резко оборачивается.
 На него смотрит фотография с памятника. Это пожелтевший снимок мужчины в военной форме 50-х годов. Кохабаш долго смотрит на фотографию.
 Кохабаш. Что смотришь? Думаешь, что Кохабаш пьяница, да?!
 Мужчина на снимке молчит.
 Кохабаш. Нехорошо, товарищ, нехорошо... Нет, Кохабаш не пьяница, он просто живой человек. Думаешь, ему легко смотреть на то, что вокруг происходит?! Во-о-т, то-то и оно... Кохабаш страдает, потому и пьет.
 Кохабаш прячет пистолет в кобуру и подходит к памятнику. Смотрит.
 Кохабаш. Пра... Правильно го... го-в-в-в-ор-рю, товарищ?!
 Кохабаш пьян настолько, что теряет равновесие и падает сначала на памятник, затем, словно получив встречный толчок, на спину...
 ...На тропинке появляются двое — это Колян и Оксана.
 Колян. Ты только подумай, мы за три дня почти три тыщи заработали. Больше, чем раньше за всю неделю.
 Оксана. Нам с тобой еще больше зарабатывать надо. Другие целый год вкалывают, а я? А ты?
 Тропинка идет мимо кладбища. Оксана видит обилие принесенных на могилы букетов и вздыхает.
 Оксана. Сколько цветов пропадает.
 Колян. Ага, сюда бы Катю с Машкой...
 Колян, не договорив, останавливается. Впереди, на грядке среди огурцов лежит и храпит пьяный Кохабаш. На боку у него расстегнутая кобура.
 Колян. Я сейчас, Ксюха...
 Оксана. Что ты хочешь сделать?
 Колян. Пушку у него заберу.
 Оксана. Да ты что, с ума сошел? Рехнулся?!
 Колян. Будет знать, чухан, как кодлу обижать. А что, пусть побегает, его же за потерю оружия с работы турнут, а нам того и надо.
 Колян ползет к Кохабашу, осторожно вытягивает пистолет и торжествующе показывает его Оксане... Колян и Оксана бегут прочь...

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ

На импровизированной печке возится с готовкой Мара. Малышня помогает ей: то дров поднесут, то кастрюлю.
 Колян. Мы только что Кохабаша видели, тетя Мара. В лесу лежит в драбадан пьяный.
 Мара. Здесь нажрался, скотина. Но ничего, зато разрешил нам с завтрашнего дня в аэропорту работать.

Колян и Оксана растерялись и не знают, что сказать.
 Мара. В чем дело, ребятки? Что-то вы нерадостны...
 Колян (*растерянно*). Тетя Мара, тетя Мара...

ЛЕС. КЛАДБИЩЕ

Колян и Мара бегут по тропинке. В руках у Мары сверток.
 Мара. Скажем, что шел по тропинке и нашел... Случайно! Понял?
 Колян. Понял, тетя Мара.
 Они вбегают на кладбище, но здесь уже никого нет.
 Колян. Уже очухался, гад.
 Мара. Бежим в аэропорт, он, наверное, уже там.

АЭРОПОРТ. ЗДАНИЕ. КОМНАТА МИЛИЦИИ

Мара и Колян спешат по коридору. Навстречу им сержант.
 Мара. Где Кохабаш?
 Сержант. Там, в отделении, но лучше к нему не входить, злой очень.
 Мара. Подожди меня здесь, Коля.
 Колян остается перед дверью, Мара заходит. Из-за двери сразу слышится крик Кохабаша и тихий голос оправдывающейся Мары.
 Колян приникает к двери. Вдруг она распаивается, и появившийся на пороге Кохабаш рывком вталкивает его в комнату.

КОМНАТА МИЛИЦИИ

Кохабаш начинает избивать Коляна. Мара пытается защитить пацана, Кохабаш отталкивает ее.
 Кохабаш. Что, пада, хотел крутым стать? Пушка понадобилась?
 Мара. Да он нашел, Константин, ты выронил, а он нашел.
 Кохабаш (*Маре*). Ты мне здесь голову не финти, я сразу понял, что это ваши поганцы щипанули, уже людей подготовил с обыском нагрянуть!
 Колян. Это правда, дяденька. Нашел я, случайно.
 Кохабаш. Заткнись, тварь. Я тебя сразу раскусил. Как только в первый раз увидел. Гнилой ты, малец, гнилой. За то природа тебя и обделила...
 Услышав последние слова Колян насупился и померк.
 Кохабаш. Ну вот что, Мара. Чтоб я этого гада больше не видел!
 Мара. Хорошо, он больше не появится в аэропорту.
 Кохабаш. Я говорю, чтоб его вообще здесь не было, а если появится, клянусь богом, прогоню вас. Вообще с территории прогоню... А ну, пошел вон отсюда!
 Колян выходит, Мара шагает за ним, но Кохабаш знаком велит ей остановиться.
 Кохабаш. Так дела не делаются, красотка. Надо меру знать.
 Мара встретила с его требовательным взглядом и ...осталась.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ

Из самолета высовывается Алик. Лицо его злобно перекошено.
 Алик. Мара! Мара!!! Где она?! Куда подевалась эта стерва?
 Оксана (*робко*). Она с Коляном куда-то отошла, кажись, в магазин.
 Алик. Я ей покажу магазин! Почему мне ничего не сказала?
 Оксана. А что вам нужно, может, укол сделать? Давайте, я помогу...
 Алик. Пошла вон, не нужен мне никакой укол! Все пошли вон отсюда!

АЭРОПОРТ. ПЛОЩАДЬ ПЕРЕД ЗДАНИЕМ

Колян слоняется между машин. Из здания выходит Мара. Вместе с ней Кохабаш. Они садятся в потрепанную иномарку майора, и машина отъезжает.
 Автомобиль проезжает мимо Коляна. Колян встречается взглядом с Марой. Она не реагирует на него. Автомобиль удаляется.
 Колян срывается с места и бежит за ними. Иномарка проехала перекресток и набрав скорость, устремились в город. Колян уже сильно отстал, но продолжает бежать...

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ

Кодла слоняется вокруг фюзеляжа, но близко никто не подходит, боятся. Только Симка пытается взобраться по трапу, но Оксана возвращает его назад. На территории свалки появляется Колян. Оксана бежит ему навстречу.
 Оксана. Ну, как, Коля?
 Колян (*понури*). Никак, уходить надо.
 Оксана. Почему? Куда уходить?
 Колян. Совсем. Прогнал он меня.

Оксана. Как, совсем?
Колян. Ничего, как-нибудь сами проживем. На электричках будем ездить, придумаем что-нибудь. Да?!
Оксана всхлипнула. Колян вопросительно смотрит на нее.
Колян. Оксан, ты чего молчишь-то?
Оксана. Ты меня пойми, Колян. Я здесь так привыкла. Я не могу больше, как раньше, на улице. Я хочу жить в доме. Понимаешь, Колян, в доме!
Колян (*цинично*). Все вы сиськи-бляди. И ты, и Мара. Все.
Оксана отшатнулась, как после удара.
Оксана. Меня можешь называть, как хочешь, но тетю Мару не тронь. Не тронь, слышишь, гад?!
Колян. Да ладно, видел я твою Мару. Она сейчас знаешь где? С Кохабашем трахается!
Оксана. Не верю я тебе, и, знаешь, может, это и хорошо, что тебя с нами не будет.
Колян. Да пошла ты!.. Где деньги?..
Оксана не понимает.
Колян. Где деньги, спрашиваю? Я что, зря вкалывал, что ли?! Половина моя!
Оксана. Деньги я дяде Алику отдала. У него возьми.
Колян. И возьму, он мне кто теперь, да никто...
Колян поворачивается и, насвистывая мелодию, идет к самолету.

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН И КАБИНА

Колян поднимается в салон и проходит в кабину пилотов. Алик полулежит в раздвинутом кресле и смотрит на него, странно улыбаясь.
Колян. Ухожу я от вас! Кохабаш сказал, чтобы я насовсем уходил.
Алик радостно кивает. Колян усмехается.
Колян. Мне денег бы надо на прожитие...
Колян смотрит на Алика. Алик молчит и продолжает улыбаться.
Колян внимательно вглядывается в глаза Алика и с подозрением оглядывается по сторонам. Взгляд его падает на пустой шприц и прочие причиндалы.
Колян. Ух, ты, мать твою. Да он же наркушник! А? Дядя Алик, ты что, наркушник, что ли? Ну, дела! Жена — блядь, сам на игле сидит!
Алик молчит. Колян видит на его груди бечевку с ключом и решительно снимает ее...
Дверца сейфа легко поддается. Колян видит стопочки денег и берет одну из них в руки. Прежде чем сунуть ее в карман, проверяет и... видит, что, кроме первой и последней купюры, все остальные — это просто прямоугольнички бумаги.
Колян (*вслух*). Ё-мое, это же все фуфло, "куклы"! А где же бабки?
Колян начинает лихорадочно рыться в глубине сейфа, но кроме доз героина и таблеток, ничего не находит. Колян злобно сплевывает.

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН

Ночь. Ребята ужинают.
Алик возится с Симкой, заставляет его есть и если Симка отказывается, смешно ерошит ему волосы. Мара принесла еще хлеба и поставила перед Коляном. Колян мрачно смотрит ей вслед.
Алик поворачивается к Коляну.
Алик. Ничего, Колян, все будет в порядке. Поживешь пока один, ну, а через недельку Кохабаш отойдет, правда, Мара?
Мара. Надо бы ему денег дать на первое время.
Алик. Надо, конечно, надо. Вы сколько сегодня принесли — три штуки? Вот все и отдадим. Правильно, ребята?!
Кубик. Конечно, отдадим. Колян классный пацан, свой.
Алик отпускает Симку, пробирается к сейфу и начинает отпирать. Колян не сводит с него глаз. Алик достает тонкую пачку сторублевок.
Колян встает и подходит к Алику. Но денег не берет.
Алик. Что стоишь? Бери.
Колян. Вы остальные деньги покажите.
Алик. Что?
Колян. Вы другие деньги покажите, те, что на дом собираем.
Алик. При чем тут другие, другие — это другие. На дом же...
Услышав разговор, пацаны замирают. Алик пытается закрыть дверцу сейфа, но Колян опережает его. Он выхватывает с полки несколько пачек и показывает их ребятам.
Колян. Это на дом, да? Это на наш дом из десяти комнат, да?!
Колян разрывает бечевки и разбрасывает пачки над головой. По салону разлетаются листочки нарезанной бумаги.
Колян. Вот оно, Подмосковье! Вот Малаховка, вот!.. А вот еще!.. А может, добавить?!
Пацаны не верят своим глазам, а Колян продолжает разрывать и швырять в салон пачки. Скоро все кресла и пол покрылись бумагой...

Крики. Обманул, падла!.. Кинули нас, как лохов!.. Где наши бабки, гад?..
Алик, оцепенело, смотрит на них и молчит. Пацаны вскочили со своих мест и бросились к нему, но на их пути решительно встала Мара. Лицо ее жестко.
Мара. А ну, заткнулись, щенки!
Как ни странно, но необычный тон Мары заставил их остановиться.
Мара. Каких вам еще денег надо? Мало того, что вас всех приютили, можно сказать, с того света вытащили! Вы еще денег захотели? А ну, ты, Тихон, вспомни, где мы тебя нашли? Как щенок, в реке тонул, а Алик подобрал, выходил, крышу дал! Что тебе еще надо?!
Тихон, пожимая плечами, отступает. Мара поворачивается к Гоше.
Мара. А тебе что, Гоша, разве сладко в детдоме жилось? Соскучился по карцеру?
Гоша отрицательно замотал головой.
Мара. Ну, кому еще что припомнить?
Никто не решился возразить, и Мара повернулась к Коляну.
Мара. А ты уходи давай, забирай свои деньги и уходи.
Мара подобрала с пола пачку и протянула ее Коляну. Колян обвел взглядом пацанов. Никто не смотрел на него. Даже Оксана. Колян усмехнулся, сунул деньги в карман и, не прощаясь, вышел.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. ПУСТЫРЬ. САМОЛЕТ

Колян идет по пустырю и вдруг останавливается. Поднимает с земли камень и что есть силы запускает его в сторону самолета. Немного ждет, но никто не показывается, и Колян уходит.

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН И КАБИНА

Ночь. Кодла спит. Симка стонет. Оксана двигает его на другой бок...
Алик сидит у окна и, не мигая, смотрит в сторону горящих огней взлетного поля. Вспыхнул свет фар — это едет по бетонному полю большой грузовой грузовик-авиазаправщик.
Алик сползает с сиденья и движется к выходу. Когда он протискивает свое тело рядом со спящей Оксаной, она просыпается.
Оксана. Дядя Алик? Вы куда?
Алик обернулся и, показав ей прижатый к губам палец, продолжил путь. Оксана встала и шагнула за ним...

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ. ЛЕТНОЕ ПОЛЕ

Выбравшись наружу, Алик сел на свою тележку и покатил прочь.
Оксана увидела его, когда он был уже в отдалении, и побежала догонять.
Оксана. Дядя Алик, дядя Алик! Куда вы? Вернитесь.
Алик еще сильнее отталкивается руками и ускоряет движение тележки... Оксана, задыхаясь, бежит следом.
Авиазаправщик на "взлетке" сворачивает на рулежную дорожку.
Свет его фар на мгновение осветил мчащегося ему наперерез Алика на тележке и бегущую за ним Оксану.
Оксана. Дядя Алик, стойте! Не надо, дядя Алик. Ну, миленький, не надо... (*Последние ее слова утонули в визге тормозов.*) Дядя Алик! А-а-а-а!!!
Из кабины вышел шофер и, ругаясь, пошел посмотреть, что там попало под задние скаты...

ЛЕС. КЛАДБИЩЕ

День. В кронах деревьев поют птицы. Рядом со свежей могилой сидят подростки и Мара (волосы Мары заметно поседел). Перед ними накрытая скатерть.
Мара. Это же я сама его к наркотикам приучила. Это в госпитале началось, я там работала медсестрой, а он к нам после ранения поступил. Жена его только один раз и пришла, ключи от квартиры отдать... Ему и так несладко было, а тут еще это! Ну, он и стал у меня морфий просить, мол, сестричка, ноги болят, а ног-то уже нет. А я (*Мара всхлипнула*) не могла ему отказать. Так и пристрастился. Потом, уже год прошел, иду как-то по улице и вдруг вижу: он сидит у забора, милостыню просит. Не смогла я пройти мимо... Он же сам страдал, что обманывает вас, но поделать ничего не мог. Как подкатит ломка, так уже не соображал ничего.
Кубик. Да мы на него не в обиде, тетя Мара, правда, пацаны?
Симка. Ну а дом мы все равно купим, да, тетя Мара?
Гоша. Но тебя туда жить не возьмем... Ты пугаешь много.
Симка (*разъяренно*). Кого? Меня не возьмете?!
Симка выставил кулаки и, размахивая ими, как мельница, попер на Гошу. Кубик, смеясь, перехватил его.
Гоша (*облегченно*). Еле спасся!

ВЕЩЕВОЙ РЫНОК. СКЛАДСКИЕ РЯДЫ

Раннее утро. Дождь. На рынке еще никого нет, только за воротами столпилось несколько промокших, хмурых мужичков. Перед ними на грузовой телеге стоит здоровенный татарин с бляхой на груди.

СЦЕНАРИЙ

Татарин. В моей бригаде освободилось место, беру того, кто за полминуты прокатит меня с этой тележкой до конца рынка и назад...

Мужичок в "брезентухе" впрягся в тележку и потащил ее вперед...

Татарин (*смотрит на часы*). Мало каши ел, совсем плохо!

Мужичонка. Слишком быстро хочешь, хозяин, не получится.

Татарин. Нас пять человек, у всех получается. Иди отсюда, тебе только бутылки собирать, лодырь.

Из толпы вышел Колян.

Колян. Можно я попробую?

Мужички рассмеялись

Татарин. Попробуй, мне не жалко!

Колян потащил было тележку за собой, но потом остановился, развернул ее и так шустро побежал, что тележку мелко затрясло.

Татарин. Стой, стой, хватит, хватит, говорю, эй! Подойдешь!

ВЕЩЕВОЙ РЫНОК. ТОРГОВЫЕ РЯДЫ

На рынке полно народа. Раздвигая толпу зычным криком, бежит, толкая перед собой груженную коробками телегу, Колян. За ним едва поспевают два кавказца. У одного из контейнеров Колян остановился.

Колян. Принимай, Галина, китайские шузы, даром отдаю.

Галина, толстомордая тетка в молодежных кроссовках, недовольно встает и помогает Коляну завести телегу ближе к прилавку.

Галина. А где Ахмед?

Колян. Сзади бежит. Фуат тоже с ним.

Подбегают два кавказца. Один из них, тот, что потолще, вытирает лицо платком. Другой, глядя на Коляна, улыбается и качает головой.

Ахмед. Слушай, чего ты всегда так носишься, а? Я тут пешком за тобой не успеваю, бежать приходится!

Колян. Тебе бегать полезно, жир растрясешь.

Ахмед. Я понимаю, но несолидно, да? Я же хозяин — контейнер имею и вдруг, как мальчишка, за тележкой бегу, понимаешь, да?

Колян. За простой плати — шагом покачу.

Ахмед укоризненно качает головой и начинает расплачиваться...

...У контейнера с верхней одеждой стоит Оксана. Она примеряет Симке куртку. Рядом с ней продавец, по виду вьетнамец.

Оксана. Дорого просишь — семьсот рублей! Сбавь.

Колян. Свободная тележка, свободная тележка. Быстро и дешево!

Вьетнамец (*с акцентом*). Сильно сядний девочка. Красивый не должен сядний быть. Десять рублей могу меньше делать, больше не могу.

Колян. Свободная тележка, свободная тележка. Быстро и дешево!

Услышав его голос, Оксана вздрагивает и оборачивается.

Оксана. Колян!

Симка. Колян, иди к нам! Мы куртку покупаем, а китаец не дает...

...Колян и Оксана катят тележку, на которой сидит Симка. Он в новой куртке, в руках мороженое.

Оксана. Возвращался бы ты, Колян, тебя примут. И ребята, и Мара.

Колян. Не могу, у меня здесь работа хорошая, знаешь, сколько я бабок заколачиваю?!

Оксана. Больше чем на электричке?

Оксана внимательно смотрит на него. Колян отворачивается.

Оксана. Возвращайся, Колян... я скучаю по тебе.

Симка. Я тоже скучаю! Возвращайся, Колян!

Колян. А ты не подслушивай, а то ссажу. Пешком пойдешь.

Симка. А я тогда пукать буду.

Колян (*испуганно*). Хорошо, хорошо, не ссажу!

Симка (*великодушно*). Ладно, не буду.

Оксана. Ну, так как же, Колян?

Колян молчит, потом останавливает тележку и долго смотрит на Оксану. Оксана улыбается ему.

Колян тоже.

Колян. Ладно, вечером с бригадиром рассчитаюсь и завтра приду.

Симка. Ур-ра, Колян вернется, вот заживем...

СЪЕМНАЯ КВАРТИРА БРИГАДЫ

Вечер. Колян собирает вещи. На одной из кроватей сидят "коллеги" и распивают. Один из них, молодой еще мужчина, тренькает на гитаре.

Гитарист. От добра — добра не ищут, Колян. Тебе что, плохо здесь было? И денег хватает, и хавка клевая. Чего тебе еще надо?!

СЦЕНАРИЙ

Старик. Да девка у него там. Я их видел сегодня.

Колян (*сердито заснеб*). Тебе-то какое дело? Чего суешься?!

Старик. А ты не шелупонься. С тобой как с мужиком обошлись, в дело взяли, а ты из-за бабы какой-то все побоку.

Колян. Не врубаетесь вы, мы не просто так — бабки в аэропорту сшибаем, мы план имеем. Хотим себе дом купить, чтоб жить где было всем вместе. Мы же на себя денег-то и не тратим почти. Все вобщак собираем!

Гитарист. Ну, если у вас есть цель, это совсем другое дело. Но отвальную ты нам все-таки сделай, правильно говорю, мужики?

Почувствовав дармовую выпивку, мужики одобрительно загудели...

Колян. Так я разве против? Щас все будет...

...Компания сидит за накрытым столом. Все уже навеселе. Колян уже пьян, но ему еще наливают.

Гитарист. Давай, Колюн, еще по стопарю.

Колян. Я уже готов. Не могу больше.

Гитарист. По последней, Колюн. На дорожку. Чтоб кружилась и вела, только б в гроб не занесла... Ха-ха-ха ха-ха.

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ

Ночь. В темноте слабо белеет фюзеляж врывшегося в землю самолета.

К нему подходят несколько человек, среди них старик, гитарист и все остальные члены бригады. В руках у них разнообразные предметы: палка, цепь, у одного топор.

Гитарист. А топор-то зачем?

Мужик. Колян же трепал, что там сейф, вот и вскрыть будет чем.

Гитарист. У каждого сейфа ключи есть, дубина.

ФЮЗЕЛЯЖ. САЛОН И КАБИНА

В салоне полутемно, горит только трехлинейка. Все спят. Мужики по одному продвигаются внутрь салона. Вдруг в проход выскакивает Пурга и начинает истошно лаять. Первыми проснулись Гоша и Кубик. Увидев незнакомцев, Гоша вскочил и заслонил собой остальных.

Гоша. Мужики, вам чего?

Старик. Тебя не спрашивают, лежи и сопи в две дырочки.

Гоша. Полундра, братва!

Старик взмахнул палкой, и Гоша упал, схватившись за голову. В салоне поднялся переполох. Дети кричат, Мара пытается остановить нападающих, выставив перед собой кухонный нож. Кубик и Султан бросаются в мужиков чем попало. Мужики отвечают ударами палок и цепей. Гитарист бежит по салону и, расшвыривая всех, кто попадает ему на дороге, ищет сейф. Брошенный кем-то предмет попадает в горящую лампу-трехлинейку.

Вспыхивает пламя и стремительно распространяется по фюзеляжу...

СЪЕМНАЯ КВАРТИРА БРИГАДЫ

За столом дрыхнет Колян. В комнату входит татарин.

Смотрит на захламленный, заставленный бутылками стол и, схватив Коляна за плечо, трясет.

Татарин. Что, напился, собака? Выгоню к чертовой матери. Где все? Куда подевались? Эй, слышишь? Тебе спрашиваю! Разведи тут притон, алкаши позорные. И ты тоже пропадешь, водку будешь пить, обязательно пропадешь!

Колян с трудом поднимает голову, оглядывается вокруг и, вскочив, бросается вон.

Татарин. А ты куда? Стой, Колян, куда ты?!

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ

Ночь. Пламя все больше охватывает фюзеляж. Подростки и Мара пытаются загасить огонь подручными средствами, но безуспешно.

Мара. Оксана, убери подальше детей, там же баллон газовый!

Оксана хватается за детей и отводит их подальше от места пожара...

Больше всего хлопот с Симкой — он стащил с себя куртку и, подражая взрослым подросткам, гасящим пожар своей одеждой, размахивает ею над головой. Оксана хватается за шиворот и, закинув на себя, как мешок, несет прочь... Оставив Симку на попечение Маши, она спешит назад и вдруг видит смотрящего на них из темноты пустыря Коляна.

Оксана. Коля?.. Ты?.. Что ты тут делаешь?!

Колян не отвечает ей, потом вдруг медленно отступает.

Оксана. Колян, куда ты? Колян!

Колян продолжает отступать, и тут Оксана все понимает и бежит следом. Поднимает с земли все, что попадется, и бросает ему вслед.

Оксана. Гад! Сволочь! Тварь позорная, это ты их навел?!

Колян бежит что есть силы, из глаз его текут слезы.

Колян. Ну, погодите, уроды, ну погодите, хана вам! Всех порешу!

ВЕЩЕВОЙ РЫНОК. СКЛАД

Раннее утро. Мужики собрались в складском ангаре и, орудуя кувалдой и зубилом, пытаются взломать сейф. Наконец железная дверца отлетела...

Гитарист. Ну, с богом, бля!

Гитарист сунул руку в сейф и вытащил одну только тонкую пачку.

Старик (*разочарованно*). Всего-то ничего. Стоило огород городить. У меня вон пинжачок потерялся, так он дорожке стоит.

Гитарист. Твоему "пинжачку" цена три копейки с носом, а этому щенку я еще покажу. Коротышка несчастный. Где он? Найдите мне его!

Колян выходит из-за ящиков. В руках у него монтировка.

Колян. Здесь я! Здесь я, суки позорные. Ну? Кто меня искал?!

Гитарист вытащил нож, а сам кивнул мужикам обходить Коляна.

Старик. Здесь кончать не будем, в лесок отнесем.

Драка... Колян удается несколько раз "достать" нападавших, они злятся и еще больше звереют. Гитаристу досталось монтировкой по ребрам, и теперь он воет на полу. Другой угодил рукой в щель железной решетки и не может вырваться. Колян пользуется этим и добивает его ударами попавшего под руку ведра, но брошенная стариком железка сбила его с ног. Мужики окружили Коляна и запинали ногами...

ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА

Утро. Связанный и до неузнаваемости избитый Колян лежит на путях.

В лесу щебечут птицы. Рядом с ним сел дикий голубь и, осторожно поглядывая на человека, клюет что-то между шпалами. Вдруг его внимание что-то привлекло. Сначала мелко, потом сильнее задрожали рельсы, послышался тепловозный свисток. Голубь взлетел. Колян открыл глаза. Из-за поворота вылетел поезд. Он стремительно приближался. В последнюю минуту Колян извернулся и еле успел перевалить свое тело с рельсов на шпалы.

И наехал поезд...

Колян лежит на шпалах между колес несущегося над ним железнодорожного состава и истошно кричит...

АЭРОДРОМНАЯ СВАЛКА. САМОЛЕТ

День. Обугленный фюзеляж самолета еще кое-где дымит. Стоящие рядом пожарные заливают его водой. Тут же милиция, во главе злой, как черт, Кохабаш.

Кохабаш (*Маре*). Ну вот что, дорогие мои! Хватит мне вас, во как!!! По горло! Чтоб больше я вас здесь не видел. Убирайтесь с режимной зоны! Ты поняла меня, мамаша хреновая?

Мара. Но как же, Костя? Нам же надо где-то жить.

Кохабаш. Какой я тебе Костя? Был Костя, да весь вышел. Я тебе товарищ майор, поняла?

Кохабаш берет ее за руку и отводит в сторону. Мара не сопротивляется.

Кохабаш. Ты пойми, курица глупая, пожар этот такую волну поднял. С утра звонят, кто да что... Мне моя шкура тоже дорога, у меня семья...

Мара. Понимаю, у тебя семья... А эти, кому они нужны, правда? Пусть себе идут куда подальше, лишь бы с глаз долой...

Кохабаш. Сдай их в детдом, Мара. Ну, чего ты с ними возишься?..

Оксана услышала последние слова Кохабаша и обернулась.

Мара нерешительно молчит и смотрит куда-то вдаль... Кохабаш держит Мару за руку и что-то говорит, говорит...

Оксана отворачивается и шагает прочь от пожарища. Симка и Катька догоняют ее и идут рядом. Оксана берет их за руки, и все трое удаляются в сторону летного поля. Сидящий в отдалении Кубик молча следит за ними, потом встает и тоже шагает следом, за ним толстуха Маша, за ней Гоша и Султан, и все остальные. Кодла догоняет Оксану и младших, и теперь они уходят все вместе. Мара замечает происходящее, когда они уже вплотную приблизились к "взлетке".

Мара. Куда вы?.. Гоша! Кубик!.. Оксанка, куда ты их ведешь?

Оксана и дети лишь на секунду оглянулись и вдруг побежали вперед.

Мара проследила взглядом: они шли как раз наперерез выруливающему на взлетную полосу лайнеру... И тут Мара понимает, что происходит и, вырвав руку из лап Кохабаша, бежит за ними.

Мара. Стойте, дети! Да стойте же! Не надо, Оксана!

Дети словно не слышат ее.

Мара. Оксана, милая моя, не надо!.. Кто-нибудь, остановите их!

АЭРОДРОМ. ЛЕТНОЕ ПОЛЕ

Бегут по "взлетке" дети. Впереди Оксана с Симкой и Катькой. Рядом Султан, Тихон и Кубик с Гошей. А чуть поодаль все остальные.

Мара почти догнала их, и можно подумать, что они бегут вместе. Позади Кохабаш и сержант. Их нагоняет воющая сиреной красная машина пожарных. Сержант цепляется за руку пожарника и

вскакивает на подножку машин. Кажется, вот-вот, и преследователи нагонят убегающих детей. Но еще ближе разбегающийся по бетонной полосе лайнер...

Сержант прыгает с подножки пожарной машины и сбивает с ног Мару. Мара кричит и пытается вырваться, но сержант, крепко прижимает ее к земле.

Грохот движков взлетающего самолета глушит все голоса. Мара, продолжая беззвучно кричать, с ужасом в глазах смотрит туда, куда все еще бегут дети и где вот-вот должен промчаться самолет. Пронзительно высоко взревели двигатели самолета, и лайнер взмывает в небо. Как белая райская птица, ложится он на крыло и начинает разворот.

Внизу, задрав вверх головы, следят за его полетом люди на "взлетке"... Толпа пассажиров перед зданием аэропорта... Онемевший диспетчер с вышки... С трубкой громкоговорителя застыл и смотрит начальник аэропорта.

САМОЛЕТ. САЛОН

А в салоне самолета, подозрительно напоминающего по интерьеру их старый фюзеляж: отсутствует внутренняя обивка, кресла поломаны, иллюминаторы вместо стекол затянуты полиэтиленовой пленкой — резвятся дети из "кодлы". Бегают от одного иллюминатора к другому, показывают друг другу знакомые места... Симка тоже хочет занять место у иллюминатора, чтобы посмотреть на остающийся внизу город, но его оттирают, и он лезет прямо через спины. В салон входит стюардесса с подносом всяких сладостей и игрушек. Подростки бросаются к ней и расхватывают подарки...

Султан и Игорь, надев смешные маски медведя и зайца, наяривают на аккордеоне... Гоша, Кубик и Тихон вовсю объедаются сладким... Маша и Катя запаслись воздушными шариками и теперь что есть силы надувают их. Шары выросли до огромных размеров и вот-вот лопнут.

Дети, смеясь и испуганно закрываясь руками, прячутся кто куда.

...Лайнер, сделав круг, начинает набирать высоту. Самолет входит в темное облако... и, когда выходит из него, перестает быть "серебристой птицей" — теперь это просто серая, похожая на акулу, режущая моторами железная конструкция.

ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНАЯ СТАНЦИЯ

День. У платформы "на парах" стоит поезд. В вагоны поднимаются люди. Голос по репродуктору сообщает об отправлении. Торопятся к вагону маленькие человечки. Окружающие с интересом смотрят на них и показывают пальцами. И не замечают, что у стены, на асфальте, сидит грязный, оборванный мальчик и смотрит перед собой невидящим взглядом. Возле него останавливается рыжая лилипутка.

Соня. Мальчик, тебе что, плохо?

Колян смотрит на нее и пытается что-то сказать, но выходит нечленораздельное бормотание.

Соня наклоняется над ним и ласково гладит по голове.

Соня. У тебя есть родные, мальчик? Где твой дом?

Рядом проходит железнодорожник.

Железнодорожник. Да какой у него дом. Ничейный он. Побирושка. Уже с месяц как здесь, на вокзале окопывается...

Соня. Хочешь, поехали с нами, мальчик? Мы цирковые лилипуты, ты тоже маленький, будешь с нами. Маленьким нужно вместе держаться.

Колян что-то опять пытается пробормотать, но не получается. Соня ждет... Тогда он просто кивает дрожащей головой.

Соня. Ну, вот и хорошо. Вставай. Ваня, Ваня, придется тебе лезть в чемодан. По твоему билету мальчик поедет.

Лилипут мужчина, которого она назвала Ваней, остановился.

Ваня. Ну почему опять я?

Соня. Потому что ты самый маленький.

Ваня сердито засопел. Соня быстро поправила себя.

Соня. И ты самый отзывчивый!

Это Ване больше понравилось, и он с готовностью сел на чемодан.

ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЕ ПУТИ

Со свистом рассекая воздух, несется по рельсам поезд.

Слева и справа — широкие просторы. За кадром слышится уже знакомая песня: "Ах, люди, ах русские люди. Родная моя сторона!..".

Колян (*закадровый голос*). Так я оказался в цирке. Соня была права, когда сказала, что маленькие люди должны держаться вместе. Они меня вывели, я снова научился говорить. Теперь я работаю в "номере", и, говорят, неплохо. Я уже объездил с цирком почти полсвета, но больше всего хотел бы снова оказаться в своем родном городе, где когда-то беспризорничал. И снова увидеть всех наших: Мару и Гошу, Тихона и Кубика, Султана с Машкой... и, конечно, Оксану. Но этого уже никогда, никогда не будет, потому что после того как они побежали по "взлетке", их больше никто не видел...

СЦЕНАРИЙ

ЦИРК. МАНЕЖ

На ярко освещенном прожекторами поле манежа, под музыку и слова известной песни "Арлекино" заканчивают свое выступление циркачи-лилипуты. Все они в костюмах персонажей песни: силача и акробата, клоуна и жонглера... Публика гогочет. Лилипуты продефилировали по манежу и приступают к исполнению завершающего номера... Колян (он в костюме Арлекина) становится в центре манежа, и на него, делая кульбиты, начинают запрыгивать все остальные. Скоро на его плечах уже вся труппа лилипутов. Получилась обращенная острием вниз пирамида, такая же, как на плакате. Лилипутов так много, что Колян даже пошатывается.

Колян (*закадровый голос*). Сотни раз мы уже делали этот трюк, и сотни раз у меня в голове только одна мысль: Боже, если ты есть, сделай так, чтобы никто не упал, а если вдруг это случится, то дай мне силы поймать его, чтобы никто не пострадал, чтобы я опять не стал виновником чьей-то беды...

Крупно — взмокшее лицо Коляна. Наложённый веселой маской грим растекается, и лицо его принимает грустное и одновременно смешное выражение. Глаза напряженно сужены. Они видят не полумрак манежа, а нечто совсем иное, не здесь и не сейчас...

БЕЛОЕ ОЗЕРО

Яркое солнце. Подростки бегут по мелкой воде. Колян делает вид, что хочет сбросить наездника, но ему это никак не удается. Оксана смеется и, поднимая вверх сжатые в кулачки руки, торжествует... Стоп-кадр.

TicketSOFT

опередите конкурентов,
работайте с лидером



LuckyTicket™

комплексная автоматизация зрелищных организаций

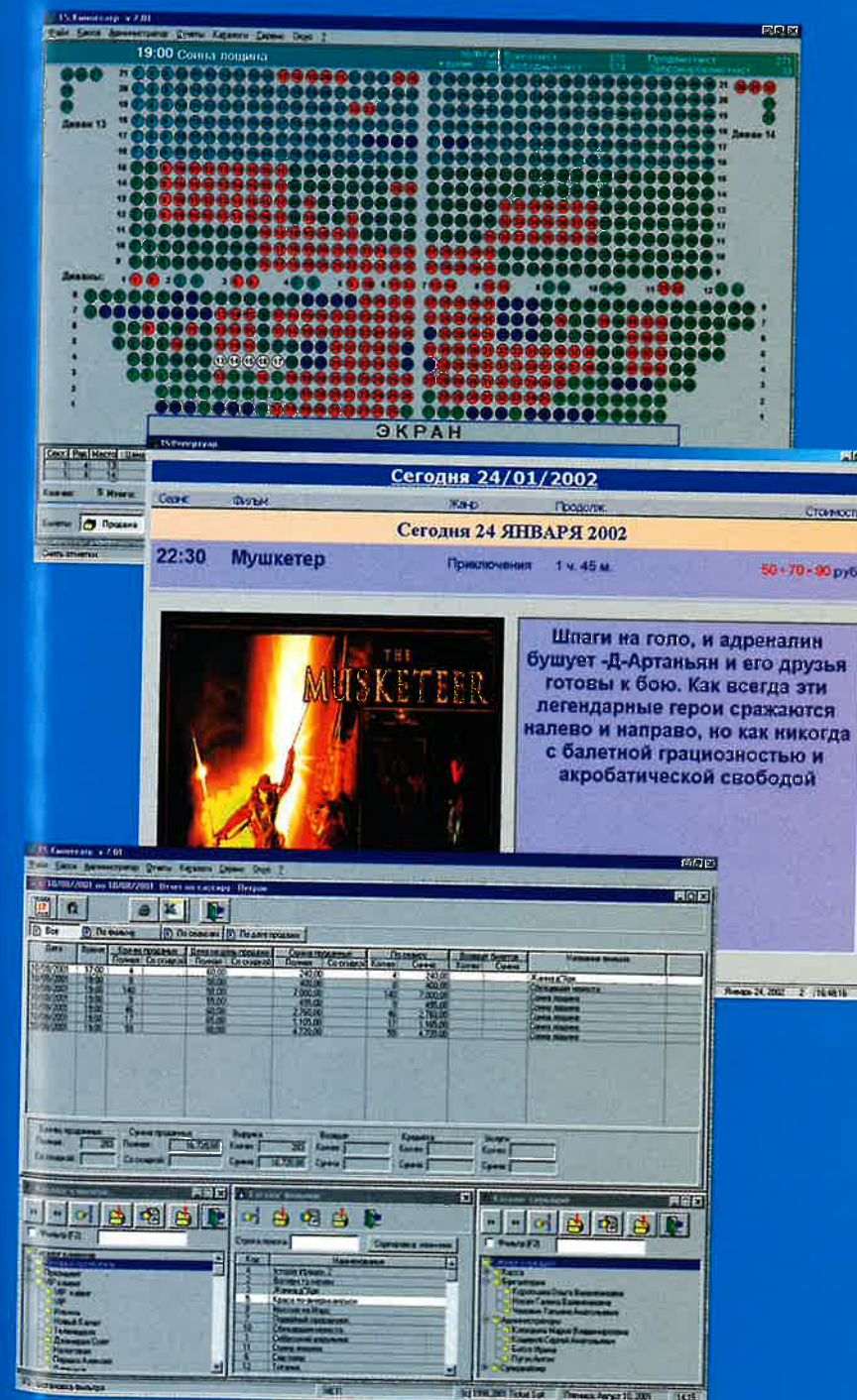
Возможности системы:

- повышение скорости и качества обслуживания посетителей, быстрая печать красивых билетов с логотипами кинотеатра и спонсоров;
- увеличение скорости и точности получения отчетных и аналитических документов (кассовые отчеты и отчеты для бухгалтера);
- автоматизация взаиморасчетов по договорам с прокатчиком;
- полная интеграция с любыми бухгалтерскими программами;
- возможность гибко разрабатывать собственные ценовые и геометрические схемы, мгновенно менять их по ситуации;
- использование любых видов оплат билетов, систем дисконтных и кредитных карт;
- организация заказа билетов через Internet;
- продажа билетов с привлечением распространителей и театральных касс;
- управление сетями кинотеатров;
- управление барами и ресторанами.

Наши клиенты:

- "Киноцентр на Красной Пресне" (г. Москва);
- "МДМ кино" к/т (г. Москва);
- "Орбита" к/т (г. Москва);
- "И.М. Моссовет" к/т (г. Москва);
- "Ростов" к/т (г. Ростов-на-Дону);
- "Батыр" к/т (г. Набережные Челны);
- "Киномакс-Буревестник" к/т (г. Владимир);
- "Пирамида" ГКЦ (г. Тольятти);
- "Октябрь" к/т (г. Улан-Удэ);
- "Выборг Палас" к/т (г. Выборг);
- "Галактика" к/т (г. Владивосток);
- "Родина" к/т (г. Подольск);
- "Аврора" к/т (г. С.-Петербург);
- "Октябрь" к/т (г. Н. Новгород);
- "Кинопапа" к/т (г. Киев);
- "УточКино" к/т (г. Одесса);
- "Патриот" к/т (г. Кишинев);
- "Москва" к/т (г. Ереван);

...
Всего более 50 кинотеатров в странах СНГ.



129626 г. Москва, 3-я Мытищинская ул., д.16, корп.47 • Тел/факс: (095) 287 99 19, 287 99 91, e-mail: cinema@soft.ru

www.soft.ru