

2
2 0 0 2

кино**форум**

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы

МИР СПАСЕТ КИНО!

Так считает драматург Александр Гельман

СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ: ГАРМОНИЯ ИЛИ КОНФЛИКТ?

Дискуссия на Форуме Национальных кинематографий

КОЧЕВНИК — НОВЫЙ ГЕРОЙ РУСТАМА ИБРАГИМБЕКОВА

Сценарий читайте в номере



ПРОЕКТИРОВАНИЕ

ДИЗАЙН

РЕКОНСТРУКЦИЯ

СТРОИТЕЛЬСТВО

Поставка, монтаж "под ключ" и гарантийное обслуживание:

- звукового оборудования и кинопроекторной 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

Содержание

Издается с апреля 2002 года
Выходит четыре раза в год

Редакция:

Ответственные редакторы:

Елена Стишова

Константин Щербаков

Ответственный секретарь:

Наталья Островская

Обложка: *Дмитрий Демский*

Компьютерная верстка:

Людмила Мишунина

Корректор:

Галина Элькина

Фото на обложке:

Актриса Алла Сергийко

Отдел распространения:

Тел.: (095) 255 9325

Отдел рекламы:

Дмитрий Лентинцев

Тел.: (095) 255 9267

Адрес редакции:

123242, Москва,

ул. Дружинниковская, д. 15, 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.

КИНОФОРУМ август 2002 (№2)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

2 *Елена Стишова. ВСТРЕТИМСЯ НА ФОРУМЕ!*

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

4 *Александр Гельман. КИНО ИЛИ НИКТО*

6 *Рахман Бадалов. АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ КИНО:
СТО ЛЕТ СПУСТЯ*

ПРЕМЬЕРА «КФ»

9 *Людмила Лемешева. ЛОВЕЦ НЕУЛОВИМОГО*

14 *Сергей Маслобойщиков: «МОИ ФИЛЬМЫ ОБЪЕДИНЕННЫ
ТЕМ, ЧЕГО В НИХ НЕТ»*

*Беседу с режиссером картины «Шум ветра» ведет
Ирина Зубавина*

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

19 *Асия Байгожина. АБСОЛЮТНО КАЗАХСКАЯ ИСТОРИЯ*

21 *Алла Бобкова. РОДОМ ИЗ ЖЕНСКОГО ЦАРСТВА*

Подробности

20 *Константин Щербаков. «...ЭТО, ВЕРОЯТНО,
ИНТЕЛЛИГЕНТСКАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ»*

КОНЦЕПЦИИ, ГИПОТЕЗЫ, РАЗЫСКАНИЯ

26 *Наталья Лукиных. АНИМАЦИЯ НОВОГО ВЕКА —
ТРАДИЦИИ, ЭМОЦИИ, ЗАГАДКИ...*

40 *Валерий Фомин. КИНО УКРАИНЫ: ЧЕТЫРЕСТА УДАРОВ*

50 *СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ: КОНФЛИКТ ИЛИ ГАРМОНИЯ?*

ПЕРСОНА

56 *Сергей Кудрявцев. «...ГОРИТ, ПЕРЕБЕГАЯ ОТ РОБОСТИ
К НАДЕЖДЕ...»*

57 *Шарунас Бартас. О СЕБЕ САМОМ*

ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

64 *Рустам Ибрагимбеков. КОЧЕВНИК*

КИНОФОРУМ

август 2002

ВСТРЕТИМСЯ НА ФОРУМЕ!



Елена Стишова,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Очередной Форум кинематографий стран СНГ и Балтии собрал если не всю, то основную продукцию последнего года, не менее сотни фильмов на круг, не считая ретроспективных показов. На мой взгляд, на сей раз лидировали документалисты, до конца очнувшиеся после затяжного коллапса, в какой-то мы все впали в процессе распада империи со всеми ее институтами, включая мифологию и эстетику. Потребовалось довольно много времени, чтобы сороконожка, поставленная втупик вопросом, с какой ноги ходить, решилась все-таки двигаться и даже набрала инерцию. Только вектор движения изменился, чего не хочет ни замечать, ни тем более рефлексировать большая часть российской критики, подменившая мировой кинопроцесс голливудской продукцией, которая теперь есть «наше все», единственная точка отчета во все стороны и во все времена, потому как своего кинематографического прошлого у нас вроде бы и нет. Побочным продуктом дружного поворота спиной к прошлому, включая длительное проживание в «семье народов», явился такой, скажем, никем не оцененный симптом: подавляющее большинство присланных на Форум игровых фильмов, снятых на языке оригинала, что естественно, имели титры – конечно же, английские. Казалось бы, а что тут особенного? Нормальный процесс. Только я вижу в нем одну деталь из разряда «огромных мелочей». Ведь и ежу понятно, что, снабжая свои картины английскими субтитрами, наши бывшие названные братья уже не рассчитывают на то, что их творения интерес-

ны кому-то в России. В стране, которая не только ведь ненавистная когда-то метрополия, источник идеологического насилия и национального подавления, она, эта страна, обеспечила цивилизационный скачок многих народов бывшего Союза, а ее культура и язык сыграли историческую роль в становлении мультикультурализма как базовой культурной парадигмы бывшей советской империи. Даже страны Балтии, насильственно включенные в состав бывшей федерации и всегда стоявшие особняком, и те поймали свой позитив на этом, как ни отрещивайся сегодня в угоду политической конъюнктуры. Кинокультура же стран Центральной Азии и Закавказья формировалась на мультикультуралистском фундаменте, что определило ее открытость и универсализм. Сегодня этот багаж помогает кинокультурам, еще недавно маркированным как «советские национальные», по прямой входить в мировой кинопроцесс, где они очень даже востребованы. Россия, широким жестом отпустившая своих вассалов, бросив на самотек работу по дезинтеграции, сегодня меньше всего интересуется, что происходит в тамошних культурах.

«... Россия сегодня не слишком идет нам навстречу. ... 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». Это — из размышлений Акмана Абдыкалыкова на заданную тему, опубликованных в его интервью в «КФ» №1.

Россия устала «сеять разумное, доброе, вечное». Многие другие не позволяют себе уставать. Западные фонды, университеты и прочие институты моментально заполнили освободившиеся места. Не только, я думаю, из миссионерских соображений.

Если исходить из того, что развод с национальными республиками для них подарок, а для нас не

потеря, то тогда Форум с его фильмами и дискуссиями можно и впрямь представить искусственным и маргинальным мероприятием. Эту мысль настойчиво внедряют наши оппоненты из соображений отнюдь не идеологического (тогда был бы предмет и повод для дискуссии), а грубого коммерческого интереса. Кинематографисты из Центральной Азии и из стран Балтии, постоянные участники Форума, отлично знают цену своим трусливым околукуларным толкам. Коллеги поддерживают Форум именно из идейных соображений. В ходе дискуссий нет-нет да кто-нибудь из ораторов высказывал тревогу по поводу нашего об-

щего будущего. Давид Мурадян, Сурен Асмирян, Рахман Бадалов, Юсуп Разыков нотой беспокойства в своих выступлениях отреагировали на понижение градуса Форума, пусть и едва заметное. Скорей всего эти ощущения коллег есть следствие террора, которому подвергнута Конфедерация СК со стороны руководства Российского союза. Но и это пройдет, как уверяют мудрейшие. А мы — останемся. Ведь мы этого хотим ради нормального и комфортного бытования наших культур. Так что встретимся на Форуме!

Елена Стишова

Е. Стишова

КИНО ИЛИ НИКТО

АЛЕКСАНДР ГЕЛЬМАН



Александр Гельман

Почти уже шестьдесят лет, слава Богу, удается избежать мировой войны. Однако назвать существующее положение подлинным миром, увы, язык не поворачивается. Только после начала перестройки меньше чем за двадцать лет в так называемых малых войнах на территории бывшего СССР погибли более двухсот тысяч человек. Боевые действия, террор не прекращаются уже многие годы в Израиле, Ираке, Афганистане, Ирландии, на границе Пакистана и Индии, в Чечне, на территории бывшей Югославии, в Центральной Африке. После трагедии 11 сентября сложившаяся в мире драматическую ситуацию все чаще стали называть новой формой мировой войны или, по меньшей мере, своего рода подготовкой к таковой.

Покоя нет, покой нам даже не снится. Современная техника позволяет небольшой группе злоумы-

шленников в любое время в любом месте осуществить террористический акт, который по числу жертв и мощи разрушений можно приравнять к настоящему сражению. Недалек день, когда ядерный заряд можно будет поместить в багажник автомобиля или даже в обыкновенный вещмешок. Если к этому добавить все более широкое использование террористов-самоубийц, подготовка которых в ряде стран идет полным ходом, задачу обеспечения безопасности даже в самых развитых странах можно считать почти недостижимой.

Новая ситуация настоятельно требует введения тотального контроля за поведением людей, — по существу, наступает конец свободе человеческого существования. Мы уже сегодня наблюдаем, как демократические страны, в частности, США, вынуждены пойти на значительные нарушения прав человека. Свобода становится все более опасной. Это положение особенно печально для стран СНГ: мы еще не успели по-настоящему обрести свободу, пожить свободно, как уже вынуждены добровольно приносить ее в жертву.

Возникает вопрос: что делать? С какого конца подступиться к этой зловещей ситуации? Какие есть надежды на выход из этого тупика?

В мировом сообществе сегодня «работает» целый ряд глубоких противоречий, но одно из них, думаю, следует считать самым существенным. Это противоречие между новыми планетарными опасностями и сложившимся явно устаревшим политическим миропорядком. Современные средства разрушения и умерщвления, не-

роятные скорости технологических обновлений, тяжело «больная» природа, несоразмерный, неравномерный рост населения, социальные контрасты между странами и даже целыми континентами — все это создает комплекс тотальных опасностей, единых для всего рода человеческого. Чтобы противостоять таким опасностям, чтобы избежать гибельного развития событий, требуются совместные, скоординированные усилия всех стран. Современный миропорядок для этого не приспособлен, он соответствует иной эпохе, эпохе нетотальных опасностей, эпохе, когда существование суверенных государств и борьба между ними были оправданно, служили прогрессу цивилизаций. Прогрессу нелегкому, неодинаковому и неодновременному для всех народов, сопровождавшемуся войнами и революциями, но в целом для человечества безусловно благотворному. Это было время, когда люди были вправе надеяться, что если не они, то их потомки, будущие поколения обязательно добьются более достойной и справедливой жизни.

В середине двадцатого столетия эта эпоха кончилась и никогда больше не вернется. И нам, и тем, кто придет после нас, неизбежно придется жить в условиях планетарных опасностей. Настоящее больше не надеется на будущее, наоборот, будущее уповает на настоящее: история человечества, как беспомощное дитя, свалилась на руки ныне живущих поколений людей, которые несут ее неведомо куда.

Вражда между народами, религиями, культурами не имеет

больше смысла, однако продолжает существовать. Нередко даже усиливается, обретает нечеловеческую беспощадность. Находятся люди, теоретики, ученые, которые полагают закономерными, неизбежными и даже вполне оправданными столкновения цивилизаций. На самом деле у всех народов сегодня один общий враг — раздробленность мира, отсутствие единства в противостоянии глобальным технологическим и экологическим опасностям. Разбираться как следует нам нужно не между собой, а с тем, что мы все вместе натворили и продолжаем творить.

Некоторые зачатки движения к единству уже наблюдаются — прежде всего, это, конечно, возникший на наших глазах Европейский Союз. Надо иметь в виду, что, вступая в это объединение, европейские страны отказались не только от традиционной, привычной национальной валюты, но и от значительной доли своих исконных суверенитетов. Это эпохальное, эпическое решение народов Европы. Тяга к региональным объединениям наблюдается и в других районах планеты. Однако эти тенденции отличаются одной нехорошей чертой: в основном богатые объединяются с богатыми, бедные с бедными. Исключения из этого правила крайне редки. В результате противостояние богатых и бедных стран становится все более жестким и коварным. Попытки разрешить эти конфликты с помощью регулярных армий или террора не приводят и не могут привести к позитивным переменам. Становится все более очевидным, что такие кровавые столкновения, как войны в Чечне и на Ближнем Востоке, противостояния в Африке, между Азербайджаном и Арменией, между Грузией и Абхазией, ряд других конфликтов могут окончательно «рассосаться» только в условиях последовательно объединяющегося мира. Нынешние приступы сепаратизма в разных уголках планеты — это своего рода агония разъединения перед лицом неизбежного грядущего объединения.

Каковы же главные препятствия на пути к единству? Я бы выделил две серьезные помехи. Первая, экономическая: богатые страны не хотят потерять свое привычное благополучие в результате реализации объединительных проектов. Вторая, психологическая: страх остаться без врага, без соперников. Даже внутри уже возникших или возникающих объединений дают себя знать взаимное недоверие, подозрительность, разного рода опасения. Такое обнадеживающее событие, как возникающее на наших глазах российско-американское политическое партнерство,

вызывает у немалого числа наших сограждан яростное неприятие, обвинения руководства страны в недальновидности и даже в предательстве.

Упрекать благополучные народы в том, что они не желают расставаться с привычным образом жизни, неразумно, да это и не приведет ни к чему. Резких перемен от лучшего к худшему никто не желает, никто не примет. Даже если такое неприятие в перспективе чрезвычайно опасно и может привести к глобальной трагедии. Природа человеческой психики не приспособлена к адекватному восприятию современных опасностей. Следует признать: в современном мире лишь незначительное число людей отдают себе полный отчет в трагическом характере создавшейся ситуации. Неодновременное осознание людьми судьбоносных истин, значительное запаздывание большинства в отчетливом понимании надвигающихся опасностей — это вечный спутник истории рода человеческого, но никогда прежде этот феномен неравномерного развития не угрожал такими серьезными последствиями, как в наше время.

Люди доверяют не словам, а трупам. Нужны горы человеческих трупов, чтобы люди прониклись реальным положением. Создается впечатление, что только после того, как одна половина человечества будет уничтожена, вторая половина до конца осознает опасность, нависшую над миром. Эта мысль может показаться страшной, дикой, несправедливой, но это чистая правда.

Самая трудноразрешимая проблема современной культуры: каким образом убедительно и в сжатые сроки довести до сознания широких масс неотложную необходимость привести свои притязания и действия по их реализации в соответствие с нависшими над миром новыми опасностями. Это неимоверно трудная задача. И тут я хочу сформулировать мысль, ради которой я написал эти заметки. Она звучит так: если эта сложнейшая задача кому-то по плечу, если кто-то способен ее решить, то это только и только искусство кинематографа. Кинематографа, ориентированного, прежде всего, на Телевидение и Интернет.

Кино сегодня встало лицом к лицу с судьбой человечества. Именно так, я думаю, следует ставить вопрос: сегодня судьба рода человеческого зависит от того, появятся ли не появятся такие фильмы, которые способны взорвать закоренелую беспечность миллионов людей по отношению к своему будущему.

Если это не сделает кино, то это никто не сделает.

АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ КИНО: СТО ЛЕТ СПУСТЯ

РАХМАН БАДАЛОВ



Рахман Бадалов

В конце XX века азербайджанскому кино стало сто лет, поскольку азербайджанские кинематографисты решили, что следует поменять точку отсчета.

Кто-то встретил это с подозрением, кто-то с пониманием, кто-то с гордостью. И все были по-своему правы.

Конечно, кино, в отличие от других видов искусства, исторически документировано, знает свое начало, страну, город, даже день и час, имена изобретателей. Там-то и тогда-то начался первый сеанс. Но даже в этом случае «начало» всегда мистика.

Ведь только кажется, что «начало», как и многие другие пространственно-временные понятия, лежит абсолютно вне нас. В реальности мы мысленно, рефлексивно, культурно конструируем некое явление, придавая ему форму «тогда и там», и точно таким же образом конструируем любое «начало».

А дальше, подобно (в лучшем случае) архаическому человеку,

мы ритуально проигрываем это «начало», то есть примериваем его на себя, входим в него, ощущаем его, растворяемся в нем, становимся самим этим «началом», и в процедурах этого ритуала «начало» становится сакральным или попросту значимым.

В конце XX века азербайджанскому кино стало сто лет, и если вынести за скобки комплекс «надутой лягушки», упоенной своим величием, уверенной, что эти сто лет сами по себе делают нас хоть чуть-чуть похожими на этих «светлооких бестий», то есть если вынести за скобки то, насколько мы ушли «вперед» от естественного и наивного, но от этого не менее глубокого архаического человека, то это «стало сто лет» должно означать, что возникло новое культурное пространство, новая история азербайджанского кино, новое азербайджанское культурное сознание. И мы способны ритуально проиграть это «начало», мы в состоянии придумать и реализовать подобный ритуал. Значит, эти сто лет перестают быть просто арифметикой. Мы начинаем жить для себя, для собственного понимания, для собственной самодостаточности, спокойные и уверенные в себе, совершенно не комплексующие от степени громыхания или, точнее, негромыхания собственного голоса.

Увы, увы. Свежо предание...

Но что же это за «начало», которое одних тянет на восторги, других на комплексы, а тех и других внутренне не меняет! Вдумаемся, всмотримся, вяжемся (любимое слово, Мамардашвили, калькированное с французского, но где я это прочел и какое это французское слово, не помню) в это «начало азербайджанского кино». 1898 год, Баку, тогда провинция Российской империи, прошло пару десятков лет с начала нефтяного бума, ринулись, понаехали сюда самые активные, самые предприимчивые, самые капиталистические, и пошло-поехало, город стал расти, как на дрожжах, строиться, заселяться, оживать. Но деньги деньгами, а люди остаются людьми, и тем более капиталисты, которым всегда необходимо культурно отдыхать. И вот однажды «тогда и там», 8 января 1898 года в зале Бакинского общественного собрания, проводится благотвори-

тельное

вечер Общества вспомоществования учащимся, и на этом вечере демонстрируются «Движущиеся фотографии», новый синемаграф. Гостям в качестве подарков дарили волшебные фонари и красивые открытки. Если мы самые передовые в мире капиталисты, то мы должны быть впереди планеты всей, следовательно, у нас одних из первых в мире должен быть и синемаграф.

Начало? Не будем спешить.

В том же году 31 мая Бакинским научным фото-

кружком (по-видимому, тогда «научный» просто маркировалось как «серьезный», «умный», «важный») с благотворительной целью в Михайловском саду было организовано гулянье, и это гулянье было зафиксировано на пленке под названием «Народное гулянье». Данная хроника, а также ленты «Прибытие поезда на железнодорожную станцию» (напомню 1898 год), «Отплытие парохода, принадлежащего обществу «Кавказ и Меркурий», из порта, «Базарная улица утром 21 июня» демонстрируются во время циркового представления в театре-цирке Василия Вятского, расположенном в центре Баку. Все эти ленты снял француз А.М. Мишон.

Начало? Вновь не будем спешить.

2 августа 1898 года в том же самом театре-цирке уже самостоятельно (кино наконец отпочковалось от цирка) демонстрируется новая, вторая программа. В нее включаются «Пожар нефтяного фонтана на Биби-йбате», «Церемония проводов его величества Бухарского эмира на пароходе «Великий князь Алексей», «Кавказский танец» (теперь отпочковалось научно-популярное кино) и «Попался» (теперь уже отпочковалось художественно-игровое кино, и тут же из него вылупилось жанровое кино, а так как у нас все точно так же, как в цивилизованном обществе, мы наряду со своим «Прибытием поезда» снимаем своего «Случайного поливальщика»).

Ну, а сейчас — начало? Теперь уже да. Теперь уже можно зафиксировать в календарях и готовить указ. Теперь мы можем сказать «там и тогда» и начать приготовления к ритуалу.

Но для начала пойдем чуть-чуть дальше. Чтобы можно было все это осмыслить, если мы в самом деле хотим подойти к ритуалу критицизма, попытаемся пережить заговоренный Кантом переход от несовершенности к совершенности.

Чуть позже были сняты новые ленты: «Нефтяной фонтан в Балаханах 4 августа 1898 года», «Джигитовка всадников-городовых Балаханско-Сабунчинского полицейского управления», «Жизнь бакинцев и их движение по Великокняжесвенному проспекту», «Бакинские нефтяные промыслы», «Нефтеперерабатывающие заводы» и т.д.

Теперь остановимся и начнем мысленно применяться к «началу».

Но начнем с того, что отказаться от этого «начала», якобы это не мы и не про нас, не только глупо и

примитивно, но и крайне опасно. Если начать орудовать ножницами, то ясно, к чему придешь, а тем, у кого есть хоть капелька мозгов, рекомендую прочесть притчу о Наследнике из романа Орхана Памука «Черная книга», о Наследнике, который пытался найти себя без других, избавиться от всех «чужих» и от всего «чужого», и о том, чем это закончилось, да и вообще задуматься над тем, чем кончатся любые дебильно-последовательные попытки обнаружить собственную идентичность, в которой нет ни грама чужого, забывая в страусиной позе идентичности еще и о том, что город, в котором происходит разбираемое нами «там и тогда», в пору сравнивать со Стамбулом и Бомбеем, вся конструкция которых держится на том, что невозможно развести «свое» и «чужое». Приходится выстраивать, конструировать «идентичность» внутри подобного контекста, и если не хватит на это воли и мозгов, то в подобных случаях и, добавим, в подобных городах все рухнет в одночасье. Впрочем, примитивные на то они и примитивные, что им удается не соприкасаться с чужим — чужим взглядом, чужим советом, чужим примером, они замурованы в собственной пустоте, из этой замурованности хотят произвести некий жест, но не в состоянии обнаружить его нелепость и уродливость...

Но отмежеваться от примитива, сказать, что да, это наше, это про нас, никаких ножниц, мы такие всеохватные, — еще ничего не сказать. Какая уж всеохватность на маленьком клочке небольшого полуострова, где дуют все ветры сразу и по крайней мере от ветров приходится прятаться дома. Не так-то просто ввинчиваться (любимое слово Мамардашвили) в это «начало», в эти «гулянья в городском Михайловском саду», в это общество «Кавказ и Меркурий», в этот пароход «Великий князь Алексей», в этот «театр-цирк Василия Вятского», трудно, страшно, не просто страшно, многое внутри восстает, возникает готское и малодушное чувство, оно сосет и сосет изнутри. Как бы не превратиться в скомканный клочок бумаги, который сумасшедший бакинский норд относит то в одну, то в другую сторону, порой лишая этот бумажный ком земного притяжения. когда он просто повисает в воздухе?! Но что-то внутри останавливает. Понимаешь: да, это мы и есть, это наше начало, придется смирить гордыню и стать спокойнее и трезвее, избавиться от шума и суеты, стремиться к полноте присутствия *здесь и сейчас*, которое началось *там и тогда*, не бояться даже того, что пределом полноты только и может быть поражение (греческие уроки), но только тогда наша слабость станет нашей силой.

Но в этом наборе «общество», «пароход», «сад» есть еще одно, может быть, самое главное, самое трудное, самое страшное, слово или слова, одно, два, три, завещанные нам началом нашего *национального* кино: не только кино обещает нам возможность полноты, а следовательно, неизбежность высокого поражения (уроки греков), что только и можно пожелать

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

каждому человеку и каждому народу. Но, если испугаться, если принять страусиную позу, ты обречен на вечный страх, вечное малодушие, вечную паранойю. Золото в доме, а мы голодные, пусть же кто-нибудь нас пожалеет, хоть кто-нибудь. Я говорю о нефти, о фонтане нефти, и о пожаре нефтяного фонтана. Если вслед за Орханом Памуком позволить себе цветовую символику, то наши цвета на протяжении всего XX века были черный и красный, цвета нефти и крови, причем в оттенках красного в черном и черного в красном. Но, кажется, к концу XX века мы окончательно испугались черного и красного, черного в оттенках красного и красного в оттенках черного и предпочли серо-буро-малиновый. Конечно, нас можно понять, в черно-красном можно погибнуть, сгореть, а в серо-буро-малиновом можно спрятаться, притвориться, замаскироваться.

Наш нефтяной пожар вошел в антологию мирового кино, кино, может быть, для того и придумали, чтобы запечатлеть подобные природные катаклизмы и то, насколько человек способен противостоять им. Нашим же национальным кино стали не только наши нефтяные пожары, но и ленты Кармена о нефтяниках Каспия, (сделаем вдох, там наш оператор Д.Мамедов, получивший за этот фильм Ленинскую премию, умерший в Москве и почти забытый нами). Об их «героическом» труде, как маркировали мы этот труд тогда. О нашей трагической судьбе, как, пожалуй, следует маркировать сегодня.

Да, мы оказались не на уровне этого «начала», этого нефтяного пожара на Бибизьбате, который «там и тогда» ринулись снимать на пленку те операторы, да и потом их было немало, безвестных операторов, снимавших с опасностью для жизни. Мы оказались не на уровне этой нашей первой (одной из

первых) лент, которой следует маркировать наше национальное кино.

Только и остается проигрывать наше начало вновь и вновь, мировоззренчески, культурологически, киноведчески, но, наверно, надо и по-киношному. Должен найтись наш собственный Олег Ковалов и найти киновиньетку для этих лент столетней давности. Может, это будет наш Аяз Салаев. Как летучая мышь «Яраса», впопыхах в темную комнату, ударишься в освещенное полотно экрана и, привыкнув глазами к полуосвещенной комнате, начнешь собирать все свое, забытое и ненужное: утварь, бабушкину шаль, старые фотографии, все то, что делает кино искусством «запечатленной реальности», начнешь искать место этим ветхим предметам внутри старых лент, своих и чужих. Ведь еще неизвестно, бабушка надвое сказала, что лучше оттеняет бабушкину шаль, свое или чужое, может быть, и пожар нефтяного фонтана на Бибизьбате наилучшим образом способен оттенить бабушкину шаль, и тогда. ...

...тогда мы снова увидим истинно свое за истекшие сто лет...

...и попытаемся мысленно представить себе, каким может быть наше кино в последующие сто лет...

...и только тогда, когда хватит воли и решимости погрузиться в начало, может произойти с нами что-то путное...

...и тогда и еще через следующие сто лет мы будем жить и продолжать рассуждать о кино, а следовательно, о самих себе, независимо от того, какое количество лент, тогда и там будет сниматься.

Баку



ЛОВЕЦ НЕУЛОВИМОГО

ЛЮДМИЛА ЛЕМЕШЕВА

Для меня в бублике ценна дырка.

Бублик можно слопать, а дырка останется.

Осип Мандельштам

Еще моим городским бабушкам и дедушкам являлись видения, и некоторые после этой роковой встречи умирали. Еще моя деревенская тетка «своими глазами видела», как кошка доила ее корову, а потом, обернувшись местной ведьмой, с полным ведром молока скрылась в тумане. Куда это все подевалось?

Помню свое ощущение от первого чтения «Фауста»: какое густо населенное невидимыми существами пространство... Ангелы и демоны, нимфы и сирены, лемуры и инкубы одни имена чего стоят.

А нынче когда видишь бесконечный людской поток на улице, то знаешь, что вместе с ним движется облако невротических тревог, скрытых и явных вожделений, потенциальных взрывов агрессии, страха или ребяческого восторга. И думаешь: вот течет поток сознания и коллективного бессознательного. И все. Никаких тебе привидений и оборотней. Один психоанализ. Скучно, бес, сказал бы Фауст.

Впрочем, догадываюсь, куда переселились все эти призраки, — в кино. Древний человек проецировал свои страхи и упования на природу, мы проецируем алхимию нашей вконец запутавшейся души на экран. Но пользуемся старыми мифологическими образами.

Если не стесняться патетического языка, то можно сказать так: фильмом «Шум ветра» мы прощаемся с целой культурной эпохой — с ее мифами, непомерными притя-



«Шум ветра»

заниями, иллюзиями и искушениями, с ее очевидными победами и столь же несомненными поражениями.

Когда в начале 90-х режиссер Сергей Маслобойщиков (ученик Романа Балааяна) и оператор Александр Шумович (ученик Сулена Шахбазяна и Вилена Калюты) сняли фильм по прозе Кафки «Певница Жозефина и мышинный народ», думалось, что для украинского авторского кино на этом закончилась героическая эпоха



«Шум ветра»

Сопротивления. Сопротивления не только официальной идеологии, но догматическому мышлению вообще и застывшему экранному языку в частности. Молодым авторам удалось невозможное: они структурировали полный и безусловный хаос. Из мимолетностей и неувимостей, как бы пожирающих друг друга, они сложили эпос — единственный эпос, адекватный кризисному, «немузыкальному» моменту в истории. Это был фильм-диагноз. Эталонный образец совпадения формы и содержания.

Но оказалось, что нашему авторскому кино предстояли еще затыжные арьергардные бои. На одном фланге — «Молитва о гетмане Мазепе» Юрия Ильенко: уличный балаган, вертепное действо, полное азарта вечного дебютанта, хулиганское «нате вам!». Или, если перевести на профессиональную феню, провокативная постмодернистская игра с масками, ряжеными, с исторической бутафорией и литературными клише; поп-арт, стилизованный под украинское народное барокко (в его полтавском, а не карпатском варианте), балансирующий на грани фолы и кича. Короче, прощальная беспорядочная пальба сразу из всех орудий или дорогостоящий салют во славу некогда гонимого поэтического кино.

Ну, а на другом фланге «Шум ветра», камерный, нежный и тонкий, обращенный не вовне, а внутрь, ту-

да, куда кино редко заглядывает: в глубину души художника.

Сам режиссер назвал на премьере свой фильм «прощанием с рефлексией». Первые критики ленты уже обвинили автора, что «шум культуры», «шум рефлексий» перекрывает в нем остальные шумы и что художник говорит о сокровенном, пользуясь терминами и образами, взятыми у других авторов.

Странная претензия: ведь Маслобойщиков взялся рассказать как раз о «самом книжном», по утверждению Иосифа Бродского, о «том единственном поколении русских (и украинцев. — Л.Л.), которое нашло себя, для которого Джотто и Мандельштам были насущнее собственных судеб». И которое, добавлю, осмыслило себя только в этой системе координат. Помню, как поразило меня в конце 60-х признание подруги, что пока она не определит, в какой знакомый литературный сюжет попала, не знает, что с ней происходит.

В воздухе носилась идея жизни как художественного произведения.

И еще одно добавление для критиков, ищущих «аллюзий»: герои Маслобойщикова принадлежат не только к самому книжному, но и к самому кинематографическому поколению. Фильмы Тарковского и Бергмана для них — естественная среда обитания. Они там живут. Не случайно почти все персонажи носят очки. Эта деталь не бытовая, а знаковая. Между людьми и миром — посредник: маленькие линзы-экраны.

Двух законченных очкариков (Сомов — из романтического поколения шестидесятников, психиатр Самойленко — из детей блаженной страны застоя) с явным удовольствием представляют известный киевский культуролог Вадим Скуратовский и не менее известный московский критик и телепродюсер Андрей Дементьев.

В «Жозефине» Скуратовский уже сыграл интеллектуала, погруженного в хронический умственный самогипноз, достающего сограждан «глупыми своими вопросами» и проповедями. Сегодняшний его герой больше не претендует на роль непризнанного пророка, устал от многолетнего напряжения, от попыток рационально объяснить мир, а тем более его исправить, с горькой трезвостью признает, что жизнь выбрасывает его из своих сюжетов. От былых амбиций осталась только привычка подавать команду заводить мотор и по какой улице ехать, хотя Сомов ничего не смыслит ни в моторах, ни в дорожном движении. Однажды он реализует давно, видно, зрелеее желание кому-нибудь просто «врезать». Но врежет не тем, не тогда и не так. И останется лежать на асфальте с разбитыми очками.

Что касается героя Дементьева, то этот длинноволосый скептик и гедонист никогда не нервничает и не суетится, а если мотор заглох, бесечно растягивается прямо на обочине, потягивая бурбон из фляжки, — она всегда при себе.

Интеллектуальная клоунада, которой с привычной взаимной иронией предается эта пара, принадлежащая к одному культурному типу (у них и фамилии созвучны), — только фон для драмы главного героя.

Знаю, даже у самых доброжелательных зрителей, очарованных редкой красотой фильма, его пластической культурой и стильностью (по-моему, лучшая работа оператора Богдана Вержбицкого в кино), вызвала недоумение некоторая невнятность диалогов, ускользающий смысл происходящего.

А в стихах вы всегда все понимаете? А в музыке? Надеюсь, нет. «Шум ветра» — это длинное стихотворение, положенное на музыку. Или, точнее, музыка, к которой ищутся слова. Но не в них одних суть, а в паузах между строк, в ритме и рифме, рефренах, в тишине после звуков... В необъяснимой эстетической усадьбе, которая всегда верный признак искусства. Короче, в дырке от бублика.

Любая однозначная трактовка сужает и обедняет смысл. Ловить неуловимое — занятие неблагоприятное. И все-таки попробую: профессия обязывает.

Сорокалетний Андрей (судя по всему, alter ego режиссера) хочет сложить и понять «свою историю», но у него не получается. Возможно, потому, что он пытается быть одновременно героем, непосредственно переживающим свою жизнь, критиком, ее рефлексирующим, и автором, делающим из этого процесса искусство.

Хорошо было создателю «Фауста» — бумага все терпит. А как в кино, искусстве визуальном, «жизнеподобном», рассказать об этой невидимой миру и мало понятной для непосвященных божественной комедии?

И режиссер рискнул: герой у него развоплощается на два образа, и играют их два разных актера. Они бесконечно выясняют отношения между собой, спорят, потому что непохожи друг на друга, как непохожи день и ночь, «поэзия и правда». Как непохожи разные

стороны души человека, раздираемой противоречиями, вечными неразрешимыми конфликтами — между духом и плотью, умом и сердцем, эгоизмом и альтруизмом, верой и безверием. Между волей к самовоплощению и волей к саморазрушению.

У Андрея (Дмитрий Лаленков) красивое, рассеянно-закрытое, отсутствующее лицо. Ему не хватает жизни, непосредственной и полнокровной, — она «не случается». А случается все то же: привычная компания бывших советских интеллигентов на пленэре, по инерции они еще много говорят, но ничего нового от них уже не ждешь; сын Алеша, вечно убегающий неизвестно куда и зачем; жена Саша (Алла Сергийко), снедаемая беспричинной тревогой, частые слезы уже наложили на ее прелестное лицо печать щемящей жалости и даже сиротства. И, наконец, юная возлюбленная Анна (Наталья Доля), которая видится Андрею то Анной Карениной, остановившей поезд, то современной Кармен, свободной от рефлексий, умеющей жить спонтанно, «как хочет». Но маленькая деталь предательски выдает и ее: без контактных линз она тоже ничего не видит.

Знаменитый герой балаановских «Полетов» летал во сне и наяву. Его ровесник у Маслобойщикова бежит — по прямой дороге, называемой в народе «бетонкой», проложенной через хляби с грязной водой и жабами. Иногда они с сыном бегут по ней или едут параллельно, не видя и не слыша друг друга, а значит, не чувствуя.

Вообще, все персонажи фильма беспредметно напряжены и якобы куда-то торопятся, хотя на самом деле мечутся от одного тупика к другому. Вот Алеша за-

«Шум ветра»



скачил к деду со своими «вопросами», а получил суп. На секунды отрываясь от газеты и поглядывая через очки, делающие глаза выпукло-жабыми, дед наставляет: «С хлебом бери! Ты махай, махай...» И это звучит как приговор к пожизненной каторге. К сну наяву. К болоту с бетонкой посредине.

И тогда начинается побег «в другую реальность». Конечно, хорошо бы каждому зрителю знать балладу Гёте «Лесной царь» (если не в оригинале, то хотя бы в классическом переводе Жуковского), положенную на музыку Шубертом. Хорошо бы иметь слух достаточный, чтобы услышать в замечательной музыке молодого киевского композитора Ефима Гофмана вариации на темы этой баллады.

Потому что Андрей (переводчик с немецкого) сбегает время от времени вместе с сыном... в художественное пространство этой баллады, чтобы вернуть себе острое чувство жизни, тайну леса и забытый язык инстинктов. Тогда-то и показывается миру второе «я» героя. У Максима (Денис Карасев) — жесткое, волевое лицо викинга, великолепная мужская стать, агрессивная сексуальность в каждом жесте, в звуке голоса. И, конечно, под ним конь, грызущий удила, и кожаное седло, и стремени, и бешеная скачка с факелом в руке по дикому лесу, и гонимые псы, и древний азарт охотника, преследующего дичь. Нет, не дичь, а нагую женщину настигает он и пронзает клинком. Ту, которая только что была его женой. Прямо-таки подарок для психо-

аналитиков: «архетип бессознательного» во плоти...

Гётевский Лесной царь, гнавшийся за отцом и сыном, прельщал младенца царством красивых призраков, и тот умирал. Если перевести на рациональный язык: образы, созданные воображением, реальны, их природа опасная и демоническая, ибо требует живой крови.

Это хорошо знал еще один любимый автор Маслобойщикова — Кафка, жизнь положивший на слова, на это общение с призраками, и в первую очередь «со своим собственным призраком». Это хорошо знала Ахматова, написавшая о Музе: «А эта по капельке выпила кровь...» Даже Иван Миколайчук мечтал снять фильм «о самом тяжелом из рабств — о духовном рабстве, на которое обрекает человека талант».

Герой «Шума ветра» чувствует себя частью классической культурной традиции, но не просто «наследует», а вступает с ней в диалог. Лесной царь в его фантазиях не губит, а спасает ребенка, вытаскивая из жабыего болота. И еще, заметьте, мальчик только однажды счастлив в фильме: когда исполняет с Максимом в четыре руки эту самую гётевско-шубертовскую балладу. Единственный раз, когда они с отцом слышат друг друга, понимают и чувствуют. Любят. Вообще, похоже, сын — это еще одно «я» Андрея: вечный ребенок в душе художника. А Лесного царя, этот фантом воображения, демона-искусителя и ангела-хранителя в одном лице, можно назвать в системе символов фильма священным духом искусства.

«Шум ветра»



12 КИНОФОРУМ

— Я убил ее — она встала и пошла, как ни в чем не бывало. Зато как красиво! Без повседневного быта и старческой немощи! Свобода без оглядки! Любовь без усталости! Страдание как наслаждение! Гибель без смерти! Действие без границ!

О чем это толкует Максим с подлинной страстью в голосе? Ну, конечно же, это кино: дубль один, дубль два... (Я видела Маслобойщикова на съемках. Обычно рассеянно-спокойный, тут он становится похож на пантеру, собранную для прыжка.)

По сути, своим фильмом он вступает в полемику с модным в последнюю сотню лет мифом о художнике как невротическом страдальце и мученике. Гёте, чей призрак витает над картиной (как и булгаковский), однажды проговорился: «Когда занимаешься искусством, о страдании не может быть речи». Хотя это и «вечное ворочанье камня, который снова и снова требуется поднять». Другой великий немец, Томас Манн, согласился: «Кто в глубине души избрал себе такое приятное дело, не должен перед серьезными людьми строить из себя мученика».

Спросите у Киры Муратовой, когда она бывает счастлива? И она вам ответит — только когда снимает кино. Тогда ей ничего не надо, даже любви. «Мыть или не мыть посуду» — вот в чем для нее вопрос. Единственная экзистенциальная проблема, которую она не может разрешить со времен «Коротких встреч». А искусство она сделает, если надо, из ничего — из фантиков, подобранных на улице идиотом.

С героем Маслобойщикова счастье тоже «случается», когда он творит свой виртуальный мир. Только тогда он живет. Не знаю, это ли собирался сказать автор на сознательном уровне, но так у него получилось.

Реальность существует для тех, кто не может выдержать грез, говорили хиппи 60-х годов. В каком-то смысле художник — нестареющий хиппи. С той существенной разницей, что помимо «тайной свободы» обладает творческой волей.

Но душа его полна парадоксов и подвержена демоническим искушениям — особенно когда начинает посягать на прерогативы творца всего сущего и грезить о «демиургической мегарежиссуре», как сказал бы Юрий Ильенко. Тогда демоны могут отнять у него если не жизнь, то разум, как отняли у Ницше, одержимого не одним духом музыки.

Наверное, жена героя Маслобойщикова интуитивно знает об опасностях виртуальных игр с призраками и, как и положено женщине, хочет защитить жизнь от непомерных притязаний духа. А поэтому однажды просто хряснет Максима, этого вольного сына эфира, дубинкой по голове и выведет сына и мужа из заповедного царства вымысла.

Самое смешное, что она тоже заражена «высокой болезнью»: ведь призналась же однажды, после первой попытки похоронить призрака всей честной компанией, что любила только его... (Может, и Саша — еще одно «я» героя, вечно женственное в андрогинной природе художника?)

Финальные кадры фильма: семейство в обнимку

выходит из леса. Но стоило родителям чуть зазеваться, ребенок вырывается из их рук и снова убегает. Они — за ним. Мы долго смотрим им вслед.

Куда бегут? За чем?

За шумом ветра, за этими тончайшими вибрациями воздуха... Или за эросом невозможного, сказал бы наш прадед, знававший «сладострастие высоких мыслей и стихов».

Когда-то в «Жозефине» маленький Иосиф единственный услышал вокализ — чистый, хорошо поставленный голос, прорезавшийся из мышиного писка. Маслобойщиков тоже слышит музыку — то ли затихающую, доносящуюся из другой эпохи и другой культуры, то ли возникающую. Откуда? Может, прямо из божественного источника. А может, со dna наших ужаснувшихся пустоте душ.

На премьере он сказал, что прощается не только с рефлексией, но и с чем-то еще, дорогим для него и для нас всех. Ну, да, я понимаю: «Лошадь расковалась, собаки плохо лают, ленивые вялые существа... У тебя все меньше фантазии», — как выговаривает в фильме Максим Андрею, выполняя роль критика. И подговаривает сбегать в мыльную оперу или в боевик — тем более, сынок самого режиссера просит кончать с авторским кино...

Хочу верить, что «Шумом ветра» Сергей прощается с чем угодно, но не с художником в себе, не с поэтом. Любимый и ненавистный призрак еще вернется — как во времена оны вечно умирал и вечно возрождался бог Дионис. Потому что эта субстанция, эта форма бытия бессмертна.

P.S. Считаю долгом добавить несколько слов по поводу идущей в киевской прессе дискуссии о принципах государственного финансирования кино. Наблюдая текущий кинопроцесс извне и изнутри, могу свидетельствовать: Министерство культуры и искусств Украины поддерживало в это трудное кризисное время в первую очередь авторское кино — от проектов признанного во всем мире мастера Киры Муратовой до дебютанта в художественном кино Леся Саннина. Запомним этот уникальный момент в нашей злосчастной истории, когда государственная машина не давила, а спасала самых талантливых своих художников, предоставив им право на свободный выбор тем и героев. Как они этим правом воспользовались — уже другая проблема. Но Анна-таки заставила на несколько секунд остановиться железный локомотив.

Киев

«ШУМ ВЕТРА».

Сценарий и постановка Сергея Маслобойщикова.

Оператор Богдан Вержбицкий. Художник Евгения Лисецкая.

Композитор Ефим Гофман. Звук Наталия Домбругова.

В главных ролях: Алла Сергийко, Дмитрий Лаленков, Денис Карасев, Вадим Скуратовский, Андрей Дементьев, Наталья Доля и др.

Национальная киностудия художественных фильмов им. А.Довженко



СЕРГЕЙ МАСЛОБОЙЩИКОВ:

«МОИ ФИЛЬМЫ ОБЪЕДИНЕНЫ ТЕМ, ЧЕГО В НИХ НЕТ»

Беседу с режиссером картины «Шум ветра» ведет Ирина Зубавина



Алла Сергийко, Сергей Маслобойщиков, Богдан Вербицкий. Рабочий момент

«Ты не хочешь попроситься в мой сон?», — произносит, раскачиваясь в гамаке, героиня, обращаясь к мужу. Кадр напоен рассеянным солнечным светом. Луч заблудился в золотистых завитках ее волос.

— Поцелуй меня так, чтобы я проснулась.

— Разве ты спишь?

— Я сплю, и ты спишь, и все спят...

— Если кто-то проснется — все остальные умрут от зависти...

«Шум ветра» представляется волнующей возможностью заглянуть в сны автора. Дано ли нам понять увиденное? Да и нужно ли понимать? Такие размышления провоцирует алогичное и прихотливое, «сновидческое» построение картины, с нарушением традиционной линейности фабулы. Где вместо цепочки структурно значимых элементов — замысловатые петли, а вместо линейного протекания времени — мифологическое вневременье, актуализующее архетипы и символы бессознательного.

Сон — сфера, предъявляющая страхи, беспокойство и тревоги. Там обитают образы реальных людей и персонажей, порожденных воображением...

Сергей Маслобойщиков родился в 1957 году в Киеве. В 1981 окончил Академию художеств (Киев), графический факультет, в 1989 — Высшие курсы сценаристов и режиссеров Госкино СССР (Москва). Работает как кинорежиссер, театральный режиссер, сценарист, театральный художник, дизайнер театральных костюмов, график, живописец. Лауреат премий в области изобразительного искусства, театра, кинематографии. Член союзов художников, кинематографистов, театральных деятелей Украины.

Ирина Зубавина. Не странно ли, что именно сейчас, когда европейское кино переживает своеобразный бум «гиперреализма», все больше увлекаясь фактурой достоверности, вы создали картину, в которой реальность и вымысел уравниваются в правах?

С.Маслобойщиков. В «Шуме ветра» все уровни реальности словно соревнуются в подлинности, но ни один не может на это претендовать в полной мере. Я не выстраивал свое кино ни по Фрейду, ни по Юнгу. Лес, дерево, вода, огонь факелов — это для меня не символы, но образы. В первую очередь образы чувственные. Если я и создавал что-то сознательно, то это — конструкция темы. Мне важно было представить разорванное сознание, разорванность между жизнью, которую герои себе представляют, лелеют внутри себя, и жизнью, которой они живут. Сама история для многих зрителей остается невнятной. На самом деле для меня важна именно такая фрагментарная структура рассказа, чувственная основа организации материала — не по принципу линейного развития фабулы, а по принципу эмоционального развития темы. Допускаю, что это могло и не получиться...

Один из элементов фрагментарного сознания — записная книжка, хранящая образы прошлого. Дискретные эпизоды, череда визуальных образов — чувственных, мысленных, информативных, они возникают, роятся в памяти. Иногда одно из видений оказывается столь сильным, что завладевает нашим вниманием, удерживает, заставляет мысль раскручиваться в определенном направлении. Как, скажем, в компьютере инфицированный вирусом сайт постепенно завладевает базой данных, пожирая остальную информацию... Так история «Анна и паровоз» внедрилась в тело картины и переросла в довольно крупный эпизод, перейдя из совсем другого замысла. Несколько лет назад я работал над фильмом об известнейшем театральном художнике Д.Лидере. Анализируя пьесы и прозаические произведения, которые можно было бы поставить на театральной сцене, он, размышляя об «Анне Карениной», вдруг сказал: «Знаешь, Анна не хотела покончить жизнь самоубийством, она просто хотела остановить этот поезд». Образ мне так понравился, что захотелось его воплотить.

И.Зубавина. Создается впечатление, что вы даете зри-

телю возможность полистать ваш очень личный дневник, словно не замечая при этом, что записи в нем местами неразборчивы, местами непонятны. Насколько картину можно считать автобиографичной?

С.Маслобойщиков. Я не иллюстрировал свою биографию, но, как говорит Мирон Петровский, у художника нет другого «строительного материала», кроме него самого. Размышляя о близких мне людях, о жизни человека в постсоветском пространстве, я пришел к выводу, что славяне наиболее «мечтательны» и наш романтизм, существующий в пределах несвободы, всегда связан с гипертрофией внутренней жизни. Чем активнее сознание, тем очевиднее диспропорция между интенсивным внутренним воплощением жизни и ее реальной моделью. Я против такой гипертрофии. И то, что я наблюдаю вокруг, — это полный отказ от рефлексии. Людям надоело выстраивать жизнь внутри собственной головы. Слово все хотят вырваться из «внутренней эмиграции», сбежать...

И.Зубавина. Раскройте секрет, с кем из героев вы себя идентифицируете?

С.Маслобойщиков. Я присутствую абсолютно во всех своих героях. Но одна моя знакомая заметила: «Ты не похож ни на одного из этих персонажей, кроме мальчика, который все время убегает (и правильно делает)».

...Бежит малыш. Никто не знает, куда он стремится и зачем, но с первых же кадров это необъяснимое бегство завораживает — есть в нем некая загадка, онтологически связанная с основной тайной кино — движением.

Лес, лут, лай собак, копыта коня, всадник, пытающийся уловить беглеца, и ветер, что манит куда-то, раскачивая макушки деревьев. Кадр наполняется музыкой: фрагмент из «Лесного царя» Шуберта с вариациями... Благодаря мощному музыкальному сопровождению в бегстве ребенка символический уровень явно превалирует над бытовым. Выстраивается образ непостижимый и таинственный. Иногда в акустическом потоке преобладает голос, становясь то более громким, то едва различимым. Меняя силу и громкость, этот голос порождает ощущение тревоги, загадки, тайны, которая так и остается нераскрытой...

С.Маслобойщиков. Тайна должна быть всегда. Для меня существен именно ее магнетизм — сфера, в которую мы лишь пытаемся вторгнуться. Что же касается музыки, то она важна для меня как момент моего собственного присутствия в фильме. Почему «Лесной царь»? Парафразом именно этой легенды Гёте видится мне вся картина: «Он в темной короне с густой бородой»... «О нет, то бедеет туман над водой»... О жизни всегда мы знаем лишь какую-то часть, но ощущаем гораздо больше. Взрослые обманывают. Слушая их комментарии, ребенок интуитивно чувствует, что мир на самом деле разнообразнее, и малыш рвется в эту огромную распахнутую неизвестность. Жизнь манит всех, но взрослые осторожничают, привычно существуя в пределах рационально «освоенной» реальности.

Они не совершают поступков. Ребенок оказывается более искренним и смелым.

И.Зубавина. Координаты культурного пространства в фильме заданы фигурами знаковыми, чтобы не сказать одиозными. Комментатор жизни — носитель определенного закрытого «словаря», своеобразной идеологии (искусствовед и культуролог Вадим Скуратовский), воплощение идеи «иерархического доктора» — осмысленной упорядоченности вещей (кинокритик, продюсер REN-TV Андрей Деметьев) и живое воплощение веселья без рефлексии — персонаж в равной степени стабильный и бессмысленный — Чапа («телеклоун» Виктор Андриенко). Четко организованная космогония. Бегущий малыш, пересекающий некие «границы миров», есть необходимое условие развития сюжета. Может быть, вы славно дурачите почтенную публику, заверяя, что фильм структурирован по чувственному принципу?

С.Маслобойщиков. Мне бы хотелось, чтобы зритель в первую очередь воспринимал эмоциональный строй. Если же этого не происходит, он начинает активно искать «историю», а не находя ее, раздражается. И тут уж никакими приманками его в эту чувственную сферу не заманишь...

И.Зубавина. В картине очень точно запечатлен опосредованный образ времени как некоей среды, обеспечивающей перетекание прошлого в настоящее и его сохранность. Но каковы механизмы, продвигающие время вперед?

С.Маслобойщиков. Я думаю, что время в моей истории остановилось. Для героев это самое печальное обстоятельство, потому что, не совершая поступков, они остаются на месте, а жизнь идет своим чередом. У Шпенглера есть такая фраза: «Пока мы смотрим вдаль, даль плетет свою паутину». Покуда длится жизнь, не заканчиваются и наши иллюзии. Максим умер, но он преследует героиню, преследует героя — остается в поле их бытия. Может быть, это еще страшнее, поскольку постоянно приходится бороться с этими призраками, что почти то же самое, что расправляться с собой.

«Ты призрак. Это ведь удобно быть призраком?! Когда хочешь, появился, когда хочешь — исчез. Эй, призрак, можно я тебя вытру резинкой?»

Несостоявшаяся любовь Александры и Максима лежит в поле мечты, желаний, которым не суждено осуществиться. Но эта неосуществленная жизнь все время присутствует в реальном пространстве героев. Все персонажи в каком-то смысле «беременные» этой неосуществленной жизнью. В финале, расправляясь с призраком, героиня ведь расстается с мечтой — примиряется с реальностью... Лично для меня это печально.

Образ «беременности неосуществленной жизнью» ассоциируется с понятием «Эрос невозможного». Так назвал А. Эткинд свою версию истории психоанализа в России. Он же предложил перспективную методологию исследования «алхимии души» «между Эдипом и Дионисом». Дионис, очищенный от следов постылой реальности в духе немецкого романтизма, предстает

при этом символом бездонной глубины (в нем нуждается каждый интеллект, ища и обретая в открывшихся глубинах недостающую идентичность). Универсализму Диониса противостоит Эдип, сущность которого — в отдельности и определенности. Его поступки и чувства глубоко индивидуальны. Дионис, наоборот, снимает противоположности индивида и универсума, взрослого и ребенка, мужчины и женщины.

Дионисийский дух нереализованных желаний, Максим обитает в лесу (вместилище страстей по Юнгу). Он, гарцуя на коне с факелом в руке, прельщает возможностью жизни «без повседневного быта и старческой немощи! Без капусты вокруг заеденного рта! Свобода без оглядки! Любовь без усталости! Страдание как наслаждение! Гибель без смерти! Действие без границ!» — художественно оформленный вымысел или власть Морфея-сна вместо грубой реальности... Со всей очевидностью Максим противопоставляется Андрею, отягощенному эдиповым наследием, инфантильностью и комплексом вины (родовой черты интеллигенции).

Не случайно, попадая в зону визуализации бессознательных феноменов, Андрей, обращаясь к Максиму, определяет его: «Ты обман, суррогат, затычка в дырке, в том месте, где должно быть счастье».

И.Зубавина. Исходя из известной кодифицирующей функции начала, многие зрители настойчиво «вглядывались» в первые кадры картины, угадывая в сцене пикника некоторую перекличку с аналогичным эпизодом «полетов во сне и наяву» Романа Балааяна... Какой фрагмент мыслится вами как эпиграф?

С.Маслобойщиков. Наверное, каждый эпизод можно считать матрицей всего фильма. Даже эпизоды, казалось бы, не относящиеся к прямому ходу событий картины. Например, детские воспоминания героя — эпизод с котенком. (В одном из вариантов сценария именно этот эпизод стоял эпиграфом.) Мне интересны взаимоотношения реальной жизни и иллюзорной, моменты прорыва стенки между двумя мирами. Человек одновременно живет и в поле своих представлений, и в реальности. Вероятно, счастье — это когда оба мира совпадают. Но часто они расходятся очень сильно, и тогда открывается их гигантское несоответствие. Эпизод с котенком для меня именно об этом. Начинается все с игры: кажется, что она составляет единое с жизнью целое. И вдруг происходит прорыв — открывается полное несоответствие: детская игра оборачивается реальной кровью, болью, испугом... На подобных «прорывах» строится вся мировая драматургия.

И.Зубавина. Весьма кстати заговорили о драматургической основе. Вы сами пишете сценарии к своим фильмам. Это связано с многолетним отсутствием на Украине школы сценаристов? Или не можете устоять под напором текстов, которые просятся из вас наружу?

С.Маслобойщиков. Мне необходимо рассказать о мире, который складывается в моем воображении. Я не нахожу его ни в текстах других сценаристов, ни в литературных произведениях. Потому пытаюсь воссоз-

давать его по наитию. Как только начинаю работать с кем-то, «моя реальность» тут же разрушается.... Самостоятельно же приблизиться к тому призрачному образу, что просится воплотиться, мне сложно — ведь я пришел в кино «через глаза», как художник. Теперь, заходя через «другие двери», чувствую постоянную необходимость постигать язык драмы.

И.Зубавина. Очевидно, художественное образование и прошлое театральное художника не осталось без последствий для фильма. Живописность кадра ассоциируется со светописью полотен мастеров пейзажного жанра. Ощущение воздуха, глубины пространства порождают атмосферу, настроение, суггестивность. Живописные коды («фирменное» для кинооператора Б.Вержбицкого контровое освещение) как бы реализуют идею «динамической живописи»... Временами дух захватывает от потрясающей красоты изображения.

С.Маслобойщиков. Живописность? Почему бы нет?

И.Зубавина. Можно ли считать, что вы представитель арт-кино?

С.Маслобойщиков. Я думаю, что любое серьезное художественное произведение, если оно содержит личную интонацию, уже «арт». Оно приподнято над бытом, оно пропущено через душу — одухотворено.

И.Зубавина. Вам каким-то невероятным образом удалось соединить отсветы традиций поэтического кино с экзистенциальными проблемами личности. При том, что внимание к внутренним проблемам современной интеллигенции — тема не самая популярная в украинском кино последних лет. Разве что К. Муратова да В. Криштофович со своим «Приятеlem покойника»... Возможно, это влияние Р.Балааяна, в творчестве которого проблемам интеллигенции уделено пристальное внимание (вспомним «Полеты во сне и наяву», «Храни меня, мой талисман», «Две Луны, три Солнца»)?

С.Маслобойщиков. Я не рассматриваю «проблему интеллигенции» как проблему. Думаю, это тема для социологов, не для художников. А Р.Балааян действительно является моим учителем.

И.Зубавина. Каких еще режиссеров считаете своими духовными учителями?

С.Маслобойщиков. На меня оказали влияние многие режиссеры. И очень разные: И.Бергман, А.Тарковский и М.Форман, Ф.Феллини... Люблю и американское кино.

И.Зубавина. При этом снимаете вполне «европейские» по своей атмосферичности фильмы.

С.Маслобойщиков. В «Шуме ветра» мне, наоборот, не хватает атмосферы. Впрочем, я, как правило, недоволен только что завершенным фильмом. У меня всегда неудовлетворенность оттого, что именно тогда, когда работа окончена, приходит понимание, как нужно было снимать.

И.Зубавина. Наблюдаете ли вы за процессами, происходящими в кино России, в кинематографиях Европы?

С.Маслобойщиков. Я слежу за процессами в кино, но не для того, чтобы получить готовые ответы, а для того, чтобы «сунуться» в малоизвестное.

И.Зубавина. «Сельский врач» (1988), «Иной» (1989),

«Певца Жозефина и мышинный народ» (1994), «Шум ветра» (2002)... Существует ли внутренняя связь между всеми вашими фильмами?

С.Маслобойщиков. Даже если фильмы непохожи, все равно между ними существует органика перехода. В них присутствует эволюция отношения к миру. Перемены и есть самое интересное! Физиономия приобретает характер тогда, когда изменяется, а не тарашит неподвижные глаза. Впрочем, объединены картины, возможно, тем, чего в них нет. Я всегда пытаюсь избежать режиссерского насилия над зрителем, доминирования, указующего перста.

Работая над «Жозефиной», я всячески пытался уклониться от явного интонирования авторского отношения. Потому звуковое пространство картины было мало насыщено музыкой, в которой, как правило, авторская интонация выражается самым прямым способом. «Певца Жозефина...» — это экспозиция застывшего конфликта. Фильм многим показался скучным. В «Певце Жозефине...» был представлен мир беспорядочного движения. В «Шуме ветра» движение не осмысленное, но направленное.

И.Зубавина. Своеобразным камертоном в этом фильме становится акустическое, звуковое пространство. Модальность кадра меняется при наполнении его музыкой. В «Шуме ветра» работал постоянный композитор ваших фильмов Ефим Гофман?

С.Маслобойщиков. Ефим — талантливый человек. Я попросил его сделать несколько вариаций на тему «Лесного царя» Шуберта: героический, лирический и комический парафраз. То, что он создал, превратилось в очень интересные, самостоятельные произведения.

И.Зубавина. Я слышала, что музыкальные композиции «Шума ветра» отобраны для участия в конкурсе Боннского биеннале киномузыки.

С.Маслобойщиков. Музыка Гофмана — органическая ткань нашего фильма, и все же это абсолютно самодостаточные произведения, окутанные культурными шлейфами, имеющие мощные музыкальные корни — от немецкого романтизма Шуберта до Малера и влияний современной музыкальной культуры. Мне хотелось добиться в картине именно такой органики, но, думаю, Ефиму в музыке это удалось лучше.

И.Зубавина. Основной заказчик фильмов и источник их финансирования на Украине — Министерство культуры и искусств Украины. «Шум ветра» создан как госзаказ и существует в двух вариантах — украинском и русском. Это расширяет возможности продвижения картины к зрителю. Не могу в этой связи не затронуть проблему культурных русско-украинских связей. Как она, по-вашему, выглядит сегодня, на фоне обострения болезненных процессов национальной самоидентификации?

С.Маслобойщиков. Думаю, столь пристальное внимание нахождению различий уделяется оттого, что эти две нации очень близки. Меня обычно не спрашивают о моем отношении к германско-украинским или француженско-русским связям. А между тем в «Шуме ветра»

прослеживается отчетливый немецкий акцент (через балладу Гёте, парафразы музыки Шуберта, через романтизм). В моем сознании нет проблемы взаимоотношения национальных культур. Она, наверное, обитает в подсознании как результат моего существования внутри этих культур. Более того, я существую в особом сближенном поле — в особой культурной матрице наложения национальных кодов. Культура растет «снизу», она определяется почвой, на которой человек вырос. И чем больше намешано в почве, чем больше естественных удобрений, тем интереснее и экзотичнее продукт. Это скорее данность, чем сознательная функция личности. Я ощущаю себя и украинцем, и русским. При этом абсолютно лишен болезненных национальных сантиментов.

К примеру, когда я получил режиссерскую постановку в Венгрии в театре Мадьяр синхаз в Будапеште в 2001 году, от меня, очевидно, ожидали «славянских страстей», а спектакль получился скорее «брехтовским». Я не ставил перед собой задачи продемонстрировать свою «русскость» или «украинскость».

И.Зубавина. Очевидно, особенности ментальности проявляются на более тонких уровнях, что демонстрирует такой пример. После распада Союза, в России и на Украине практически одновременно были созданы фильмы по произведениям Кафки: «Замок» А.Балабанова и ваша «Певца Жозефина...». Знаменательным представляется не столько сам факт одновременного обращения к кафкианскому материалу, сколько проявленные в выборе материала и его трактовке особенности мироощущения режиссеров. В российском фильме зафиксирована ситуация экстравертная: Замок не допускает Землемера, в то время, как действие «Певцы Жозефины» происходит во внутреннем пространстве театра, — чем не ответ интровертности как характерной черты украинской ментальности?

С.Маслобойщиков. Помните, у Кафки сказано: «В Замок попасть не дано никому»...

И.Зубавина. Зато ваши фильмы регулярно попадают в число участников и призеров очень престижных международных кинофестивалей (Кани, Москва, Оберхаузен, Страсбург, Санкт-Петербург...). Внушительный список наград свидетельствует об успешности их фестивальных судеб. Какие дополнительные возможности открывают перед вами фестивальные награды?

С.Маслобойщиков. Фестиваль — хороший способ сопоставить себя с миром, увидеть, кому ты там нужен, сделать выводы на будущее. Прекрасное напоминание о том, чтобы не замыкаться на пейзаже из собственного окна, что мир большой да и самому человеку в нем нужно многое и разное. Как у Шекспира: «Ведь и ничему нужно больше необходимого!»

И.Зубавина. Когда вышла «Певца Жозефина...», кинематографическая пресса тут же определила картину как произведение «авангардное», а про «Шум ветра» я услышала: «старомодно». Мне же вновь видится авангардность в воплощении новой логики повествования произведения-в-движении, когда кинотекст, будучи сам конечен, предполагает практически неограничен-

ПРЕМЬЕРА «КФ»

ную свободную игру интерпретаций. Это «открытое произведение» (используя определение Умберто Эко), предлагающее нелинейный мир ускользающих смыслов, все элементы которого символичны.

В связи с этим вопрос: не боитесь ли коммуникативного провала?

С.Маслобойщиков. Да, боюсь! Но, надеюсь, человек, находящийся внутри проблемы, не может не понять, о чем идет речь.

И.Зубавина. Для кого же вы снимаете свое кино? Для интеллектуалов?

С.Маслобойщиков. Мне бы хотелось на этот вопрос ответить: «Для всех», так как касаюсь тем, близких любому человеку. Быть может, фокус в том, чтобы сделать их более «съедобными», удобными для восприятия?!

Я многое понял, практикуя как режиссер театральный. В кино зрителя можно «обмануть», хотя все сложнее — для этого существует мощный арсенал средств (достаточно вспомнить возможности монтажа!). Когда же на открытой площадке театральной сцены удается создать подлинное человеческое душевное движение во времени — это дорогого стоит.

И.Зубавина. Расскажите подробнее о своих работах в театре.

С.Маслобойщиков. У меня более тридцати постановок как у театрального художника и две режиссерские постановки¹.

В моей инсценировке «Театрального романа» по М.Булгакову было всего два персонажа — это Максудов и Бамбардов. А уж через Бамбардова, как через актера, представал весь мир театра.

Последняя постановка — «Кармен». Получилась несколько странная пьеса, куда кроме новеллы П.Мериме включены его письма, письма Бизе времен постановки «Кармен», газетные статьи того же периода, оперное либретто, испанский фольклор, поэма А.Пушкина «Цыганы». Своеобразный «салат» из «Кармен» и карменологии. На равных основаниях с привычными персонажами (Кармен и Хозе) Мериме и Бизе входят в культурное пространство пьесы, взаимодействуют с героями и друг с другом. Действие постоянно колеблется между банальностью жизненных ситуаций и фантазией.

И.Зубавина. Театр, кино, телевидение (в вашем творческом багаже пять телевизионных проектов) — такие разные «профессиональные поля»...

С.Маслобойщиков. Меня всегда «растаскивало» в разные стороны — мне многое интересно. Окончив в 1981 году графический факультет Академии художеств, работаю во всех графических техниках (офорт, литография, гравюра, плакат, книжная иллюстрация, станковая графика), а еще занимаюсь живописью.

Быть может, я был бы более счастливым челове-

ком, если бы ограничился одной профессией и всю жизнь добивался улучшения результата в чем-то одном... Я и в кино-то пришел, чтобы все творческие способности сблизить. Но кино — абсолютно самодостаточный род деятельности, куда другие знания и умения имеют лишь опосредованное вхождение...

И.Зубавина. Легко ли быть режиссером на Украине?

С.Маслобойщиков. Режиссером быть легко и хорошо. Сложности и препятствия на этом пути доставляют удовольствие (если, конечно, они не глупые, а, скажем, творческие). Хотелось бы, конечно, чтобы на Украине все это могло происходить в более комфортном экономическом режиме. Но главное — чтобы все-таки могло происходить!

И.Зубавина. Вы часто снимаете свою супругу — актрису Аллу Сергийко (в фильме «Певница Жозефина и мышиный народ», в телевизионном проекте «...от Булгакова»). В картине «Шум ветра» она исполнительница роли Александры. Надеюсь, вопрос «Почему вы ее снимаете?» не покажется вам слишком банальным, ведь Алла работала и с другими режиссерами, например с Олегом Коваловым в его картине «Темная ночь»...

С.Маслобойщиков. К моменту нашего знакомства Алла была уже блеснувшей в дебюте актрисой модного киевского театра. Она жизнелюбивый человек — экстраверт. Я же склонный к самокопанию интроверт, который мечтает быть экстравертом... Люблю снимать людей, которые интересны в своих проявлениях. У Аллы быстро меняющиеся настроения, за которыми любопытно наблюдать. Она веселая, любопытная, непосредственная, остроумная, временами парадоксальная. Самое главное — она женственная. В ней сочетается женщина и ребенок. Эти свойства я и пытаюсь эксплуатировать (с большим или меньшим успехом). Думаю, характер героини в «Шуме ветра» можно было бы сделать интереснее, актерская органика Аллы позволяет гораздо больше. К сожалению, в образе Александры получилась некая заданность. И хотя я противник режиссерского насилия над актерской природой, но все время ловил себя на том, что стараюсь превратить героиню Аллы в свое подобие — «сделать из нее себя».

И.Зубавина. Мы вновь приблизились вплотную к психоаналитическому дискурсу. Как жаль, что идея начать интервью, подобно сеансу психоанализа, со слов: «Расскажите о ваших снах» провалилась! Ведь «сон» предъявлен — это фильм, в котором события, образы, действия и реплики персонажей подчинены тем же законам сцеплений, что и организация звуков в мелодию, слов — в поэтический текст. Мы смотрим ваш «сон», а он «смотрит нас» и сам выбирает, кому понравиться...

Киев

АБСОЛЮТНО КАЗАХСКАЯ ИСТОРИЯ

АСИЯ БАЙГОЖИНА

«Чисто казахская история» — так называется новый фильм режиссера Дамира Манабая. Фильм запускался на «Казахфильме» в 1997 году и из-за отсутствия финансов был на «консервации». За это время сменились статус и руководство киностудии, актеры забыли о том, что снимались в картине, оператор-постановщик, начинавший работать на фильме, уехал навсегда из страны, а те, кто остались, стали искать себе другую работу. И только режиссер, совсем поседевший за время простоя, со странным упорством продолжал работать и верить в то, что фильм может быть завершен. И он-таки добился своего!

Какось, в свое время, посмотрев отснятый материал, я была совершенно удручена увиденным, мне казалось, что фильма уже из этого не получится. Дамир Манабай, режиссер пронзительно горького и страшного в своей правде фильма «Суржекей — ангел смерти» о трагедии коллективизации в казахской степи, на мой тогдашний взгляд, взялся за камерную историю, не предвещавшую никаких открытий. Типично казахский случай: мальчи-

ка отдают на воспитание в семью бездетного старшего брата, и лишь после похорон последнего он узнает, что приезжий дядя на самом деле — его родной отец. Дядя-отец, форменный негодяй по облику, таковым оказывается и по своей сути. Старик сосед, привезший из фронтового плена жену-иностранку, в свое время раскулачивал аул, и семья мальчика пострадала в первую очередь. Мальчик не понимает причин вражды домов, но виновник его личного несчастья ему известен — это дядя, в котором он не желает признавать собственного отца и решает его убить...

Через много лет неожиданный телефонный звонок всколыхнет его память, перед нами начнет разматываться клубок детских обид, переживаний и потрясений. Все это с мельчайшими подробностями, жутко мелодраматично и неправдоподобно старательно. С тем, как режиссер решает каждый отдельно взятый эпизод, невозможно согласиться, но слезы душат, история берет за сердце, и ты в итоге, вопреки себе, соглашаешься. Это странно и вместе с тем вполне закономерно.

«Чисто казахская история»



КИНОФОРУМ 19

¹ Сергей Маслобойщиков поставил «Театральный роман» по М.Булгакову (киевский театр на Подоле, 1992) и «Кармен» (инсценировка, режиссура и сценография) по П.Мериме и А.Пушкину (либретто Мальяна и Галеви; Мадьяр синхаз, Будапешт, 2001).

Актеры — сплошь театральные и в кадре себя ведут соответствующе: не говорят, а вещают, не идут, а шествуют, даже самовар ставят и еду вкушают прямо-таки демонстративно.

Ложная значительность каждого жеста, пафос обидных слов поначалу вызывают удивление и досаду, затем привыкание и лишь потом ты начинаешь узнавать, понимать и принимать приметы родного национального характера, те самые черты, в которых признаваться не хочется, но они наша неотъемлемая часть. И вот это знание глубин этнической ментальности, которое предъявляет режиссер, обладает неоспоримой киногенностью. К концу сеанса ты осознаешь: вся это напудренность-напыщенность-надрывность в кадре неспроста: все играют самозабвенно свои роли, но «неотвратим конец пути — все тонет в фарисействе...»

Любимая мысль Манабая: нельзя отречься от своих корней, ты можешь декларировать свое презрение к ним, можешь даже физически уничтожить их, но ты все равно существуешь как прямое их продолжение. Вне этих корней жизнь твоя обесмысливается, и чтобы переменить самому, ты должен рискнуть взгля-

нуть на свое прошлое без предубеждения и пристрастия, принять его таким, как есть. Режиссер уловил и воссоздал на экране наш казахский дух, состоящий из рудиментарной спеси, фатальной покорности судьбе, приверженности родовым распрям и невозможности при этом жить друг без друга. Простая, ясная — типично наша национальная история — без иллюзий и метафор. Только вот отчего-то кошки на душе скребут от этой цельности и последовательности. Такая уж у нас переживательная казахская душа...

«ЧИСТО КАЗАХСКАЯ ИСТОРИЯ»/ «КАЗАКИ ОКИГА»

По повести С.Аманжолова «Мой дядя, мой отец, мой дед...»

Сценарий Д.Манабай

Режиссер Д.Манабай

Оператор М.Токтабакиев, Б.Трошев

Художник М.Сарсебаев

Композитор А.Бестыбаев

Звук А.Влазнев

В гл. ролях: Асанали Ашимов, Алданбек Шалбаев, Даурен Шаринбай

Казахстан, 2002

Алматы

Подробности

«...это, вероятно, интеллигентская точка зрения»

Все-таки великая сила — слово. Как много может сказать о человеке одна-единственная фраза.

Я помню чудное мгновенье:

Передо мной явилась ты,

Как мимолетное виденье,

Как гений чистой красоты.

Нет сомнения: гений.

Есть в штанах у солдата заветное место —

На застёжке карман, а в нем — фото невесты.

Нет сомнения: графоман¹.

В заголовок настоящей заметки вынесен текст, которым некто г-н Синяков («Вечерний клуб» от 16.05.02) резюмирует свои соображения о фильме Алексея Балабанова «Река». А предваряя соображения, этот господин пишет, что «Река» была показана «в блоке с двумя малометражными лентами неизвестных казахских режиссеров».

«Река» была показана «в блоке» с полнометражными фильмами «Чисто казахская история» режиссера Дамира Манабая и «Не плачь!» режиссера Амира Каракулова. Д.Манабай за свою предыдущую работу удос-

тоен высоких призов на фестивалях в Анкаре и Салониках. А.Каракулов получал награды на фестивалях в Валенсии, Таормине, Токио, Роттердаме. Видите, где знают казахских режиссеров. А в России не хотят знать, если предположить, конечно, что российскую кинообщественность представляет господин Синяков. Кстати сказать, в Москве Каракулов тоже получал награду — приз ФИПРЕССИ Московского МКФ. Но было это довольно давно.

А теперь вопрос: как назвать человека, обсуждающего на страницах газеты предмет, о котором не имеет ни малейшего представления?

Возможно, интеллигентом², а его точку зрения — интеллигентской, нынче ведь всякое бывает. А, возможно, и как-то иначе — оставляю судить читателям.

Константин Щербаков

P.S. Сноски даны, чтобы не было терминологической путаницы.

К.Щ.

¹ Графоман — тот, кто страдает графоманией.

Графомания — болезненное пристрастие к писанию, сочинительству.

² Интеллигент — тот, кто принадлежит к интеллигенции.

Интеллигенция. Разумная, образованная, умственно развитая часть общества.

Определения взяты из «Словаря русского языка» (М., изд-во «Русский язык», 1981) и «Толкового словаря» Вл.Даля (М., изд-во «Русский язык», 1979).

РОДОМ ИЗ ЖЕНСКОГО ЦАРСТВА

АЛЛА БОБКОВА

С моей колокольни Юсуп Разыков¹ виделся человеком замкнутым, некоммуникабельным, непубличным. На вопросы отвечает кратко, речей на форумах не произносит, в фестивальных дискуссиях не участвует. Словом, можно было скалбурить: создатель «Оратора» сам не оратор.

Молчаливчиков можно расшевелить вопросами-буравчиками. Они были заготовлены заранее, и пока мы поднимались по лестнице в фойе Белого зала, я вернула первый из них:

— Вам существовать в кинематографе легче, чем другим. Как директор «Узбекфильма» вы сами у себя можете принять сценарий и сами себя запустить в производство. У ваших коллег этого преимущества нет, так ведь?

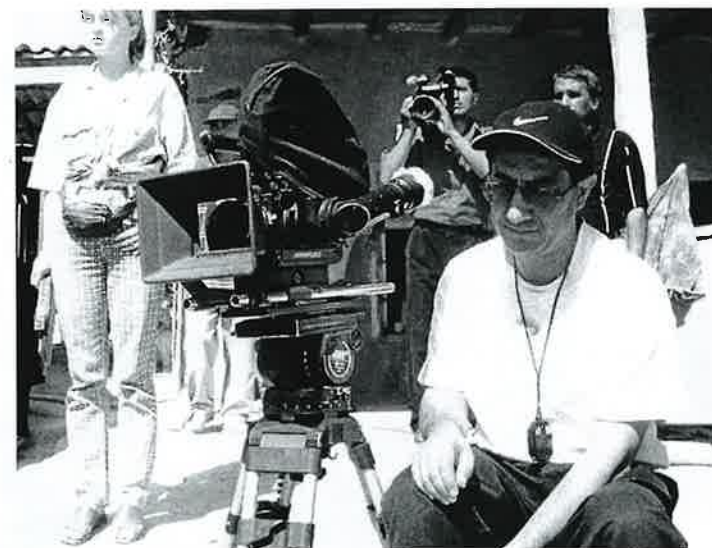
Юсуп Разыков отреагировал на выпад необидчиво, без всякого начальнического апломба.

— Да, — согласился он, — мне легче, потому что вокруг образовалась зона доверия. Не сразу, правда. Нужно было пройти разные стадии, чтобы обрести право на режиссуру. Что касается коллег, то у них шансы тоже немалые. При условии, что у режиссера хорошая творческая репутация.

Спокойствие и искренность приблизили собеседника сразу на несколько шагов. А через короткое время я забыла про всякие уловки. Его речь текла, как вода, пущенная в свежевырытый арык. (Позже нашла другое сравнение: он быстро стер абрис, нарисованный чужим фломастером, и за сорок минут набросал если не автопортрет, то различные его контуры.)

Критик. С чего вы начинали? Судя по биографии, вы прошли огонь и воду, прежде чем раздалась звуки медных труб по поводу «Оратора».

Режиссер. Начинать я как артист в фильме «Завещание старого мастера». Работал на «Узбекфильме» осветителем. У меня до сих пор в военном билете в графе «основная профессия» написано «осветитель». Три года был автором программ и режиссером на телевидении. Во ВГИК поступил с третьей попытки. А когда попал в



Юсуп Разыков

его стены... Юрий Чулюкин нам говорил: «Учиться надо весело и жадно». Так я и делал. Написал что-то около тридцати сценариев. Один из них назывался «Лестница в доме с лифтом». Пожилая женщина, боясь лифта, идет пешком к сыну на девятый этаж вместе с невесткой. Пока они идут, совершается какое-то действие, выясняются отношения. Аман Камчибеков из Киргизии поставил во ВГИКе короткометражный фильм, получивший приз за лучший сценарий.

Стажировку редактора я проходил на «Мосфильме» у Георгия Данелия, был членом художественного совета шестого объединения.

Первый фильм — детектив «Под маской «Черной кошки» — поставил вместе с Олимом Иргашевым. Так вступил на режиссерское поприще. Потом сделал две коммерческих картины и сто серий того, что вы, критики, называете «мыльной оперой».

Критик. Понятно. Вы влились в бурный производст-

¹ Юсуп Сулейманович Разыков родился в 1957 году. Учился в Ташкентском университете на филологическом факультете. Работал на киностудии «Узбекфильм».

В 1986 году окончил сценарный факультет ВГИКа (мастерская В. Черных, Л.Кожинной, В.Соловьева). В 1988—1992 годах работал на «Мосфильме», «Узбекфильме», Свердловской киностудии и киностудии «Грузия-фильм». В 1999 году назначен директором киностудии «Узбекфильм».

Автор и соавтор сценариев собственных фильмов и ряда других картин. Поставил фильмы: «Под маской «Черной кошки» (1991, совместно с О.Иргашевым), «Ангел в огне» (1999), «Я виноват» (1993, совместно с Д. Вишневым), «Оратор» (1999), «Женское царство» (2000), «Танец мужчин» (2002).

венный поток в период «разгула» кооперативного кино. Фигурально выражаясь, вы делали кино про «карты, деньги, два ствола». Как же в этой гонке мог выжить «Оратор»?

Режиссер. В 1997 году я бросил сериалы, решил: пора заняться нормальным кино. С литературным материалом проблем не было, потому что сценарий «Оратора» был написан в 1989 году...



«Танец мужчин»

Критик. И все десять лет находился под запретом?

Режиссер. Нет. Сценарий всем нравился. Объединение «Экран» Центрального телевидения собиралось снять по нему сериал, но не было свободного режиссера. Это-то меня и спасло. Когда получил приглашение на «Узбекфильм» для постановки, не нужно было бросаться на поиски сюжета и героев.

НЕБОЛЬШОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ В СТОРОНУ «ОРАТОРА»

Мне и другим критикам уже доводилось писать о том, что «Оратор» — это вызов советскому историко-революционному кинематографу, создавшему миф о возвышении человека из низшего социального слоя. Юсуп Разыков сделал фильм о том, как революция расчеловечивала добропорядочного семьянина. Бывший возница Искан-

дер, став красным агитатором, ничего смертоубийственного не совершил, но во имя идеи растлил собственную душу, стал кузнецом своего несчастья. В финале фильма мы видим чопорного старика с иконостасом орденов на пиджаке — одинокого, безрадостного, коротающего дни в санатории ЦК. Новое, постперестроечное, время унесло (или унесет) все почести, полученные за верное служение, — ведь нынче в школах почести отдают не ста-

рым большевикам, а представителям духовенства. Так что «Оратор» — очень печальный фильм о пути личности в жизненный тупик, о несправедности того, к чему звали пролетарские лозунги.

Критик. В трех ваших последних фильмах женские образы выступают как позитивное начало. Скажем, в «Ораторе» жены Искандера Мастура, Айдын, Пэри воспитали его ребенка, рожденного Марьям Фазыловой, «комсомольской богиней» с маузером, а затем и внука. В «Женском царстве» писатель Олим, испытывающий духовный и творческий кризис, ищет спасения в реальном и воображаемом женском сообществе. (Замечательная придумка — базар невест.) Кстати, в том и другом фильме вы любопытно используете один и тот же драматургический ход: обоим героям-мужчинам женщины завещают умершие — брат (в первом случае) и друг знахарь (во втором). То есть хочу сказать, что вы свободно используете традицию полигамии, бытовав-

шую в укладе узбеков в дореволюционное время. Хотя стоило Руслану Аушеву (передача Савика Шустера «Свобода слова») публично произнести монолог о естественности многоженства в мусульманских странах, как его забросали словесными булыжниками: мол, феодализм, дикость, даешь эмансипацию и т.п.. Вспомнив вашего «Оратора», я попыталась встать на сторону ваших героинь — ведь обе завещанные жены и избранная Искандером девушка жили и с ним, и друг с другом в ладу. Видимо, проблема не столь однозначна, как представляется феминистским умонастроениям. Мужское сознание более консервативно, чем женское, и скорее всего в мужском генотипе, во всяком случае на Востоке, сохранился «ген» полигамии.

Возвращаясь к изображению женского сословия в ваших фильмах. В «Танце мужчин» мудрым началом выступает бабушка. От ее имени ведется повествование, она выступает в роли сказительницы и одновременно покровительницы. Именно она склоняет молодых к нарушению древнего запрета, охраняет их, пока Санам и Тоштимир соединяются телами. Она переступает через молву, понимая, что чувства могут остыть, ибо час любви короток.

Вопрос такой: имеет ли этот мотив — творческая привязанность к героиням-женщинам — автобиографическое начало?

Режиссер. Имеет. С раннего детства я был окружен женщинами, они меня вырастили в атмосфере заботливости, доброты, милосердия...

Критик. В первой половине фильма «Танец мужчин» доброта словно пропитывает воздух двух соседских семей. Вы ее передаете через простые житейские детали: мужчины одалживают друг у друга топор, женщины — сито, сообща ловят во дворе забредшую курицу... Хочу спросить, что послужило импульсом для постановки «Танца мужчин»?

Режиссер. Я долго искал материал для этого фильма. Более того, искал соавтора, который владел бы темой не поверхностно (с Эркином Экзамовым мы соавторы сценария). Вообще я стараюсь максимально поработать над замыслом, который меня интересует и возбуждает. Есть у нас в Узбекистане место Байсун с сохранившимися старинными обычаями и обрядами. Например, обряд обрезания мальчиков — чукбуррон, мужской танец-кружение и вся сопутствующая этому атмосфера. Но я не люблю изображать фольклор, этнографию один к одному. Надо на них опираться, но не копировать, для этого есть документальное кино. Иногда слышу упреки — и это не так, и то не так. Радетелям фольклорной «чистоты» скажу: в фильме «Танец мужчин» многое придумано, но нет ни одного обычая, который был бы нарушен.

Критик. Когда вы поняли, что фильм получится?

Режиссер. Когда мысленно увидел финал. Бабушка наказывает молодых, которые никак не дождутся свадьбы, чтобы они наконец поженились. Даже если она уйдет к праотцам. И сразу завязались исходные «узелки»: бабушка, играя с внучкой, пророчествует: «Вижу, жених твой только что родился». «Я выйду за-

муж за сопляка? Ни за что!» — отвергает маленькая женщина суженого. И вырывает тополек, посаженный в честь Тоштимира. Но сказанное бабушкой оседает в голове Санам... Короче говоря, все события начали тянуться друг за другом. Если говорить о творческой задаче, то мне интересно было проследить, как живут люди внутри нежизненного обычая, как будут действовать, что чувствовать...



«Танец мужчин»

ОТСТУПЛЕНИЕ В СТОРОНУ ФИЛЬМА «ТАНЕЦ МУЖЧИН»

... Тоштимир выбрал в невесты Санам в ту минуту, когда родной дядя прилюдно готовился лишиться его части плоти, дабы посвятить в мужчины. Чтобы помочь «сопляку»-соседу преодолеть страх и боль, девочка с косичками легла рядом. Легла решительно, не вняв пересудам взрослых. Когда наступит пора зрелости, гордая Санам откажет полюбившему ее Тоштимиру, а он в отчаянии бросится рубить ни в чем не повинный тополь, посаженный в день его рождения. Потом на пределе сил он победит соперника в борении, напоминая танец мужчин, и девушка уймется гордость. Скоро свадьба, в кишлаке все о ней говорят, однако обрядовой церемония не состоится. Умирает дедушка Тоштимира, обычай предписывает год воздержания. А куда деться от любовного томления, от зова плоти? Прячась от чужих взоров, Тоштимир и Санам наслаждаются друг другом в обители любви, охраняемой бабушкой невесты. В кишлаке знают или догадываются о хождениях парня в соседский дом — ведь все сами тайно, до свадьбы, нарушали обет непорочности. Но таковы негласные законы. Встречаясь на людях, оба должны при приветствии опустить глаза долу, изобразить застенчивость и невинность. Чувства на привязи, без свободного полета, лишают молодых счастливого ощущения бытия.

А потом возникнет новое препятствие. Тоштимир приходит повестка в армию. Опять свадьба откладывается на долгий срок.

Беременную Санам родители увезут в горы к родственникам. Чтобы избежать людского суда, родившегося Бобоюра назовут братом Санам. За два месяца до демобилизации Тоштимир не выдерживает мук разлуки, бежит к сыну и любимой женщине. Обрывает несправедливость, передающуюся из рода в род, бабушка Санам. Тайно от внучки она наказывает Тоштимире сыграть свадьбу, даже если ее настигнет смерть. Так оно и случилось. Односельчане, думая, что бабушка заснула, честуют жениха и невесту, теперь супружеское ложе освящено законом предков. Но нет радости на лицах молодых, нет гармонии любви.

Пересказ фабулы сильно обедняет фильм. Между тем его пространство объемно, насыщено многозначной предметностью народного быта. Юсуп Разыков тклет «узор» фильма естественными цветовыми «узлами», как это делает искусная мастерица-ковровщица. Вот маленький Тоштимир, спасаясь от экзекуции обрезания, попадает в ковровый лабиринт (коврами украшено место обряда). Вот Санам-невеста в алом платье мчится за любимым по крышам мазанок, когда его увозят на мотоцикле на призывной пункт (мечется тревожное красное пламя по кровлям кишлака!). А вот удивительный обряд обручения в отсутствии жениха: Санам в наряде восседает на диване рядом с тибетской Тоштимире под речитатив муллы.

Течение фильма неторопливо, как и жизнь в кишлаке, но полно внутренней динамичности, драматизма, экранной поэзии. Юсуп Разыков любит фронтальную композицию кадра, превращая его в живописное полотно. При этом кадр не кричит, не лезет пестротой в глаза. Другой режиссер не преминул бы пощеголять натюрморты и пейзажами — без них, дескать, среднеазиатская фактура не смотрится. Первых в фильме нет вообще, а пейзажи лаконичны, информативны: несколько раз на экране возникает общий план кишлака, зажатого между гор, закрытого от внешних веяний. Или: односельчане собираются на обряд обрезания — их фигуры прячутся и возникают в топополюной роще.

Любая деталь у режиссера художественно выверена, тонко вплетена в сюжетную конструкцию. Например, фильм начинается с плана рук. Это ладони малышки Санам, с которой бабушка играет в предсказания. Позже, монтажно, эти руки «расскажут» о взрослении внучки-красавицы. А однажды в кадре появятся старческие руки бабушки, ищущей в темноте дорогу со двора в дом. Ну, а в драматургическом построении Юсуп Разыков использует прием умолчания, пропуска действия и событий. К примеру, соития влюбленных на экране нет, а есть стыдливо прикрытое вышитым платочком лицо жениха. Пропущен и арест Тоштимире в связи с его дезертирством. Такой прием дает возможность приблизить повествование к притче и уйти от «житейскости». И еще. Фильм окрашен то легкой иронией, то едва заметной авторской улыбкой, что придает ему глубину и очарование.

Критик. Когда пошли первые кадры фильма «Танец мужчин», мне послышалось: «Тахир-джан, где вы?», «Зухра-хон, я здесь!». То есть почему-то сразу возникла ассоциация с картиной «Тахир и Зухра» Наби Ганиева. И у него, и у вас рассказана история любви с жизненными препятствиями, только в одном случае препятствия приводят к трагедии, в другом — к драме.

Вы, в сущности, кинематографический внук Наби Ганиева, разумеется, с измененным генетическим кодом. И все-таки: какое-то творческое родство вас связывает?

Режиссер. У меня сложное отношение к фильму «Тахир и Зухра». В нем проявлено знание узбекской культуры, но... Никто тогда, в 40-е годы, не знал, как надо снимать Восток. В советском кино была создана, скажем так, «мосфильмовская» модель восточного кино. Обязателен был «пролетарский» финал, нужно было соблюдать и другие каноны соцреализма. Этого никто не мог избежать. И потом снимать на черно-белой пленке роскошные декорации, костюмы — это не лучшая творческая затея. Но у нас любят этот фильм, и он, несомненно, оказал влияние на национальную кинематографию, на меня в том числе...

Критик. Ваша и ганиевская художественные традиции разнятся тем, что вы уходили от «голой» орнаментальности?

Режиссер. В его фильмах и построение кадра, и орнамент смотрятся как раз и навсегда данный стандарт. Ганиев создал эстетику узбекского кино и одновременно погубил ее. Его авторитет довлел над всеми, а на самом деле в фильмах все было вымучено, картинно, драматические персонажи в первую очередь. Исторические фильмы снимались, по существу, в этой, «законсервированной» киноэстетике. Даже «Юность гения» грешит ею, а ведь после 60-х «Узбекфильм», как и все советское кино, жил новыми эстетическими веяниями.

Я склонен воспринимать мир эмоционально. Тогда легче понять поступки людей и экстраполировать их в избранной эстетике.

Критик. Вы делаете социально-критическое кино, но какое-то другое. Не социологическое, не проблемное. Ваше кино полифонично, особенно «Оратор» и «Танец мужчин». (Картина «Женское царство» кажется мне излишне рационалистичной и закодированной.) Специфические для вашего региона проблемы вы «растворяете» в национально-фольклорном материале. К тому же вы смешиваете жанры, но при этом вам удается избежать эстетического разноречия, эклектичности, кича. Ваши образы интересно разгадывать.

Режиссер. В проблемном кино я ничего не понимаю. Если начну им заниматься, то стану поверхностным. Да, существует критическое направление и у нас, и в других кинематографиях, но я такое борцовское, плакатное кино не люблю. Мне больше нравится прикасаться к красоте, любви, к тому, к чему тянется человеческая душа. А конфликты интереснее рассматривать изнутри. Вообще я человек экспрессивный, я любую информацию воспринимаю эмоционально, но эмоциональность у меня вступает в жесткий союз с логикой...

Критик. Вы авторитарный режиссер?

Режиссер. Абсолютно. Актеры делают только то, что я говорю. Если я их выбрал, то даю им читать сценарий, что-то объясняю, но свое они практически приносят не могут. Красок другого цвета быть не может, если их не выбрал режиссер.

Критик. А с оператором вы как срабатываетесь?

Режиссер. А вот на оператора злюсь. Даже бешусь, если он ничего не предлагает. Но работаем мы с Хотамом Файзиевым, понимая друг друга с полуслова.

Критик. Казахский критик Гульнара Абикиева написала, что в ближайшие годы узбекское кино может вырваться вперед среди кинематографий Средней и Центральной Азии. Как директор «Узбекфильма» вы разделяете эту точку зрения?

Режиссер. Я очень уважительно отношусь к мнению Гульнары Абикиевой, но смущает один момент. Отправной точкой для оптимизма исследователей является участие в международных кинофестивалях. Да, призы стимулируют, однако я не верю, что количество полученных наград будет влиять на качество наших фильмов. Если узбекское кино и сделает прорыв, то только на пути самоидентификации. Надо самим познать, в чем природа узбекского кино, искусства в целом. Когда поймем, тогда поймем нацию... В узбекском кино ситуация сложная. Чувствую гигантскую ответственность за то, что идет в производство и выходит на экраны. В чем тревога? В том, что пока вижу очень мало свежих идей у моих коллег. Их имеют два-три человека, у остальных отработанный материал...

Критик. А как обстоят дела у Юсуфа Азимова, автора глубокого фильма «До рассвета»?

Режиссер. У него остались обязательства перед продюсером упоминаемой вами картины, он, как человек глубоко порядочный, ищет возможность рассчитаться с долгами. Появилась надежда. У него хороший сценарий о молодом поэте, который стал «щипачем» на большом рынке.

Есть там ситуация, когда он едет в село... Очень интересная история. Если продолжать разговор о ситуации в нашем кино, то одна из главных производственных и экономических забот — техническое перевооружение всего арсенала, включая кинотеатры.

Нужно также выращивать кадры. Престиж кино упал в глазах молодежи, так как там низкие заработки. У нас в театральном институте есть кафедра кино и телевидения, куда поступает немало интересных ребят, но, отучившись, они возвращаются в рекламный бизнес.

Сейчас правительство Узбекистана приняло программу перевооружения киноотрасли, рассчитанную на семь лет. Мы долго били в эту точку. В 2001 году аппарат Президента проводил встречу с кинематографистами, совместные заседания проходили около трех месяцев. Сумма нужна огромнейшая. Заложены основы узбекского киноархива, хотим увеличить печать копий для кинопроката, возможно, возникнет статья, которая позволит возобновить Ташкентский кинофестиваль. Каримов не забывает о кино.

Здесь можно было бы поставить точку. Но в разговоре Юсуп Разыков упомянул имя Шухрата Аббасова, назвав его среди учителей. Поскольку Шухрат Салихович обитал в том пространстве, что и мы оба (в фойе Белого зала), я напросилась к нему с вопросом: он-то что скажет о младшем коллеге?

Ответ сформулирую по-своему.

Если бы в фойе имелись лавровые венки, то одним из них седовласый узбекский классик бы увенчал Юсупа Разыкова. Так сказать, победителю-ученику от побежденного учителя. Второй достался бы литовскому режиссеру Шарунасу Бартасу, чья ретроспектива была показана на VI Форуме кинематографий стран СНГ, Латвии, Литвы, Эстонии.

Когда речь, близкая к оде, была закончена, я подумала: а ведь тут можно уловить символическую связь. Кинематографист-шестидесятник, делавший погоду в кино в свое время, благословляет нынешних сорокалетних (плюс-минус пару лет), которые сейчас и определяют ситуацию в национальном кино бывших советских республик. К именам Юсупа Разыкова и Шарунаса Бартаса добавлю украинца Сергея Маслобойщикова, россиянина Алексея Балабанова, казаха Серика Апрымова, кыргызов Актана Абдыкалыкова и Марата Сарулу... Список можно продолжить.

Москва — Минск



АНИМАЦИЯ НОВОГО ВЕКА — ТРАДИЦИИ, ЭМОЦИИ, ЗАГАДКИ...

НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ

Ежегодный ритм Форума на сей раз предполагал собрать в анимационную программу не просто новые, но и наиболее значимые фильмы мультипликаторов бывшего советского кинопространства, созданные уже в XXI веке. Однако при всем очевидном оживлении анимационного производства в отдельных странах СНГ и Балтии было бы наивно ожидать ежегодно богатого урожая новых шедевров или хотя бы достойных работ бесспорного фестивального качества. Тем не менее «отчетный год» дал возможность показать на экране Московского Дома кинематографистов 25 новых анимационных фильмов из 9 республик бывшего Советского Союза (правда, уже во время просмотра гости из Таджикистана внесли поправку в эту анимационную «арифметику», предъявив зрителям Форума совсем свежую рисованную ленту из Душанбе). Особенно ценно, что при изменившейся географии кинопрограммы и при полном отсутствии в ней, например, новых картин из большинства стран Средней Азии на сей раз все же удалось получить долгожданные работы таких известных мастеров, как Роберт Саакянц из Армении и Шадиман Чавчавадзе из Грузии, которые уже в течение многих лет оставались в стороне от фестивальной жизни.

Конечно, сегодня довольно трудно подходить с одними эстетическими мерками к творчеству аниматоров из разных стран СНГ и Балтии, работающих далеко не в одинаковых социально-производственных условиях. И потому анимационная программа оказалась довольно разнородной по профессионально-художественному качеству и технологическим воплощениям. Однако несомненно важно, что большую часть новой анимационной коллекции Форума составляли авторские ленты, ставшие для их создателей либо фактом серьезного творческого осмысления новых явлений нашей жизни, либо этапным художественным экспериментом. Порадовало и то, что профессиональный характер, эстетическое своеобразие и тематический диапазон новой анимации теперь все больше определяют работы дебютантов и художников молодого поколения, которые успешно конкурируют со зрелыми мастерами и по праву оказываются в центре внимания зрителей и профессионалов.

Неистовые 90-е годы, всерьез переломавшие судьбу и характер советского кино, активно создавали в бывших союзных республиках новые мультстудии и поднимали на щит новых героев анимации, начинавших работать уже в системе рыночной экономики,

иных эстетических ценностей. Но, к счастью, и в современном бурно меняющемся кинопроцессе сумели сохранить свои высокие профессиональные традиции и самобытный стиль наиболее сильные мультшколы Союза, прежде всего, российская и эстонская. В прошлые десятилетия история советского мультикино обогатилась многими славными страницами именно благодаря мастерству российских и эстонских аниматоров, попеременно выводивших отечественное искусство на лидерское место в мире, а сегодня они вольно или невольно продолжают прежнюю творческую конкуренцию уже под разными флагами. Вот и программа последнего Форума опять предложила серьезный повод для сравнения современных эстетических идеалов нашей анимации с яркими образами нового мультикино Эстонии или других прибалтийских стран, где это искусство также живет активной творческой жизнью. К сожалению, ежегодные Открытые фестивали российской анимации на тарусско-суздальской земле дают возможность сравнивать российские фильмы только с работами белорусских и украинских коллег, которым в последние годы никак не удается подняться на уровень прежних творческих достижений. На нынешнем Московском Форуме об этом красноречиво свидетельствовала, увы, далеко не самая представительная по количеству и качеству программа из Белоруссии и Украины, где новые произведения аниматоров рождаются с большим усилием и, похоже, без особого вдохновения (яркий пример тому три рисованные белорусские сказки, сделанные разными режиссерами, но словно бы одной рукой...)

В принципе для россиян само участие в Форуме СНГ и Балтии после очередного домашнего просмотра в Суздале дало удачную возможность заново осознать собственные успехи и потери, что называется, в широком «родственном кругу». Конечно, за рамками мультпрограммы Форума осталось немало новых работ, которые могли бы продемонстрировать достойное современное качество нашей мультипродукции (сюда, разумеется, надо отнести самые последние и наиболее эстетские серии из российско-британского цикла по сказкам народов мира: «Тимун и Нарвал» и «Джон-Генри человек — из стали» или студенческие фильмы вгиковцев «Извне», «Неоновая жизнь» и «Тетюшка Зима», явно переросшие рамки учебных этюдов). Но новая подборка только из семи российских мультфильмов прежде всего предъявила калейдоскоп художественно-технологических возможностей отечественной

авторской анимации — от традиционных форм мастеровитого рисованного и кукольного кино для детей в «Леталке» и «Мусульманской молитве» до экспериментов с перекладкой и трехмерной компьютерной графикой в «Волке Евстифее» и «Дворике безмолвия».

Впрочем, я бы не рискнула назвать именно эту новую коллекцию российских фильмов, как и более полное их собрание в программе последнего Суздальского фестиваля, верхом достижений нашей анимации. Нынешний анимационный урожай, состоящий в основном из профессионально грамотных, но преимущественно вторичных или энергетически вялых работ, еще раз доказывает, что не каждый год наши аниматоры способны разражаться нетленными шедеврами, что художникам необходимо время для вынашивания сокровенных авторских замыслов, а значит, нужно надеяться, что лучшее, конечно, впереди. И все-таки есть несомненные удачи.

Для меня это прежде всего новый рисованный фильм Михаила Алдашина «Букашки», пусть не поражающий художественными изысками, но забавный и живо рассказанный анекдот про домашних насекомых, которые аж в космос собрались убежать от людей. Продолжение этого сюжета автор видит в нескольких сериях про новые приключения букашек. Пока трудно сказать, будет ли реализован такой долговременный проект, но зато его первая часть вполне состоялась в виде выразительного, динамичного и смешного зрелища, доставляющего удовольствие и профессионалам, и неискушенным зрителям.

Особого внимания заслуживает и сказочная новелла Олега и Елены Ужиновых «Волк Евстифейка». Мало того что именно этот четырехминутный сюжет из нового детского альманаха «Мультipotам» фактически обеспечивает фестивальную жизнь всему полчасовому мультсборнику и примиряет зрителей с другими его эпизодами, — «Евстифейка» и в сольном варианте явно становится наиболее ярким элементом любой кинопрограммы. В этом фильме действительно все радует глаз — и трогательные персонажи, соединившие в своих образах милоту лубочного рисунка с эффектной авторской манерой молодой художницы Лены Ужиновой, и способ выразительной «игры» плоских перекладочных кукол всеми крошечными кусочками их разноцветного мозаично-шарнирного организма, и, конечно, сама забавная история про то, как волк хотел съесть бабу, потому что от нее вкусно пахло свежеспеченными блинами. Пожалуй, именно такого яркого, доброго и современного по стилю сказочного мульткино давно ждет наша детская аудитория.

К числу новых достижений российской анимации можно было бы отнести и работы начинающих режиссеров Инги Коржневой «Похититель цвета» и Владислава Байрамгулова «Аркадия», если бы выпускники ВГИКа и Высших режиссерских курсов в своих дипломных фильмах были бы более решительны в выборе своего собственного стиля и не подражали хорошо известным образцам. Правда, рисованная сказочная лен-



«Женщина-Лисица», режиссер Прийт Тендер,

«Коты», режиссер Даце Ридузе,

«Необычные рижане», режиссер Роза Стиебра

та «Похититель цвета» в большей степени страдает из-за отсутствия темпа и энергии, нежели из-за вторичности стиля — в самом деле, в художественной манере недавней вгиковки Коржневой трудно увидеть кон-



«Кусок пирога», режиссер Роза Стиебра,

«Итальянская опера в Тбилиси», режиссер И.Махарадзе,

«Мать рода Жемайтийского», режиссер Альгидас Селенис

кретно чью-то чужую руку, например Ивана Максимова, скорее, это невольное попадание дебютантки в модный и востребованный молодежью дизайн. А вот новая картина Байрамгулова «Аркадия» при всем ее графическом совершенстве и внутренней гармонии

может вызвать разочарование у тех, кто был поклонником его дебютного фильма «Долеко вниз по реке». Уж слишком очевиден в персонажах и пластической манере режиссера, рассказывающего лирическую историю об Ангеле, зачавшем в гости к крестьянке, отсыл к знаменитому фильму Алдашина «Рождество». Невольно подумаешь, что море информации, захлестывающее студентов Высших курсов за два года их обучения у известных мастеров, в данном случае не обогатило самобытное сознание молодого башкирского художника, сразу попавшего под влияние признанных работ. Впрочем, есть надежда, что талант и профессионализм помогут мужаящему режиссеру в скором времени справиться с пылкими увлечениями молодости. Была бы только реальная возможность у наших начинающих и опытных аниматоров еще долгие годы доказывать свою творческую жизнеспособность все новыми и новыми фильмами...

Аниматоры Прибалтики на сей раз блеснули на Форуме яркой и наиболее разнообразной коллекцией новых картин, прислав в Москву два фильма из Литвы, четыре из Латвии и пять из наиболее богатой анимационными талантами Эстонии. Для сравнения достаточно сказать, что все эти ленты выбирались из большего числа заранее заявленных работ, в то время как в бывших республиках Советского Востока с трудом выискивался хотя бы один профессиональный мультфильм (в Армении — карикатурная лента Р.Саакянца «Признаки разумной жизни», в Узбекистане — рисованный сериал Н.Туляходжаева «Алпомыш» по национальному эпосу, в Грузии — слабая дебютная лента И.Махарадзе «Итальянская опера в Тбилиси» с откровенно лимитированной анимацией).

Так вот о Прибалтике. Знаменитая литовская художница Ниёле Валадкявичюте вновь предложила интернациональной аудитории Форума разгадывать фантастические образы ее авангардной графики в новом авторском фильме «Почти вампир и дитя», на сей раз попытавшись рассказать своим сложным метафорическим языком достаточно простую притчу о том, что добро — лучшее из всех благ на свете. Зато ее более молодые коллеги по Литовской киностудии Альгирдас и Аурика Селенисы в своей картине «Мать рода Жемайтийского» продолжили знакомить публику с легендами о великих литовских женщинах. Этот исторический цикл из красочных пятиминутных лент, несомненно, делает честь молодой анимации Литвы, пытающейся в рамках традиционной и недорогой заказной телепродукции создавать выразительные авторские работы достойного фестивального качества.

В свою очередь латышские мастера кукольного кино со студии «Анимационная бригада», уже более десяти лет создающие циклы забавных историй про пластилиновых зверей и команду спасателей, настолько отшлифовали профессионализм и фирменный стиль, что стали выпекать фильмы, похожие, друг на друга, как блины. И хотя в последние годы в рижскую «Анимационную бригаду» сценариста Мариса Путиньша и режиссера Яниса Циммерманиса все чаще вливаются

свежие молодые силы, теперь уже и работы дебютантов мало отличаются от прежних кукольных серий новизной и оригинальностью художественного решения. Поэтому показанные в программе Форума «Коты» молодой постановщицы Даце Ридузе могли быть с легкостью заменены на кукольный фильм «Фокусник» ее коллеги по студии Мариса Бринкманиса или на какую-нибудь новую серию с популярными пластилиновыми героями.

А вот рисованные фильмы рижских мультстудий «Рийя» («Национальный герой») и «Даука» («Необычные рижане») показали, с каким авторским вдохновением могут аниматоры рассказать, например, об истории Риги в честь ее 800-летия. Молодая художница Рута Мезавилке приготовила к юбилею города свою пародийную ультрасовременную мультверсию многовековых приключений легендарных национальных героев латышского эпоса Лачплесиса и компании. А знаменитый режиссер Роза Стиебра вместе с сильно помолодевшим коллективом ее студии «Даука» в юбилейный год Риги приподнесла юным зрителям получасовую рисованную сказку про необыкновенных рижан, главным героем которой стал золотой петушок, украшающий старинную рижскую башню. Еще год назад можно было сожалеть о том, что в последнее время с фирменным знаком старшей, в прошлом государственной латышской мультстудии «Даука» выходила преимущественно однообразная анимационная продукция с традиционным «компьютерным» стилем рисования (пример такой анимации в программе Форума представлял карикатурный политический памфлет Стиебры «Кусок пирога»). Но, к счастью, уже появился шанс показать на будущих смотрах анимации сразу несколько новых работ Розы Стиебры и ее учеников, в которых узнается изысканная манера прежних поэтических фильмов прославленной постановщицы. Думаю, и наш московский Форум сможет уже в будущем году включить в свою программу серию прелестных рисованных лент по народным ритуальным песням-колядкам, которые опоздали к нынешнему показу в Москве.

Но, конечно, самой эффектной и эстетически провокационной анимацией в этом году удивили публику Форума эстонцы. Ежегодно знакомясь с творчеством небольшого (не более десяти человек!) режиссерского отряда эстонских аниматоров, не устаешь поражаться их неутомимой энергии, работоспособности и комфорта профессионально-производственных условий в системе далеко не безоблачного европейского кинобизнеса. Возможно, сдержанный нордический темперамент не позволяет эстонским продюсерам публично жаловаться на отсутствие денег и многочисленные технические проблемы, с которыми так или иначе сталкиваются все студии бывшей советской Прибалтики. Но в любом случае локальные производственно-экономические трудности решаются в Эстонии без вселенского пафоса. И на удивление коллег из разных стран СНГ и Балтии именно эстонская продюсерская политика позволяет уже более десяти лет плодотворно работать разным национальным независимым мульт-



«Аль-Фатиха. Мусульманская молитва», режиссер С.Соколов,

«Национальный герой», режиссер Рута Мезавилке,

«Аркадия», режиссер В. Байрамгулов

студиям, выпускающим ежегодно по несколько авторских, преимущественно откровенно авангардных фильмов, и с их помощью поддерживать в мире высокое профессиональное реноме своих мастеров. Этот фено-

мен эстонской анимации скорее всего так и останется вечно неразгаданной загадкой современного кино.

По всей видимости, для многих зрителей Форума надолго останутся неразгаданными и образы большинства эстонских мультфильмов. Но профессиональный глаз, как правило, находит в сложных смысловых конструкциях и странных героях этих авторских лент особое эстетическое совершенство и особую притягательность выверенных анимационных деталей. Традиционно пристальное внимание эстонских аниматоров (в том числе и дебютантов) не столько к сюжету, сколько к пластическим нюансам своих рисованных и кукольных лент помогает даже неискушенной публике почувствовать, например, обаяние видового детского фильма Микка Ранда «Вчерашняя машина» про сказочную встречу малышей со старым паровозиком или своеобразную хулиганскую энергетику молодежного фильма Маргит Лиллак «Петка-Чучело» про неуправляемого деревенского сорванца. Изысканные и странные детали помогают понять авторскую интонацию в меланхолическом музыкальном этюде «Романс» Каспара Янциса, которого знаменитый Прийт Пярн сегодня называет своим лучшим учеником, или в дебютном исповедальном фильме Елены Гирлиной «Гуф — собор для нерожденных душ», продолжающем авангардные традиции мастеров эстонской кукольной анимации.

Но самые экстравагантные сюжет и эстетику, как всегда, предложил зрителям Форума новый авторский фильм «Женщина-Лисица» Прийта Тендера. Недавний партнер Прийта Пярна, автор нескольких признанных рисованных лент на сей раз дебютировал как сценарист, режиссер и художник сложнопостановочного кукольного опуса по мотивам чилийской легенды о распутной Лисице, бросившей вызов обществу и небесам. Автор сконструировал мир своих экзотических ку-

кольных персонажей в эстетике театра абсурда, парадоксальным образом соединив сказочные и бытовые черты. Абсурдную ситуацию подчеркнула и опереточная пластика всегда пританцовывающей и поющей героини. И в результате получилось забавное и элегантное зрелище, увлекающее зрителей гармонией иррациональности, которую вряд ли стоит расшифровывать по законам логики. Изучая творческий опыт Тендера и всех эстонских аниматоров, куда интереснее постичь законы их гармоничного существования в своей сложной и редкой профессии...

В этом обзоре я намеренно оставила в стороне меркантильные проблемы мультииндустрии во всех странах СНГ и Балтии по той простой причине, что разговор о недостающих деньгах, увы, не прибавит благосостояния аниматорам. Денег сегодня не хватает всем нормальным художникам, но по-прежнему на свет появляются новые прекрасные фильмы, книги, картины. И потому в качестве примиряющей и вдохновляющей профессионалов морали мне хочется вспомнить призыв знаменитого узбекского режиссера Назима Туляходжаева к своим ташкентским коллегам. Автор прославленных рисованных фильмов «Озеро в пустыне» и «Будет ласковый дождь», как и его обнищавшая мультстудия, сегодня работает на энтузиазме за мизерные деньги, которых хватает как раз на энтузиазм. Так вот, лауреат международных фестивалей, Туляходжаев предложил своим аниматорам простую формулу современного успеха: «Поскольку нам одинаково мало платят и за плохие, и за хорошие фильмы, давайте делать только хорошие, чтобы самим получать от этого удовольствие...» Не будет преувеличением сказать, что почти все аниматоры СНГ и Балтии в последние годы живут именно по такому цеховому закону.

КИНО УКРАИНЫ: ЧЕТЫРЕСТА УДАРОВ

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

КАК ИЗ КИРЫ МУРАТОВОЙ ИВАНА СИДОРОВА СДЕЛАЛИ

В перестроечном фильме Сергея Ливнева «Сerp и молот» рассказывалась кошмарная история о том, как по высочайшему соизволению Отца народов советские хирурги провели невиданный эксперимент по перемене пола. А именно кое-кому кое-что отрезали, а затем другому кое-кому это кое-что пришили. В результате этого чудо-эксперимента героиня фильма стала героем, превратившись из хрупкой женщины в здорового мужика.

Сам Сергей Ливнев хоть и выходец из кинематографической семьи, но, видно, не слышал от старших, что подобную же перемену пола умельцы из советского Госкино научились производить совсем другим методом, даже не прибегая к помощи хирургического скальпеля.

В числе тех, на ком госкиношные экспериментаторы опробовали свое гнезниковское ноу-хау, одной из самых первых оказалась Кира Муратова.

Опыты по переделке Муратовой в нечто более благообразно-советское начались еще на самых первых ее фильмах. «Короткие встречи», например, кромсали и перекраивали и так и сяк, начиная с самых первых вариантов литературного сценария.

Окончание. Начало публикации В. Фомина «Кино Украины: четыреста ударов» см. «КФ», 2002, № 1.



Кира Муратова

Председателю Комитета по кинематографии
при Совете Министров
Украинской ССР
тов. Иванову С.Л.
Директору Одесской киностудии художественных
фильмов
тов. Збандуту Г.П.

Главное управление художественной кинематографии
рассмотрело сценарий Л.Жуховицкого и К.Муратовой
«Исполнение желаний».

Сценарий привлекает стремлением авторов поста-
вить острые морально-этические проблемы. В этом
произведении есть интересно задуманные образы,
точные кинематографические детали. Авторы умеют



«Короткие встречи»

передать настроение, создать атмосферу действия. Од-
нако это бесспорно талантливое произведение лише-
но ясной авторской концепции. Создается ощущение,
что, вылепив интересные образы, найдя характерные
ситуации, авторы не дают явлениям четкой партийной
оценки. Поэтому материал сценария можно рассмат-

ривать и трактовать в различных аспектах. Хотелось
бы, чтобы в этом сценарии авторская мысль была бы
проявлена достаточно четко.

Что же хотели сказать авторы своим сценарием?
Этот вопрос можно задать, вспоминая все главные
действующие лица киноповести. Попытаемся рассмо-
треть их.

Валентина Ивановна — женщина с интересным
внутренним миром. Она любит работу, стремится при-
нести людям как можно больше добра. Ключом к обра-
зу могут стать ее слова: «Я люблю, чтобы все вокруг
менялось... не застаивалось». Казалось бы, интерес-
ный человек. Но... мы застаем героиню в тот момент,
когда она готовится к совещанию, посвященному сель-
скому хозяйству. В этом вопросе Валентина Ивановна,

как она сама признается, ничего не понимает. Но она —
советский работник, да и выступать больше некому.
И вот Валентина Ивановна записывает на магнитофон
пустые, холодные никому не нужные слова. Можно
только пожалеть, посочувствовать героине.

Валентина Ивановна — заместитель председателя

горсовета. Это не первая попытка авторов показать на
экране ответственного работника. И так же, как в дру-
гих случаях, в сценарии нет правдивой картины жизни
такого человека.

Деятельность героини выглядит пустыми хлопота-
ми; она выглядит одинокой в своих устремлениях.

В сценарии не показана среда, в которой происхо-
дит работа Валентины Ивановны. А без этого вряд ли
возможно верно воспроизвести образ общественного
деятеля.

Человек бывает счастлив, когда у него все хорошо
и в личной, и в общественной жизни. Если одно из
этих условий не выполняется, гармония разрушается.
Такова была, по-видимому, авторская мысль.

Однако она не нашла еще тождественного выраже-
ния. Рассказанная история скорее наводит на мысль о
том, что жизнь сложна. Естественно, что одной этой
идеи мало. Да и сам замысел авторов, на наш взгляд,
гораздо шире.

Неточно выражена авторская мысль и в других об-
разах. Так, образ другой главной героини — Нади на-
рисован с явной авторской симпатией, сочувствием.
Но и нельзя забывать, что, живя в доме Валентины Ива-
новны, а до этого сойдясь с Максимом, Надя соверша-
ет по существу глубоко аморальный поступок. Однако
авторы нисколько не осуждают ее за это, они не дают
моральной оценки и поступкам Максима...

Мы подчеркиваем этот момент потому, что в насто-
ящее время в Комитет по кинематографии приходит
много писем, где зрители выступают против показа в
кино легкомысленных, мимолетных связей молодежи,
которые изображаются без должного авторского пори-
цания. Без точной авторской позиции представлен в
сценарии и такой персонаж, как Вера.

Не может вызывать сомнений ситуация, в которую
поставлены главные герои: кого из женщин выберет
Максим? И хотя замысел авторов сценария глубже и
интереснее, пока эта ситуация превалирует, на ней
концентрируют свое внимание авторы.

Сценарий «Исполнение желаний» чрезвычайно за-
тянут. Авторы касаются большого количества тем, но
за недостатком времени говорят о них второпях. Ре-
жиссеру необходимо уложить весь материал в одну се-
рию, и поэтому неминуемы сокращения.

Нам хотелось бы обратить особое внимание на то,
что в сценарии нет верного изображения того, что
происходит сейчас в колхозной жизни. Герои не раз
говорят о проблемах деревни, причем говорят между
прочим. В сценарии реплики и разговоры о происхо-
дящем в колхозе могут только скомпрометировать
важную тему. Следует учитывать в первую очередь тот
большой разговор о сельском хозяйстве, который про-
исходил на XXII съезде КПСС, а также и те преобра-
зования, которые будут иметь место в действительности.

На наш взгляд, авторам необходимо уделить осо-
бое внимание исследованию поднятых морально-эти-
ческих вопросов и не касаться тех проблем, которые
они не в состоянии верно и художественно убедитель-
но разработать.

Главное управление художественной кинемато-
графии рекомендует дополнительно поработать над
литературным сценарием «Исполнение желаний»,
учтя высказанные замечаниями. Надеемся, что авто-
ры более глубоко и художественно более точно рас-
кроют свой замысел, уделив главное внимание изоб-
ражению образа героини, как человека гражданст-
венной линии жизни и высокой нравственности, спо-
собной изменить к лучшему встречающихся на ее пу-
ти людей.

Заместитель начальника
Главного управления И. Кокорева

14 апреля 1966 г.

(РГАЛИ СССР, ф.2944, оп.4, ед.хр. 1104)



«Короткие встречи»

ПЛАН

Монтажно-тонировочных поправок по
к/к «Короткие встречи», подлежащих
внесению в фильм после просмотра и
обсуждения фильма на двух пленках

Просмотр и обсуждение к/к «Короткие встречи», све-
денной на 2 пленки, позволил вскрыть наряду с несо-
мненными достоинствами фильма ряд существенных
недостатков. Главные из них сводятся к следующему.

Во-первых, в фильме недостаточно четко выявле-
на та авторская концепция, которая содержалась в
литературном и режиссерском сценариях. Имелось в
виду, что к/к «Короткие встречи» явится кинопроиз-
ведением о женщине, работнице одного из органов
советской власти, страстно влюбленной в свое дело,
одержимой любовью к людям, заботой о них, посвя-
щающей этому свою жизнь. При таком прочтении

сценария понятны были и неустроенность героини фильма Валентины Ивановны, и ее нежелание бросать любимое дело, приносящее ей большое моральное удовлетворение, и уезжать с Максимом, и уход Нади из дома Валентины Ивановны, стремление Нади избежать встречи с Максимом, человеком, которого она полюбила и к встрече с которым так стремилась. К сожалению, это в настоящее время не получилось. Валентину Ивановну окружают в основном люди ущербные. Фильм перенасыщен деталями, порождающими настроение уныния, бесперспективности, упадничества.

Больше того, в отдельных случаях возникает впечатление, что режиссер хочет доказать, будто деятельность Валентины Ивановны совершенно бесплодна и потому ее неустроенность в личной жизни, отказ от любимого человека являются безнадежной жертвой. В этом отношении особенно непонятно содержание записанной на магнитофонную ленту речи Валентины Ивановны и реакция на нее Нади.

Во-вторых, режиссер-постановщик фильма К. Муратова смонтировала отснятый материал таким образом, что его восприятие оказалось искусственно затруднено многочисленными дробными ретроспекциями, расположенными в фильме с нарушением хронологической последовательности событий и логики развития художественных образов.

Исходя из этого, дирекция киностудии считает обязательным внесение в фильм следующих монтажно-тонировочных поправок.:

1. Из картины должны быть изъяты пьяный старик — молдаванин, поющий песни в чайной, где работает Надя, а также Алевтина Ивановна.
2. Следует значительно сократить разговор Валентины Ивановны с будущими жильцами нового дома.
3. В сцене прощания Нади и Максима должен быть убран однорукий почтальон.
4. Следует перетонировать сцену разговора Валентины Ивановны в ее кабинете с одной из посетительниц. Эта сцена должна быть сделана мягко и с юмором.
5. В начало фильма должен быть вставлен разговор Валентины Ивановны по телефону, в котором она говорит, что не может провести совещание по сельскому хозяйству, так как она в этом не разбирается, и где она слышит ответ Степана Степановича, что сейчас это совещание провести больше некому. Необходимо либо убрать реплику Нади по поводу речи Валентины Ивановны («потому что неправда», «а это все равно неправда»), либо восстановить в фильме предусмотренную режиссерским сценарием реплику Валентины Ивановны («Я сегодня уезжаю на другое совещание — по водоснабжению. Вот тут я знаю что говорить»).
6. Вошедший в картину материал следует перемонтировать с тем, чтобы прояснить, сделав понятным зрителю монтаж фильма, эпизод в «парикмахерской» поставить сразу же после эпизода «доставки магнитофона».

Воспоминания Нади о чайной после отъезда Максима должны быть расположены в хронологической

последовательности и объединены таким образом, чтобы сначала шла сцена прощания Нади с Максимом, а затем сразу после нее — сцена в чайной.

Эпизод в кабинете Валентины Ивановны следует, как это и предусматривается в режиссерском сценарии, расположить после одной из сцен с участием Валентины Ивановны, а не как продолжение воспоминаний Нади. Следует вообще избегать монтажных переходов путем соединения воспоминаний разных героинь или расположения ретроспекций в других ретроспекциях.

7. Значительно полнее следует воспользоваться средствами озвучивания фильма для прояснения идеи произведения и его сюжета. Для того, чтобы более понятным стал переход к воспоминаниям о событиях 15 марта, в предыдущий эпизод нужно было вставить фразу Валентины Ивановны, сказанную Наде: «Максим Петрович не приедет».

Звуковые переходы к воспоминаниям должны быть сделаны таким образом, чтобы ретроспекции не воспринимались в качестве прямого продолжения действия. Нужно продумать возможность использования звуковых приемов (музыкальных или шумовых), обозначающих переход от реального действия к воспоминаниям и отличающих воспоминания Нади от воспоминания Валентины Ивановны.

Необходимо тщательно продумать музыкальное оформление фильма, уменьшить количество музыки для гитары, найти возможность более широко использовать в фильме музыку жизнеутверждающую.

8. Следует переснять титры, написать в них собственные имена с заглавных букв.

Директор Одесской киностудии
художественных фильмов Г. ЗБАНДУТ

Главный редактор С. СТРИЖЕНОК
(РГАЛИ СССР, ф.2944, оп.4.ед.хр.1104)

Председателю Комитета по кинематографии
При Совете Министров Украинской ССР
Тов. Иванову С.П.
Директору Одесской киностудии
Тов Збандуту Г.П.

При запуске в работу сценарий «Короткие встречи» был подвергнут Главной сценарно-редакционной коллегией серьезной и принципиальной критике. Однако фильм, сданный Одесской киностудией и представленный Комитетом по кинематографии Украинской ССР, свидетельствует о том, что авторы фильмов совершенно не учли критические замечания, содержащиеся в заключениях Главной сценарно-редакционной коллегии.

В своем заключении от 14 апреля 1966 г. мы писали о том, что «живя в доме Валентины Ивановны, а до

этого сойдясь с Максимом, Надя совершает по существу глубоко аморальный поступок. Однако авторы несколько не осуждают ее за это, они не дают моральной оценки и поступкам Максима».

При доработке литературного сценария «мотив близости Максима и Нади» был убран.

Однако в режиссерском сценарии сцены, говорящие о близости Нади и Максима, как и многие эпизоды, о которых пойдет речь ниже, были вновь возвращены. Фильм был приостановлен, и кредитование картины временно прекращено и возобновлено лишь после представления исправленного режиссерского сценария.

Однако исправления эти, видимо, сделаны были только для проформы, чтобы получить возможность продолжать работу над фильмом, так как, несмотря на категорическое требование Главной сценарно-редакционной коллегии убрать мотив близости между Надей и Максимом, придающий всей коллизии характер откровенной пошлости, в картине все осталось, как прежде. Такая «практика» вызывает резкое осуждение и самый решительный протест.

В заключении сценарно-редакционной коллегии от 14 апреля 1966 года было сказано о том, что «В сценарии нет верного изображения того, что происходит сейчас в колхозной жизни. Герои не раз говорят о проблемах деревни, причем говорят между прочим. В сценарии реплики и разговоры о происходящем в колхозе могут только скомпрометировать важную тему. Следу-

ет учитывать в первую очередь тот большой разговор о сельском хозяйстве, который происходил на XXIII съезде КПСС, а также и те преобразования, которые будут иметь место в действительности».

Но и к этому заключению авторы фильма остались глухи. Все то, против чего предостерегало их заключение коллегии, осталось в картине.

Это тем более недопустимо, что авторы фильма не имеют возможности подробно и широко осветить проблемы, связанные с жизнью села и развязные, нарочито «заостренные» реплики о трудностях в сельском хозяйстве воспринимаются поэтому как бестактные и, в сущности, глубоко неверные.

В силу этих соображений все реплики, голословно и походя касающиеся проблем сельского хозяйства и, в частности, слова о том, что из колхозов сейчас уходят люди, необходимо из фильма убрать.

В заключении сценарно-редакционной коллегии по режиссерскому сценарию «Короткие встречи» от 28 сентября 1966 отмечалась затянутость сценария. Сокращения требовали многие эпизоды, которые тормозили действие и не несли существенной драматургической нагрузки. В частности, указывалось на необходимость сократить сцены в парикмахерской, эпизоды, связанные с объяснениями Валентины Ивановны и Максима и т.д., «вносившие в сценарий налет мешанской банальности, плоской бытовщины».

К сожалению, авторы не прислушались и к этим нашим рекомендациям. В фильме имеется целый ряд

«Среди серых камней»



эпизодов, вопиющих по своей безвкусице и пошлости. Это, в первую очередь, разговоры Любы о замужестве, проход Валентины Ивановны и Максима после празднования дня рождения, завершающий эпизод сцены в парикмахерской, сцена гадания и т.д. При работе над фильмом их необходимо купировать. Категорически необходимо убрать реплики Любы о ее женитьбе на «старом генерале».

Режиссер К. Муратова не сумела до конца преодолеть недостатки сценария и, в первую очередь, неясность авторской концепции. Запуская сценарий «Короткие встречи» в производство, мы ориентировали на то, чтобы они показали героиню, как человека, преданного своему призванию и высокой нравственности, способного изменить к лучшему встречающихся на ее пути людей. Однако авторам не удался образ общественного деятеля, порой работа героини выглядит пустыми хлопотами, а она сама одинокой; особенно бестактно выглядит проигрывание (неоднократно повто-

в подобных тонах обсуждают смерть этого человека.

Все эти просчеты режиссера и сценариста свидетельствуют о том, что, рассказывая по видимости быденную житейскую историю, авторы не могут идейно, художественно подняться над ней: в фильме отсутствует активнейший социальный фон, в силу чего картина замыкается в рамках пошлой интимно-бытовой драмы.

При обсуждении литературного сценария «Короткие встречи» мы отмечали слабость и натянутость конфликта между Валентиной Ивановной и Максимом, ибо причина, по которой жизнь у героев не может сложиться (Максим хочет остаться бродягой-геологом, а Валентина Ивановна стремится «посадить» его около себя), по существу надуманна. В готовом фильме «надуманность» этой коллизии стала заметна еще более отчетливо. (В фильме не получился образ героя. В исполнении актера В. Высоцкого фигура Максима приобретает пошлый оттенок.)



Кира Муратова и Анджей Вайда (слева) в Берлине (2000) на вручении приза Американского кинофонда «Свобода»

ряемое) ее речи перед колхозниками, состоящей из одних банальностей и штампов.

В фильме недостаточно показана среда, в которой происходит работа Валентины Ивановны. А без этого вряд ли возможно верно воспроизвести образ советского общественного деятеля.

Вызывает возмущение цинизм, с которым героиня говорит о смерти Тихомирова, работника, якобы мешавшего ей в ее служебной деятельности.

При завершающей работе над фильмом необходимо убрать эпизод, когда Валентина Ивановна и Максим

фильм перенасыщен деталями, порождающими настроение уныния и бесперспективности. В связи с этим необходимо заменить одну из песен В. Высоцкого — «Пололед. Гололед». Убрать эпизод со стариком, который потерял на войне своих детей, а теперь спекулирует этим, сократить разговор Валентины Ивановны с будущими жильцами нового дома.

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР просит Вас разобраться во всех этих вопросах и принять соответствующие меры по отношению к лицам, виновным в безответственном отношении к ука-

заниям Главной сценарно-редакционной коллегии, разработать меры, направленные к исправлению идейно-художественной концепции фильма, следует также поставить вопрос об ответственности редактора картины Е. Рудых и о ее служебном соответствии.

В. Баскаков
Е. Сурков
И. Кокорева

(РГАЛИ СССР, ф. 2944, по. 4 ед. хр. 1104 л.)

Известно, что история со следующим фильмом Муратовой — «Долгими проводами» — кончилась «полкой». Но, пожалуй, самый радикальный эксперимент по перевоспитанию режиссера произошел на картине «Среди серых камней».

После просмотра вчерне смонтированного фильма Украинской киномитет предъявил Муратовой перечень обязательных поправок.

ДЕРЖАВНИЙ КОМІТЕТ УРАІНСЬКОЇ РСР ПО
КІНЕМАТОГРАФІ
СЦЕНАРНА РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ
№ 3/1-13-06
13.12.1982 г.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

по черновому монтажу фильма
«Дети подземелья».

Автор сценария и режиссер К. Муратова

Сценарная редакционная коллегия Госкино УССР просмотрела черновой монтаж фильма «Дети подземелья» и считает, что он нуждается в обязательном сокращении ряда сцен и эпизодов, которые не лежат в сюжетно-фабульной драматургии и лишь усугубляют ощущение перенасыщенности материала патологическими типами, режиссерской нарочитостью в показе ненормального поведения психически больных людей, в частности:

- 1) спящие в ящике;
- 2) драка старух;
- 3) два фокусника;
- 4) съедение стакана;
- 5) танец девушки на кладбище;
- 6) толпа детишек в пыли на дороге;
- 7) Маруся среди венков на могиле;
- 8) план мертвой Маруси;
- 9) план горящей шлупы¹;
- 10) никак не связана с материалом длинная сцена чтения журнала «Нива» о племени, питающемся глиной;

¹ Так указано в документе.

² При перепечатке телеграмм сохранена орфография оригиналов. — Прим. ред

11) требуют сокращения излишне длинные начальные планы судьи и сына;

12) повторение кадров и реплик.

Убрать из материала то, что явно находится за гранью поведения нормальных людей.

Главный редактор И. Кочан
Член СРК В. Проценко

Поправки на первый взгляд не самые страшные. Кинокомитетчики, в том числе украинские, умели писать свои изводилки и покруче. Но, похоже, что Муратова, уже наперед зная, что последует дальше, отказалась уродовать свой фильм. Спорить с ней не стали и просто-напросто отдали ее фильм другому, более покладистому работнику студии, руками которого фильм был приведен в соответствие «казенной бумаге».

Директору Одесской к/студии
тов. Збандуту Г.П.
от режиссера-постановщика Муратовой.

РАПОРТ

Уважаемый Геннадий Пантелеевич!

Я категорически возражаю против грубого вмешательства в режиссуру фильма «Дети подземелья».

[...] Я не возражаю против показа и всегда прислушиваюсь к советам, но советы и грубые оргвыводы — разные вещи. С Москвой говорят лишь по телефону — и решают заменить меня — режиссера-постановщика, лишить меня даже моего профессионального права довести фильм до конца перед сдачей.

Теперь по существу вопроса.

Ленин сказал когда-то: «Все, кроме контрреволюции и порнографии». А здесь что? Придирки к стилю, упреки в «нарочитости», «картинности». А как в таком случае — балет или стихи? Это естественно или искусственно? Это более искусственно, но попросту более привычно и уж имеет полочку с названием. Неужели обязательно всякую свежесть формы принимать в штыки? Неужели обязательно должны всегда пройти десять, двадцать лет привыкания? И одновременно столько же лет жизни живого и смертного автора? Такое отношение ко мне произвольно и преступно.

Да, такая здесь форма — в этом фильме. Не натуралистически хроникальная, а экспрессивно яркая, образно живописная. Да, автор любит краски и метафоры и любит биение и красоту и одухотворенность материи, которая во всех своих проявлениях выразительна и притягивает взгляд и многогранно сияет, и постоянно доказывает, что жизнь прекрасна уже потому, что она жизнь, и автор смотрит на нее живым и влюбленным в одухотворенную материю жизни взглядом художника-живописца. Почему это можно понимать, когда касается дела старых мастеров живописи, и нельзя, когда касается новых мастеров кино?

Или пресловутый разговор про «патологию»? Какая патология? Язвы капитализма — это что? Нищенство — это что? Это социально объяснимые симптомы гибельного устройства капиталистического общества, выраженные к тому же не натуралистически, а образно-сжато. Какая, к примеру, патология в человеке, который унижается перед полицейским, стараясь привлечь его внимание к своей горестной персоне советами о пользе гимнастики мышц лица? Да, он как за соломинку хватается за эти советы — он видит сейчас в них свое спасение. Что же в том? В этом только сконцентрирована выраженная печальная участь этого выброшенного за борт общества человека.

Откуда вдруг такое требование, такое стремление к слащавой миловидности, к лозунгу-вопросу парикмахера: «не беспокоит?» Разве искусство не должно беспокоить? Ведь это неверный взгляд — идеологически и художественно. В режиссерских приемах присутствует экспрессивность, ну так что же? Что в том дурного? Разве только привычный стиль приемлем? Или только штамп и стереотип приемлем?

Вы понимаете ли, Геннадий Пантелеевич, дорогой, что все это неправильно и предвзято и ведет к косности?

Я нахожусь во всесторонне безвыходном положении, и это Вы тоже, я думаю, понимаете. Но я не могу разрушить фильм, потому что это неправильно, антихудожественно и было бы похоже на убийство. Прошу и вас, не делайте этого. Нельзя так делать. Нельзя уничтожать ценности, зафиксированные на негативной пленке. Даже если фильмов много, надо к каждому относиться как к живому человеку и не отрезать ему руки, просто потому что кому-либо не нравится их форма. Не любой же приказ выполнить можно.

Вся моя жизнь в кино — одна только травля. Но в данном случае страшнее всего, потому что не дают даже доделать, не желают даже увидеть доделанное. Прошу Вас, остановите это. Да не платите мне постановочных денег, в конце концов, не давайте больше снимать, но дайте же доделать то, что почти закончено. Ведь вы же видите, что я вкладываю в это все, что во мне есть живого. Не портите, пожалуйста этот фильм. В нем есть своя конструктивная пропорция, и ее не следует разрушать. Не портите его.

Прошу Вас, доведите этот мой рапорт до сведения вышестоящих инстанций. Я все еще надеюсь на добροжелательное начало.

С уважением
режиссер-постановщик фильма
«Дети подземелья» К. Муратова

Зря Кира Георгиевна надеялась, зря трепыхалась. Начальство не дрогнуло. «Режьте!!!» На студии мгновенно вывесили приказ: Муратову от дальнейшей работы отстранить, со студии уволить, лишить звания режиссера-постановщика.

Нашли покладистых людей, которые испохабят

фильм так, как будет приказано. И работа закипела. На стол директора Одесской киностудии легло заявление.

«Прошу не считать меня режиссером-постановщиком фильма «Дети подземелья» и фамилию мою — в этом качестве — из титров изъять.

С уважением
К. Муратова

Ноль внимания. Пришлось телеграфировать в Москву главному начальнику советского кино.

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА МАЛЫЙ
ГНЕЗДНИКОВСКИЙ
ПЕРЕУЛОК ГОСКИНО
СССР ЕРМАШУ
ФИЛИППУ ТИМОФЕЕВИЧУ

Уважаемый Филипп Тимофеевич фильм Дети подземелья после внесения поправок вновь принят киевским Комитетом. Я не понимаю, почему ко мне относятся специальным отрицательным образом почему не позволяют что позволяют всем почему нужно скрывать язвы капитализма если фильм про это. Прошу Вас просмотрите фильм быть может вы найдете что он заслуживает лучшей участи.

Кира Муратова

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА МАЛЫЙ
ГНЕЗДНИКОВСКИЙ
ПЕРЕУЛОК 7
ГОСКИНО СССР
БОГОМОЛОВУ
ПАВЛЕНКУ ЕРМАШУ

Возражаю как автор сценария против завершения в искаленном виде фильма Дети Подземелья. Если мои возражения не принимаются во внимание прошу изъять мою фамилию сценариста из титров фильма.

Кира Муратова

ТЕЛЕГРАММА

УВЕДОМЛЕНИЕ ТЕЛЕГРАФОМ
МОСКВА МАЛЫЙ
ГНЕЗДНИКОВСКИЙ
ПЕРЕУЛОК 7
ГОСКИНО СССР
БОГОМОЛОВУ
ПАВЛЕНКУ ЕРМАШУ

Завершение представляемого фильма Дети подземелья я не принимала участия. Как сценарист и режиссер ка-

тегорически возражаю против внесенных изменений затрагивающих также утвержденный сценарий. Многократно просила изъять мою фамилию из титров. Настоящий момент фильм сдается с моей фамилией.

ТЕЛЕГРАММА

Прошу Вас дать указание немедленно исключить мою фамилию из титров. Противном случае вынуждена подать суд. Статьи 475 476 497 Гражданского кодекса подтверждено ВААП.

С уважением
Кира Муратова

Только эта угроза и подействовала. Из Москвы пришла наконец знаменитая петиция, красиво увенчавшая весь этот бред.

«Главная сценарная редакционная коллегия не возражает против указания в титрах художественного кинофильма «Среди серых камней» (рабочее название «Дети подземелья») имени автора сценария и режиссера-постановщика т. Муратовой Кире Георгиевне под псевдонимом — Иван Сидоров.

Главный редактор
А.В. Богомолов»

При перепечатке телеграмм сохранена орфография оригиналов. — Прим. ред.

ПОЧЕМУ НЕ ПРОЗВУЧАЛО «ИНТЕРМЕЦЦО»?



С.Параджанов. Автопортрет

Чем больше обнаруживается документальных свидетельств нашего недавнего кинопрошлого, тем больше появляется оснований полагать: самые большие, самые страшные потери нашего кино заключались не столько в существовании «полки» и даже не в поистине необозримом массиве покалеченных поправками картин, а в том мало кому известном, но еще более грандиозном кладбище сценариев и замыслов, что были погублены еще на дальних подступах к съёмочной площадке.

Обозревая это грандиозное кладбище нереализованных проектов, вдруг осознаешь, что, по сути дела, вся история несчастной отечественной киномузы — это развитие с ампутированными кульминациями. Ведь практически всем самым большим мастерам нашего кино, начиная с Эйзенштейна и Довженко и кончая Тарковским и Шукшиным, всем без исключения не позволено было снять их главные фильмы, реализовать свои самые глубокие, выстраданные замыслы. Как раз те, при реализации которых и сами эти мастера, и наше кино как таковое могли прорваться в принципиально новые для себя пространства и измерения.

Впрочем, именно по этой причине им и не позволено было осуществиться.

Конечно, большинство из неродившихся фильмов были умерщвлены в Москве, в Малом Гнездиновском или в кабинетах Старой площади. Но совсем уж не так редко подобные казни осуществлялись и на местах. И совсем не потому, что таков был заказ Москвы. Как правило, самые дикие и противоестественные расправы вершились исключительно по инициативе местных партийных или кинематографических придурков.

Именно так обстояло дело с замыслом фильма Сергея Параджанова «Интермеццо» по одноименной новелле Коцюбинского.

Украинский Кинокомитет направил литературный сценарий «Интермеццо» в Госкино СССР в сопровождении такого восторженного редакционного отзыва-заключения, что над его строками можно было просто прослезиться от умиления.

17 мая 1971 г.

«Утверждаю»

Председатель Комитета по кинематографии
при Совете Министров УССР
С.Иванов

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

по литературному сценарию «ИНТЕРМЕЦЦО»
(название условное)

Авторы — П.Загребельный

С.Параджанов

Режиссер — С.Параджанов

Киностудия имени А.П.Довженко

Сценарная редакционная коллегия рассмотрела представленный студией имени А.П.Довженко сценарий «Интермеццо» (название условное), написанный украинским писателем П.А. Загребельным в содружестве с режиссером С.И. Параджановым по мотивам рассказов М.М. Коцюбинского «Интермеццо», «Подарок на именины» и др. Студия включила эту постановку в проект плана на 1972 год.

Выбор С.И.Параджановым «Интермеццо» М.М.Коцюбинского и других произведений того периода для экранизации закономерен.

Ленинские слова о том, что «Жить в обществе и

быть свободным от общества невозможно», нашли глубокое философское, образное воплощение в прекрасном произведении Коцюбинского, перенести которое на экран нелегко и непросто.

Но режиссер Параджанов, увлеченный своим замыслом, и горячо поддерживавший его писатель Загребельный подошли к этому замыслу серьезно и настойчиво. Со свойственной Параджанову «антиописательской» стилистикой сценарий заново написан так, что раскрывается стремление авторов сосредоточить кинематографическую наступательную выразительность не на формальных поисках, а прежде всего — на резком, боевом утверждении высокой идейности и общественного значения искусства и на недвусмысленном категорическом осуждении т.наз. «чистого искусства», отрыва художника от народа.

Верится, что мы имеем дело с закономерным новым идейно-творческим устремлением оригинального художника, завоевавшего, на наш взгляд, право на подобный содержательный эксперимент.

В сценарии интересны и своеобразно выписаны образы писателей, образ крестьянина-собеседника, активно включенные в композицию картины родной природы, села, дух борьбы против царизма и против пессимизма. Поиски Параджанова на данном этапе активно противостоят формалистическим тенденциям,

наполнены реалистическими устремлениями в своеобразной, присущей ему манере.

Сценарий подвергался в Комитете дополнительному активному редактированию при участии тт. Параджанова и Загребельного. В данном варианте полагаем возможным направить его в Комитет по кинематографии СССР с просьбой о включении данной работы в план на 1972 год.

Главный редактор Д. Прикордонный

Члены Сценарной Редколлегии Ю.Новиков

Г.Зельдович

К.Теплицкий

Согласен — Зам. Председателя Комитета

А.Левада

Но московские госкиношники были народом ушлым, и заверения украинских коллег насчет того, что Параджанов глубоко воплотил в данном сценарии мысли вождя пролетарской революции, на них не подействовали. Ответная эпистола оказалась весьма прохладной.

«Сценарий на темы рассказов М. Коцюбинского написан в типичной для этого режиссера, своеобразной, а точнее некой сюрреалистической манере, на наш взгляд, далекой от эстетики классика украинской литературы, образный строй которого определяется методом критического реализма.

Даже если допустить правомерность подобной «модернизации» классики — мы обязаны отметить, что система символов, заложенная в сценарии, дает самые широкие возможности для экранного толкования. Поэтому предопределить идейный окончательный итог будущего фильма хотя бы в общей форме сегодня представляется затруднительным. Авторы в своем произведении оперируют весьма острыми социальными и политическими категориями и образами. Без абсолютно точного художественного решения и идейной акцентировки это произведение в конечном итоге может иметь самый неожиданный идейный результат. [...]

Верится, что мы имеем дело с закономерным идейно-творческим устремлением оригинального художника, завоевавшего, на наш взгляд, право на подобный содержательный эксперимент. Доверие к художнику совершенно необходимо, но и оно должно иметь разумные границы. Жизненная практика же не раз показывала, что художественные эксперименты при нечетко заданной позиции оказывались бесперспективными. Мы знаем С.Параджанова как оригинального художника, умеющего раскрыть на экране красочный мир этнографического характера, владеющего символическим и метафорическим языком экрана, художника, известного, кстати, своей способностью свободно обращаться с литературным материалом. Сфера же социальной сатиры, ясно прочитываемая в сценарии,

требует очень точной и недвусмысленно трактуемой литературной основы.

Зам.главного редактора Главной сценарной редакционной коллегии
Е. Котов».

Суровое заключение. С двумя недвусмысленными предупреждениями о том, куда может вывернуть непредсказуемый Параджанов. Тем не менее, это еще не похоронка. Более того: решение вопроса — запускать или не запускать — оставлено на усмотрение украинских товарищей.

Председатель Комитета по кинематографии самостоятельно сообщает своим украинским подшефным.

«Учитывая заинтересованность, которую Комитет по кинематографии при Совете Министров Украинской ССР проявляет к постановке этого сценария, мы не возражаем против включения темы «Интермеццо» в тематический и производственный планы на 1972 г. Сценарий фильма просим согласовать с ЦК КП Украины. Сроки постановки фильма и стоимость должны определяться в нормативных пределах.

Со своей стороны мы считаем нужным обратить внимание на необходимость бережного отношения к классике Коцюбинского, строго придерживаясь конкретной социально-исторической правды в изображении характеров и событий.

А. Романов»

Но необходимость согласования сценария в украинском ЦК и бережном отношении к творчеству Коцюбинского в письме союзного киноначальника появляется не случайно. Именно на Украине уже вовсю полыхает скандал, поднятый ревнителями украинской литературы. Появление параджановских «Теней забытых предков» они в свое время просто прозевали, не успели сунуть палки в колеса. Теперь же в случае с «Интермеццо» они начеку и успевают вовремя наступать в родное украинское ЦК. А тамошних ценителей прекрасного даже и не требуется специально накручивать: зав.отделом культуры украинского ЦК Ф.Овчаренко категорически запрещает ставить Параджанову «Интермеццо» и категорически требует выдворить его с Украины куда подальше.

В деле непоставленного сценария появляется последний документ.

«Председатель Кинокомитета Украины тов.Иванов по телефону сообщил 10/VI руководству Главка о том, что Комитет Украины отказывается от постановки фильма «Интермеццо» и просит исключить его из тематического плана киностудии им. А.П. Довженко».

Сколько же таких похоронок набралось в трагической биографии украинского кино!



ЦЕНзуРА ЛЮДЕЙ

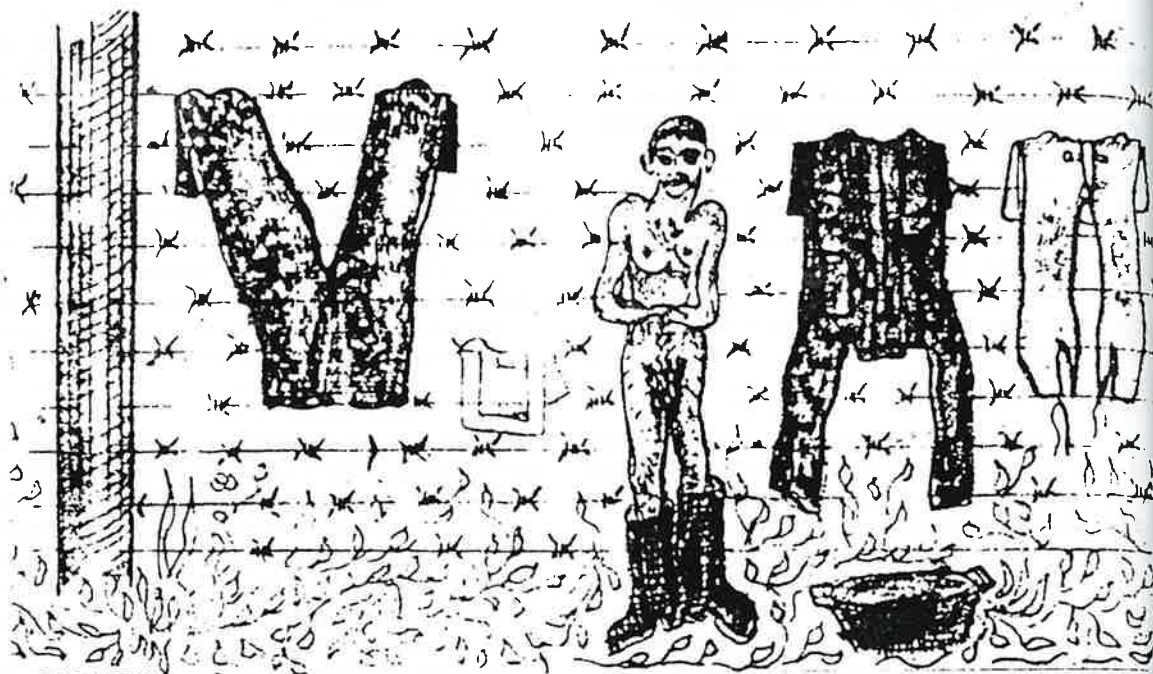


Рисунок С.Параджанова

Среди бесчисленных, подчас поистине дьявольских чудо-изобретений советской цивилизации, совершенно особым и поразительно эффективным творением оказалась взлелеянная ею уникальная система цензуры. По хитроумности ее устройства, числу прямых и косвенных исполнителей цензорского дела, масштабам изувеченных или уничтоженных замыслов и фильмов советская киноцензура даже и близко не имела себе сродного-нибудь равного и сопоставимого в истории всего мирового кино.

Но, пожалуй, самой радикальной, самой жестокой ее формой стала цензура людей. Оказывается, можно и функционально целесообразно вырезать не только сомнительные кадры, двусмысленные реплики и эпизоды, но еще и просто-напросто изымать и самих их авторов.

По-видимому, знаменитое ленинское изречение про то, что «кино является важнейшим из искусств», для рыцарей Лубянки имело свой, совершенно особый смысл. Раз уж кино — «важнейшее», то, стало быть, вредители, диверсанты и прочая контрреволюционная сволочь туда первым делом и поперет, чтобы посылнее навредить и нагадить советской власти. А посему за этим «важнейшим» нужен глаз да глаз!

И, как показала жизнь, чекистская тревога за судьбу советской киномузы оказалась небеспочвенной. Наше кино просто кишело шпионами! Польскими, немецкими, английскими, турецкими, японскими. Выискался даже шпион шведский — оператор «Веселых ребят» Владимир Нильсен. Хватало и идейных диверсантов, антисо-

ветчиков и даже террористов. Среди киношного народа выявляли таковых чуть ли не целыми пачками. Автор этой публикации как-то сложил все сроки, полученные нашими сценаристами, режиссерами, актерами по статьям об антисоветской деятельности. Оказалось, что общий гулаговский срок советского кино в стенах ГУЛАГа составил более 2000 лет!

И это при том, что подсчитывались только документально выявленные и подтверждённые случаи, составившие, скорее всего какую-нибудь 1/10 от реального объёма репрессий. А каким образом подсчитать сроки у тех, кто попал под разстрельные статьи?

Украинские кинематографисты тоже не были обойдены вниманием и заботой киноведов с Лубянки. Более того, есть все основания полагать, что первые опыты по цензуре киношного брата стали проводиться именно на Украине. Пожалуй, и не счесть, сколько шпионов и диверсантов вдруг выявилось в ближайшем окружении Довженко. Не брезговали спецы из ведомства Дзержинского и другими фигурами.

«За артистом Б.Загорским, — пишет А. Берштейн, — на Киевскую киностудию пришла черная легковая машина с чекистами.

К высшей мере наказания был приговорен артист Н.Надемский, создавший поэтичные образы украинских крестьян в картинах Довженко «Звенигора», «Земля».

Известного украинского артиста С.Шагайду, жившего на территории Киевской фабрики, взяли ночью 19 ок-

ября 1937 года. По иронии судьбы его герой из фильма «Аэроград» разоблачает и лично уничтожает бывшего друга, ставшего «врагом народа». Эту картину похвалил даже Сталин. Однако ни популярность С.Шагайды, ни его экранные «заслуги» в деле ликвидации классовых врагов не помешали НКВД превратить артиста в «буржуазного националиста» и контрреволюционера. Роковую роль, вероятно, сыграло то обстоятельство, что родители С.Шагайды когда-то переехали с Западной Украины в Югославию. Через несколько месяцев после ареста артист был расстрелян.

Традиционные нелепые обвинения изолировали от общества, вырвали из творческой жизни таких крупных представителей украинской культуры, как драматург и сценарист Н.Кулиш, режиссер Л.Курбас.

Отправились в тюрьмы и лагеря по обвинению в буржуазном национализме сценарист и режиссер М. Яловой, режиссер Ф. Лопатинский. Поставленную Лопатинским картину «Кармелюк» в прессе именовали «жовто-блакитной». Разные сроки лагерного режима получили операторы Б.Завелев, А.Федотов, А.Калюжный. Д.Бусько, автора ряда повестей и сценариев, осенью 1937 года приговорили к расстрелу за принадлежность к мифической контрреволюционной организации. В одном из своих выступлений в Одессе Д.Бусько с удивительным мужеством сказал: «Если Косиор ошибся, мы скажем: «Ты ошибся», если великий мудрый Сталин ошибется, мы скажем: «Ты ошибся»».

Не избегли репрессий руководители киностудий в Киеве и Одессе М.Ткач, С.Орелович, П.Нечес. Особо следует сказать о С.Ореловиче, человеке сильного характера, которого даже А.Довженко уважительно называл батюшкой. С.Орелович был директором Ялтинской, Одесской кинофабрик, а с 1935 года возглавил Киевскую киностудию. В прошлом работник ГПУ, он дружил с командиром И. Якиром и руководителем НКВД Украины Белицким. «Однажды в 1938 году — рассказывает секретарь С.Ореловича А.Аксельфельд — директор студии приехал на работу не к десяти часам, как обычно, а к одиннадцати. Бледный, озабоченный, он что-то искал в ящиках своего стола, взял некоторые бумаги, потом, не протрившись, спустился вниз, вышел на улицу, где его ожидала машина с двумя чекистами».

Но и это еще далеко не полный мартиролог жертв! К некоторым кинематографистам из числа тех, на кого положили глаз доблестные чекисты, судьба еще могла проявить хоть какое-то относительное милосердие: после колымских и Соловецких лагерей они получили шанс вернуться в свою профессию и подчас еще успевали хоть что-то в ней сделать. Но многим это уже и не светило: печать гулаговского проклятия уже навсегда перечеркивала их творческую судьбу.

Увы, именно так сложилась творческая биография талантливого режиссера Александра Гавронского. Его фильм «Любовь» был признан идейной диверсией, и уже в 1934 году автор оказался в застенках НКВД. Почти четверть века Гавронский провёл в лагерной неволе и умер сразу после освобождения, не протянув и нескольких месяцев...

4

Ф. № 15-усо

У С Р Р

ДЕРЖАВНЕ ПОЛІТИЧНЕ УПРАВЛІННЯ

ОРДЕР № 465

по справі _____

Дійсний на 5 _____ доб

дано 4 11 _____ " дня 1934 р.

підробітникові Гашинському

а переведення Обища и

Ареста

Гавроненного

Александра Косиоровича

адресу 1-й дачної № 4 № 26

Святошино

Усім військовим і громадським владам, а також грома-
дям Республіки належить дати всьому завоюву допомогу
виконанні ордеру при виконанні покладених доручень.

Нач. _____

Ордер на арест А.И.Гавронского

КОМИТЕТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
БЕЗОПАСНОСТИ
при СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

1956 г. июля мес. «5» дня. Я ст. следователь
3 отдела След. Упр. капитан Кремлев допросил в каче-
стве свидетеля

1. Фамилия, имя и отчество *Довженко Александр Петрович*
Изменял ли фамилию —
3. Год рождения *1894* место рождения *г. Со-
сница*
4. Национальность, гражданство *украинец, гр-н
СССР*

СССР
КОМИТЕТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

ПРОТОКОЛ ДОПРОСА

1956 г. июль мес. 5 дн. И. м. выданных Актриса
(должность, орган, фамилия)
Суд. деп. милиции Кривошеина допросил и в качестве свидетеля

1. Фамилия, имя и отчество Довженко Александр Павлович
2. Написал ли фамилию _____ (возраст, где и в каком офисе)
3. Год рождения 1894 Место рождения _____
4. Национальность, гражданство украинск. м. н. СССР
5. Социальное положение служащий
6. Образование высшее 7. Партийность б/п
8. Род занятий кинорежиссер
9. Семейное положение женат
10. Адрес Москва, Можайское ш., дом 36/50 кв. 42
11. Каким репрессиям подвергался _____
12. Сведения об общественно-политической деятельности _____

Об ответственности за отказ от дачи показаний по ст. 92 УК РСФСР и дачу ложных показаний по ст. 95 УК РСФСР предупрежден А. Довженко

ПРИМЕЧАНИЕ: 1. В конце протокола допроса, перед подписью свидетеля должно быть указано время начала и окончания допроса.
2. Каждая страница протокола допроса должна быть подписана свидетелем.

Протокол допроса А. Довженко

5. Социальное положение служащий
6. Образование высшее
7. Партийность б/п
8. Род занятий Киностудия «Мосфильм» кинорежиссер
9. Семейное положение женат
10. Адрес Москва, Можайское ш., дом 36/50 кв. 92
11. Каким репрессиям подвергался _____
12. Сведения об общественно — политической деятельности _____

Об ответственности за отказ от дачи показаний по ст. 92 УК РСФСР и дачу ложных показаний по ст. 95 УК РСФСР — предупрежден.

44 КИНОФОРУМ

ПРИМЕЧАНИЕ: 1. В конце протокола допроса, перед подписью свидетеля должно быть указано время начала и окончания допроса.
2. Каждая страница протокола допроса должна быть подписана свидетелем.

Вопрос: Были ли вы знакомы с Гавронским Александром Осиповичем.

Ответ: Да, Гавронского Александра Осиповича я знал по совместной работе на Киевской киностудии, примерно с 1932 по 1934 год. Гавронский тогда являлся кинорежиссером. В 1934 году я из Киева уехал в Москву и с тех пор его не встречал, но слышал, что Гавронский был арестован.

Вопрос: Как вы можете охарактеризовать Гавронского?

Ответ: Гавронский производил на меня впечатление человека очень культурного, высшей степени приятного в отношениях. Как режиссер он мне казался хорошим работником. С точки зрения его политических взглядов я о Гавронском ничего предосудительного не знаю. Общась с Гавронским мне приходилось, видимо, беседовать на политические темы, но в моей памяти не осталось каких-либо антисоветских суждений со стороны Гавронского.

Вопрос: Назовите знакомых Гавронского.

Ответ: Я помню только ассистентов Гавронского — Улицкую и Винокурову. Улицкая в последствии стала его женой, а Винокуров в настоящее время работает в аппарате Секретариата Союза советских писателей.

Вопрос: А с Желвановой Евгенией Ивановной вы не были знакомы?

Ответ: Желванову я не знаю. Также не помню говорил ли мне Гавронский что-либо о Желвановой.

Дополнений нет. Записано правильно и мною прочитано:

Допросил: Ст. Следователь Зотдела
к-н Кремлев

В послесталинские годы «киноведы с Лубянки» вроде бы слегка поумерили свой пыл, подобрали коготки, но свой профессиональный интерес к киномузе отнюдь не потеряли. Слежка продолжалась, даже в еще больших масштабах. Велась и надлежащая «профилактика». Но сажать просто по «политической» было уже не совсем удобно, поэтому в случае с особо неугодными киноличностями подбирали подходящую уголовную статью.

Именно так обошлись на Украине с Сергеем Параджановым, на которого повесили сразу три статьи уголовного кодекса, хотя посадили его, вне всякого сомнения, прежде всего «за язык», громкие политические выступления. Согласно из 5-го Управления КГБ вели за Параджановым неусыпную слежку. И нижеследующий документ и 23-страничное приложение к нему не оставляют сомнения в том, что стало истинной причиной «изоляции» Параджанова.



А. Гавронский

КОМИТЕТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
БЕЗОПАСНОСТИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
25 января 1972 г.
ЦК КПСС

По сообщению КГБ при СМБ Белорусской ССР, 1 декабря 1971 года перед творческой молодежью республики выступил приглашенный ЦК ЛКСМ Белоруссии режиссер Киевской киностудии имени Довженко ПАРАДЖАНОВ С.И.

Выступление ПАРАДЖАНОВА (запись прилагается), носившее явно демагогический характер, вызвало возмущение большинства присутствовавших.

ЦК Компартии Белоруссии информирован.

ПРИЛОЖЕНИЕ: на 23 листах

Председатель Комитета Госбезопасности
Андропов

Осенью 1977-го, за несколько месяцев до освобождения режиссера-эзика Сергея Параджанова «киноведы» с Лубянки выявили в Киеве еще одного достойнейшего претендента на лагерные нары. Впрочем, заслуга бдительных чекистов в данном случае была невелика — объект повышенного внимания КГБ громко сам заявил о себе.

АНКЕТА АРЕСТОВАННОГО

ВОПРОСЫ	ОТВЕТЫ
Фамилия <u>Гавронский</u>	<u>Гавронский</u>
Имя и отчество <u>Александр Осипович</u>	<u>Александр Осипович</u>
1. Год и место рождения <u>Москва 1890</u>	Родился <u>23 июля 1890 г.</u> обл., край _____ р-н _____ гор. село _____
4. Постоянное местожительство (адрес)	<u>Киев, 1-я Довженко ул.</u>
5. Место службы и должность или род занятий	<u>Режиссер кино-аппар.</u>
6. Профессия и профессиональная принадлежность	<u>Редис</u>
7. Имущественное положение в момент ареста (перечислить подробно недвижимое и движимое имущество: постройки, сложные и простые с-х. орудия, количество обработанной земли, количество скота, лошадей и прочее; сумма долга с-х. и иным. Если коллектив, указать яму, положение до вступления в колхоз, время поступления в колхоз)	<u>Недвижим. имущества нет.</u>
8. То же до 1929 года	—
9. То же до 1917 года	—
10. Социальное положение в момент ареста	<u>Служащий</u>
11. Служба в царской армии и чин	—
12. Служба в белой армии и чин	—
13. Служба в красной армии и чин	<u>с 1920-1921 служил</u>
14. Служба в органах государственной безопасности	<u>с 1943 по 1947</u>
15. Политическое прошлое	<u>Родился в аристократической семье</u>
16. Национальность и гражданство	<u>Украин. СССР</u>
17. Политическая принадлежность, с какого времени	<u>Ан</u>
18. Образование (подчеркнуть и указать точно, что окончил)	<u>Высшее, среднее, низшее, неграмотен</u> <u>Училище в Десне</u> <u>Институт</u>
19. Категория воинского учета	<u>В 1920-1921 служил</u>
20. Состоял ли под судом и следствием, а также приговор, постановление или определение	<u>по делу Гавронского</u>
21. Состояние здоровья	<u>Здоров, но физически слаб</u>
22. Кем и когда арестован	<u>Киев, 2.1.47</u>
23. Состав семьи: перечислить отца, мать, жену, мужа, сестер, братьев, сыновей и дочерей (фамилия, имя и отчество, место службы и должность или род занятий и адрес)	—

Степень родства	Фамилия, имя и отчество	Возраст	Место работы, специальности или профессии	Место жительства
Жена	<u>Улицкая Александра Павловна</u>	<u>30</u>	<u>Режиссер</u>	<u>12 Довженко ул.</u>
Сын	<u>Параджанов Александр</u>	<u>18</u>	<u>актер</u>	<u>Москва, Златоуст</u>
Дочь	<u>Параджанов Вера</u>	<u>19</u>	<u>актерша</u>	<u>Москва, Златоуст</u>
"	<u>Параджанов Дмитрий</u>	<u>5</u>	<u>актер</u>	<u>Москва, Златоуст</u>
"	<u>Параджанов Елена</u>	<u>5</u>	<u>актерша</u>	<u>Москва, Златоуст</u>
"	<u>Параджанов Владимир</u>	<u>5</u>	<u>актер</u>	<u>Москва, Златоуст</u>
"	<u>Параджанов Александр</u>	<u>5</u>	<u>актер</u>	<u>Москва, Златоуст</u>
"	<u>Параджанов Вера</u>	<u>5</u>	<u>актерша</u>	<u>Москва, Златоуст</u>

Подпись арестованного: Гавронский

1. Особые внешние приметы _____
2. Особые замечания _____

Подпись сотрудника, заполнившего анкету _____



С.Параджанов

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ПРАВИТЕЛЬСТВУ СССР

Настоящим заявлением я отказываюсь от советского гражданства.

Данное решение я принял в те дни, когда вы проводите так называемое обсуждение проекта новой конституции. Газеты, радио, митинги кричат о единодушном восторженном одобрении. В ближайшее время проект станет законом под всеобщее «Ура!». Пусть попытается кто-либо не крикнуть «ура», за каждым митингом и за каждым его участником пристально следит КГБ и его верные слуги — партработники.

Ваша конституция — ложь от начала до конца. Ложь, что наше государство выражает волю и интересы народа, что вся власть принадлежит народу. Ложь, что высшая цель нашего государства — повышение материального и культурного уровня жизни народов. Ложь, что вы проводите политику мира и боретесь за укрепление безопасности народов. Ложь — заявления о свободном развитии наций и о праве республик на свободный выход из СССР. Ложь и позор ваша избирательная система, над которой потешается весь народ.

Ложь и позор ваш герб, колосья для которого вы экспортируете из США. Ложь и позор ваш гимн, в котором Сталина вы заменили на Ленина. [...]

Ваша конституция продиктована политической охранкой, которой в СССР подвластно все, без которой и дня не протянет ваш лагерный режим.

Не хочу быть гражданином государства, которое за 60 лет своего существования дохозяйничалось до того, что вынуждено на высокие скрижали Основного Закона персонально выводить скот и птицу, содержащиеся в подсобном хозяйстве граждан. [...]

Сегодня поняли, что не прокормят страну ваши колхозы и совхозы, задабриваете гражданина, подлизываетесь, гарантируете — не бойся больше, разводи свинок-курочек, обещаем — не тронем, вон и в конституцию записали, корми нас со своего одного процента, потому что надежда на колхозы-совхозы — дело гиблое, эти памятники во славу гнилой идеологии — слеплены из навоза.

Наконец, я не желаю более оставаться гражданином государства, которое уничтожило элиту моего украинского народа, лучшую часть крестьянства и интеллигенции, извратило и оболгало наше историческое прошлое, унизило наше настоящее. Вы лишили моих соотечественников-украинцев национального достоинства, вы добились от нас того, что мы боимся и не хотим называться украинцами. И вы в вашей конституции смеете трубить о развитии наций? У вас хватает цинизма глумиться над моим народом и записывать в конституцию о праве на свободный выход из СССР?

Миллионы забытых и запутанных вами граждан покорно и безразлично поднимут руки за вашу конституцию. Таких, кто, подобно мне, открыто заявит о нежелании принять ваш основной закон, будут единицы. Полностью отдаю себе отчет в том, что мой поступок будет расценен вами как тягчайшее преступление. [...]

Впрочем, конституция ваша пока только проект. Придется вам для расправы надо мной дожидаться ее всенародного принятия и только тогда применять ко мне ее статьи. Морока! Не проще — психушка? Или обвинение в уголовщине? Или самосуд оскорбленных патриотов в штатском? Или дорожная авария? Какие там еще в вашем арсенале варианты скорых расправ? Действуйте.

Сегодня, 29 июля 1977 года вместе с настоящим заявлением направляю вам свой паспорт и с этого дня перестаю считать себя гражданином СССР.

29 июля 1977 г.
Киев-33, Тарасовская, 8, кв. № 43

Снегирев Гелий Иванович.

Из многомиллионного СССР решил выйти один человек. И не с таких ли заявлений и поступков начался развал великой капэссэсной империи?

Кто же он был таков этот пионер и первопроходец грандиозного исторического обвала?

19 сентября 1977 г.
Секретно
№ 2042-А
гор. Москва

О МЕРАХ ПО ПРЕСЕЧЕНИЮ ПРЕСТУПНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СНЕГИРЕВА

Комитетом госбезопасности Украины выявлена и задокументирована антисоветская деятельность Снегирева Г.И., 1927 года рождения, украинца, исключенного в 1974 году из членов КПСС, Союза писателей и Союза кинематографистов, бывшего режиссера Украинской студии хроникально-документальных фильмов, пенсионера, проживающего в г. Киеве.

Снегирев с 1957 года систематически изготавливает и распространяет враждебные сочинения («Секретарь обкома», «Роман-донос», «Мама, моя мама», «Автопортрет № 1966», «Открытое письмо Советскому правительству», «Лаять или не лаять», «Убили дрозда», «Обращение к вождю» и др.), в которых клеветает на внутреннюю и внешнюю политику КПСС и Советского правительства. Он установил нелегальную связь с заместителем главного редактора зарубежного антикоммунистического журнала «Континент» Некрасовым, с антиобщественными элементами в Москве и некоторыми американскими корреспондентами. Через них Снегирев передает на Запад враждебные материалы, которые используются зарубежными пропагандистскими центрами и националистическими организациями в акциях идеологической диверсии против СССР. Радиостанция «Свобода» 18 июня с.г. передала очередной пасквиль Снегирева «Открытое письмо президенту США Дж. Картеру», в котором вновь возводится злобная клевета на советский государственный и общественный строй, международную и внутреннюю политику Советского правительства. Во время пребывания в Москве летом с.г. Снегирев заявил иностранным журналистам об отказе от советского гражданства по политическим мотивам и передал им т.н. «Открытое письмо правительству СССР». Копию этого документа, содержащего нападки на проект Конституции СССР и призыв к ликвидации советского государственного и общественного строя, он направил в Президиум Верховного Совета СССР (прилагается).

Особым антисоветизмом проникнут пасквиль Снегирева «Обращение к вождю», изготовленный и переданный на Запад в августе с.г. В нем Снегирев призывает к ревизии марксистско-ленинского учения, возрождению частной собственности, роспуску колхозов, ликвидации Советской Армии.

В отношении Снегирева через общественность и

родственников принимались предупредительные меры, но воздействия на него они не оказали.

В связи с изложенным Комитетом госбезопасности принято решение об аресте Снегирева и привлечении его к уголовной ответственности по ст.62 ч.1 УК УССР (антисоветская агитация и пропаганда). Вопрос согласован с ЦК компартии Украины.

Сообщается в порядке информации.

Председатель Комитета госбезопасности
Андропов

Через пару месяцев на Старую площадь из лубянской цитадели поступила еще одна, не менее содержательная бумага.

ЦК КПСС
О ХОДЕ СЛЕДСТВИЯ ПО ДЕЛУ СНЕГИРЕВА Г.И.

Секретно
2 декабря 1977 г.
№ 2584-А

В дополнение к № 2042-А от 19 сентября 1977 г. Комитет госбезопасности докладывает, что Снегирев Г.И. арестован и привлечен к уголовной ответственности по статье 62 УК УССР (антисоветская агитация и пропаганда). Факты написания и распространения в 1975—1977 годах в СССР, а также передача публикации за границу «Обращение к вождю», «Письма к Дж. Картеру» и ряда других документов антисоветского содержания он признал.

Вместе с тем на допросах Снегирев заявляет, что менять враждебные социалистическому строю взгляды и убеждения не намерен, упорно не желает сообщать, каким образом он переправлял антисоветские материалы на Запад и называть лиц, среди которых распространял их в СССР.

Действуя в соответствии с выбранной еще до ареста линией поведения, Снегирев 30 октября с.г. написал заявление в Президиум Верховного Совета СССР и КГБ Украины, в котором возводит клевету на советский строй, новую Конституцию СССР, объявил голодовку и стал отказываться принимать пищу. В связи с этим в установленном порядке он приведен на принудительное питание.

В ходе изучения изъятых при обыске у Снегирева материалов обнаружены черновики изготовленных им антисоветских документов, в том числе копия его письма известному своим враждебным отношением к СССР американскому писателю С.Беллоу. В письме Снегирев просит оказать ему содействие в установлении контакта с консулом США в Киеве и в публикации за рубежом одного из своих пасквилей.

Следствие продолжается.

Сообщается в порядке информации.

*Председатель Комитета госбезопасности
Андропов*
(ЦХСД.ф.5,оп.73,д.1877,л.98-102)

КОМИТЕТ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ
при СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

«20» июня 1969 г.
№ 1507-А
Гор. Москва

В Комитете госбезопасности при Совете Министров СССР поступают сообщения об отдельных отрицательных явлениях в писательском коллективе Украины.

По имеющимся данным, некоторые руководители Союза писателей и ведущие литераторы республики в искаженном свете представляют коренные вопросы внутренней и внешней политики КПСС и Советского правительства, что особенно наглядно проявилось в период известных событий в Чехословакии.

В августе 1968 г. писатели Л.Новиченко, Д.Павлычко и В.Коротич, несмотря на предложение партийного комитета СПУ, по разным причинам уклонились от выступлений на митинге, проведенном в связи с вводом союзных войск в Чехословакию. Не явились на митинг заранее оповещенные об обязательном участии члена Правления И.Драч и Е.Луцало.

Аналогичную позицию в тот период заняли также О.Гончар, М.Стельмах и А.Малышко, избегавшие выступления в печати с оценкой чехословацких событий. Отдельные литераторы (М.Стельмах, И.Цюпа, П.Автомонов) осуждали ввод союзных войск в ЧССР.

Отрицательно на формирование мировоззрения писательской молодежи и их творчестве сказываются действия известных своими политически вредными высказываниями В.Пьянова, Л.Коваленко, И.Дзюбы, И.Светличного, Е.Сверстюка, которые поощряют нездоровые явления в творчестве молодых, поддерживают их отдельные произведения, копирующие худшие образцы западной поэзии и прозы с их мистицизмом, нигилизмом и трагической безнадежностью.

Обращают на себя внимание недостатки в работе с творческой молодежью на ежегодно проводимых семинарах в Ирпенском Доме творчества. Их состав нередко определяется стихийно, без участия общественных организаций, в следствии чего на семинары попадают лица, которые стоят на идеологически вредных позициях. Неоднократным участником, например, являлся молодой поэт Данило Кулыняк, который допус-

кает националистические суждения и был профилирован за попытку создать антисоветскую организацию.

Об уровне воспитательной работы на семинарах свидетельствует, в частности, выступления в апреле 1968 года секретаря Правления Союза писателей Украины П.Загребельного который советовал молодым литераторам «в жизни и в литературе никогда не принимать на веру истин, которые официально навязывают». При этом он прославлял норвежского писателя Кнута Гамсуна, сотрудничавшего, как известно, во время войны с фашистами. Заканчивая свое выступление, Загребельный заявил: «Поэзии сейчас нет. Не потому, что мало пишут стихов. Просто ее нет ни в жизни, ни в литературе».

Объясняя причины негативного явления, члены Союза писателей приходят к выводу, что некоторые из них были обусловлены самим составом руководства писательской организации Украины. Поэтому отстранение от руководства СПУ Д.Павлычко, Н.Зарудного и В.Коротича положительно встречено в среде литераторов, о чем говорят следующие характерные высказывания.

Критик О.Килимник: «Наконец легальных путаников попешили. Не удалось Д.Павлычко до конца влезть в душу молодых литераторов и разложить их, используя высокое секретарское звание. Коротич — парень был неплохой. Его можно было еще воспитывать. А вот Загребельного не вывели напрасно. Да, он парень хитер, за три месяца до Пленума снова «изобрел» пост ответственного секретаря — и на коне!»

Поэт В.Юхимович: «Правильно сделали, что сократили этот балаган. В союз зайти было противно: каждый встречный — обязательно секретарь. Павлычко особенно был невыносим, особенно в категоричности своих оценок, но для него еще не все потеряно, Загребельный у руля, не даст пропасть!»

Прозаик В.Петлеванный: «Если сейчас же не принять мер, то Киевское отделение писателей будет отдано в руки проходимцев типа Зарудного, Коротича, Павлычко и Загребельного, которые безраздельно господствовали до последнего времени в СПУ и предпринимают практические шаги для того, чтобы укрепиться в Киевском отделении».

Поэт В.Вильный: «Рано радоваться, ребята! Загребельный один их десятерых стоит!»

Указанные материалы Комитетом госбезопасности Украины доложены ЦК КПУ и СМ УССР.

Сообщается в порядке информации.

*Председатель комитета госбезопасности
Андропов*

ВСЕХ НЕ ПЕРЕВЕШАЕТЕ!

чем пристальнее всматриваешься в трагическую, искаленную биографию отечественной киномузы, тем почему-то навязчивее возникает соблазн примерить эту судьбу к истории какой-нибудь процветающей и знаменитой кинематографии. А что бы стало с тем же хваленым Голливудом, доведись ему отведать наших агитпроповских кинощей?

На большие ли высоты поднялась бы итальянская кинематография, если бы 200 лент ее ведущих режиссеров, включая «Рим — открытый город», «Ночи Кабирии», «Сладкую жизнь», «Евангелие от Матфея», «Смерть в Венеции» и т.д. — вдруг взяли бы да и загрузили на «полку»?

Что было бы с французским кино, получи оно, как наше, свои 2000 лет ГУЛАГа, и когда б вдруг выяснилось, что Марсель Карне — «польский шпион», Жан Ренуар — «вредитель», Годар — «националист», а Франсуа Трюффо — «лидер банды террористов»?

При всем уважении к этим передовикам кинонивы как-то не особенно верится в пышное их цветение в подобных суровых обстоятельствах. А вот как ни терзали, как ни мучили, ни уродовали музу отечественного кино,

но убить окончательно ее живую душу все равно не удалось. При всех чудовищных и непоправимых потерях, вопреки, казалось бы, абсолютно безнадежным историческим обстоятельствам наше кино и выжило и выстояло. И наперекор всему сумело сохранить достоинство подлинного искусства, создав фильмы и образы, любимые народом и по сей день.

Все это смахивает на самое настоящее чудо. Но даже если и не обошлось тут без помощи сил небесных, то главное все-таки сделали люди. В том числе — кинематографисты Украины.

Партийный погром, учиненный партийными властями Украины в начале 70-х, был таким жестоким и бездарно тупым, что какое-то время казалось, что дело — кранты, все погублено и раздавлено уже навсегда. Но прошло совсем немного времени, и на месте побоища уже густо поднялась молодая поросль нового поколения — Михаил Беликов, Константин Ершов, Михаил Ильенко, Роман Балаян. Перешли в режиссуру и сразу же отличились Леонид Быков и Иван Миколайчук.

У партийных надзирателей и держиморд вновь появилась работа...



СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ: КОНФЛИКТ ИЛИ ГАРМОНИЯ?

Ниже мы публикуем фрагменты титульной дискуссии VI Кинофорума, посвященной проблеме поколений. Для постсоветского и постимперского кинопроцесса эта проблема не менее актуальна, чем во времена нашего общего прошлого. Революционные изменения в системе кинопроизводства пришлось как раз на период естественной смены поколений. Ветераны практически ушли от дел за исключением буквально нескольких «вечно молодых» режиссеров. Среди кинематографистов, предъявивших свои первые полнометражные работы в последнее десятилетие, ни в одной из независимых республик не сложилась мировоззренческая и профессиональная общность (подобная, к примеру, новой казахской волне конца 80-х), которую можно было бы назвать поколенческой.

Некоторые из участников дискуссии уверены, что проблематизировать тут нечего, другие, напротив, оценивают эту ситуацию как одно из проявлений идеологического вакуума и потери обратной связи — с реальностью, со зрителем.



Михаил Швыдкой и Виген Чалдранян

МИХАИЛ ШВЫДКОЙ, министр культуры Российской Федерации

Проблема в том, что поколенческого конфликта нет

Те процессы, которые происходят сегодня, весьма органичны и ненасильственны. Насильственны они только с точки зрения экономики. Потому что там, где

50 КИНОФОРУМ

есть финансовые потоки, туда и устремляются взоры кинематографистов. Это с одной стороны. С другой стороны, там, где есть рынки сбыта, туда тоже устремляются интересы кинематографистов.

Я не буду говорить о традиционных духовных связях, о том, что большинство здесь присутствующих когда-то закончили ВГИК. Это все сентиментальная и милая сердцу лирика, но она в сегодняшней жизни имеет все меньше и меньше значения. А вот то, что, скажем, может открыться русский рынок для ближнего зарубежья, и то, что в ближнем зарубежье может открыться рынок для русских кинематографистов, — такая перспектива очень важна. На самом деле только тогда, когда заработают серьезные экономические механизмы, тогда и произойдет реальное единение кинематографическое.

Может быть, я занимаю слишком вульгарно-марксистскую позицию и во всем уповаю на бытие, но я догадываюсь и о том, что сознание играет очень важную роль. Просто в сегодняшней жизни, а жизнь груба, как говорила героиня Чехова, выигрывают те, кто лучше к ней приспособливается.

Ситуация ведь несколько иная, чем, скажем, 10, 15 или 20 лет назад. Молодые кинематографисты совершенно спокойно зарабатывают на жизнь не в кинематографе. Многие работают на телевидении. Конвейерное телевизионное производство они знают больше, ориентируются в нем лучше, чем кинематографисты старшего поколения. Кто делает всю клиповую продукцию? Молодые кинематографисты!

Вопрос в том, удастся ли им вырваться из клипового сознания. Очень трудно годами работать на языке, а потом прорваться к языку киноискусства. Те-

левидение многие вещи примитивизировало. Это произошло и в игровом, и в неигровом кино. То, что телевидение порой выдает за кино, таковым не является. Это насущная эстетическая проблема, и о ней, конечно же, нужно говорить. Телевизионные программы не являются документальным кино. Сериалы снимаются совершенно иначе, чем кино. Молодые кинематографисты достаточно прагматичны. Они овладели сложившейся ситуацией. Кто бросит в них камень? Всем надо есть-пить, кормить семью и так далее.

Я считаю, что поколенческого конфликта нет на самом деле. Проблема в том, что нет конфликта, а не в том, что он существует. Одна из загадок художественной жизни России состоит в том, что никаких эстетических конфликтов нет. И это сегодняшняя реальность. Всем есть место, каждый находит свою нишу, у всех есть своя публика, у всех за спиной свои олигархи или влиятельные политические деятели. Существует возможность, гипотетическая, по крайней мере, быть сюрреалистом, соцреалистом, авангардистом, кем угодно. Нет конфликтов, их просто нет! Есть писатели, которые издают книги тиражом в 500 экземпляров, и о них положительно пишут критики, а есть писатели, которые издаются миллионными тиражами, и о них критика не пишет. Для всего находится свое место и своя публика. Вот это, с моей точки зрения, приводит к такому вялому состоянию, к дряблости мышц. Когда боксеру не с кем биться, кроме как с банком, который дает или не дает кредит, то он декалфицируется со временем. Вот это самая серьезная проблема, потому что она общая для старших, для младших, для средних. Борются можно только с самим собой. Все! Других объектов для конфликтов нет. Можно, правда, бороться за публику, но это уже совсем другая история. Я-то считаю, что одна из проблем сегодняшнего российского кинематографа состоит в том, что он публику игнорирует.

Сегодня легче сделать продукт для рынка или продукт для фестиваля, чем снять такое кино, которое бы вернуло публику в кинотеатры. Кто его сделает — молодой человек, старый человек, — никого это совершенно не волнует. Тот, кто упрется рогом по-настоящему, — тот это и сделает.

Увы, сегодня нет таких произведений, которые стали бы национальным событием. Во всяком случае, в России их нет. А Министерство культуры всегда будет поддерживать те общие процессы, которые происходят на постсоветском пространстве, и не только на постсоветском. Я считаю, что мы напрасно игнорируем Центральную и Восточную Европу — такие страны, как Польша, Словакия, Чехия. Они вполне могут войти в ареал наших интересов.

И мне кажется, что у нас могло бы быть больше совместного кинопроизводства. Прежде всего, это финансовый выигрыш для всех. К тому же у нас столько общих проблем, которых мы еще не касались. Не касались! Кино избегает социально острых сюжетов. Мы продолжаем разбираться в прошлом, но сегодняшние проблемы, социальные, больные, кино не трогает. Поэтому и находится в таком межеумочном состоянии.

Может быть, одного этого Форума в год маловато, может быть, стоит делать еще рабочий «круглый стол», за которым встречались бы продюсеры? Важно, чтобы мы знали о ваших планах не постфактум, посмотрев готовое кино. Важно, чтобы мы представляли, что произойдет в вашем кинопроизводстве в 2003, 2004, 2005 годах. Чтобы можно было по сценарию прикидывать, как работать в прокате с тем или иным фильмом. Государственный Роскинопрокат готов к такой работе. Он намерен показывать и российское кино, и кино стран Содружества, и фильмы Балтийских государств, и европейское кино.

ДАВИД МУРАДЯН, киновед (Армения)

Каждый сам по себе

Естественная гравитация, которая держит вместе наши страны, наши кинематографии, которая заставляет думать о необходимости общего поля, зиждется на совместном культурно-историческом опыте поколений 45-летних, 50-летних и старше. Если посмотреть на этот факт с точки зрения соотношения ветеранов и мо-



Рустам Ибрагимбеков и Кирилл Разлогов

лодых в нынешнем кино, то уже заметен некий вакуум. После того как старшие поколения сойдут со сцены, этот вакуум может стать угрозой гравитации, крайне необходимой для всех наших культур.

Может быть, имеет смысл следующий Кинофорум сделать специфически молодежным, чтобы свести вместе тех молодых ребят, которые начинают работать в наших странах или уже начали, но не обрели до сих пор ни общего опыта, ни личных творческих связей. Тем самым мы сможем заложить основы для передачи наших традиций.

КИНОФОРУМ 51

У нас в Армении есть молодые кинематографисты, но нет поколения. Последнее поколение, которое вошло в армянский кинематограф лет пятнадцать назад, естественно влилось в русло армянской национальной кинематографии, но при этом оно вынашивало свой взгляд на жизнь. Сегодня мы уже не можем говорить о том, что в армянском кинематографе существует поколение, которое выражает некий национальный опыт.



В центре Ирина Зубавина, Алла Бобкова

Существуют отдельные режиссеры, конфликтующие со старыми сказками армянского кино. Но они не могут создать тот армянский фильм, который соответствовал бы масштабу духовного опыта последнего десятилетия. Того опыта, который носит в себе средний армянский человек.

Мне кажется, что кино старых мастеров, признанных мастеров, и кино молодых живут отдельно одно от другого. Вспоминаю, как в 1968 году в Ереване в Доме художника Параджанов показывал пробы к фильму «Тени забытых предков». Дом художника был битком набит, Параджанов поднялся на сцену и сказал: «Пробы я вам, конечно, покажу, но сперва покажу нечто совершенно совершенное». Эти его слова я запомнил: «я вам покажу нечто совершенно совершенное». И показал «Солнце». Вы помните, наверное, этот предельный грузинский фильм. А перед показом проб к «Цвету граната» он показал «Зонтик» Михаила Кобахидзе.

Вот таких отношений мастера и дебютанта, такой гармонии поколений мы сегодня, к сожалению, не видим. И, может быть, нужно определенное духовное усилие с обеих сторон, чтобы ее обрести. Без обратной

связи любой организм умирает, в том числе и киноорганизм.

Кажется, у Анатоля Франса есть слова, что не каждый художник становится мастером и не каждый мастер превращается в художника. В процессе коммерциализации кино, мы, возможно, создадим поколение мастеров. Но я боюсь, все меньше и меньше будет художников.

ИРИНА ЗУБАВИНА, КИНОВЕД (УКРАИНА)

Есть молодые, но нет поколения

У нас на Украине та же проблема: есть молодые, но нет поколения. Но весьма симптоматично, что буквально два года назад именно в среде молодых было предпринято некое усилие объединиться. Они так и называли свою программу — «Поколение». С одной стороны, они замахивались на то, чтобы их творчество было достойным ответом «Догме» Ларса фон Триера. С другой стороны программа содержала пункты с точным обратным адресом. Что я имею в виду? У нас долгое время считалось хорошим тоном ругать отечественное кино. А молодые предложили такой кодекс чести: если уж говорить, что украинское кино умерло, то давайте, как о мертвецах: либо хорошо, либо ничего... Это, конечно, шутливая формулировка, но идея была ясна: не надо затаптывать новые ростки! Когда молодой режиссер ставит, может быть, и несовершенное кино, а маститые критики набрасываются на него, то «росток» вянет на

корню. То есть рациональное зерно было, и очень симпатичное.

Но, к сожалению, творцы — индивидуалисты! Индивидуализм взорвал эту идею изнутри. «Поколение» (я имею в виду название программы) развалилось, движение предали его же лидеры. Один из них вдруг выступил с альтернативной программой, в которой предложил вообще отказаться от высшего кинообразования: приходите, говорит, ко мне все кто угодно, и я за десять минут научу вас снимать...

В производственном плане на 2003 год большая часть проектов, чтобы не сказать — подавляющее большинство, принадлежит молодежи. И я сама была свидетельницей тому, какое возмущение это вызывало в рядах маститых режиссеров. Надо отдать должное нашей Анне Петровне Чмил, заместителю министра культуры, — она выстояла (женщины на Украине — сильное звено!), выдержала этот напор, не позволила переверстывать план. В ситуации нашей финансовой немоги, депрессии все-таки надо дать возможность молодым реализоваться, не заставляя их до пенсии ждать первой постановки.

АНДРЕЙ ГЕРАСИМОВ, РЕКТОР ВЫСШИХ КУРСОВ СЦЕНАРИСТОВ И РЕЖИССЕРОВ (РОССИЯ)

Чему учить сегодня?

Вопрос заключается в том, чему учить. Я думаю, мы, наверное, поступаем правильно, поскольку закладываем в свою программу обучение кинокультуре. И это заметно по творческим результатам. Выпускники приносят дипломные работы именно кинематографического свойства, хотя последнее время мы стали давать им упражнения и другого типа: сделать клип, рекламный ролик. Наши выпускники должны уметь делать и эту работу. Но в основном наша система обучения — это попытка противостоять валу ширпотреба на экране.

Поэтому мы, например, ввели такие дисциплины, как философия и искусство. Ввели синемалогию — новую дисциплину, которая занимается изучением восприятия фильма зрителем на подсознательном уровне — анализирует подспудные и подсознательные мотивы, какие в начале творческой работы над кинопроизведением влияют на автора.

Да, это наука, но она очень практична, потому что дает выход в творческие технологии.

Молодое поколение, хочет оно того или нет, приносит с собой свои цели, свои задачи и свой язык. Это неизбежно, и противостоять этому бессмысленно. Напротив, мастера должны уметь подхватывать этот поиск, направлять его в плодотворное русло.

Проблемы есть, они усугубляются еще и тем, что обучение все более коммерциализируется, и это реальное препятствие для вхождения талантливых людей в кино. Талантливый человек, как всегда, нищий.

Но мы пытаемся преодолевать этот конфликт, ищем возможности получения грантов, чтобы спонсировать обучение талантливых людей.

Я убежден, что на этой стадии — стадии обучения и формирования творческой личности — нам, старшему поколению, не надо искать точек разрыва с молодыми людьми, искать надо точки сближения.



Андрей Плахов и Шарунас Бартас (справа)

АНДРЕЙ ХАЛПАХЧИ, ДИРЕКТОР КИЕВСКОГО МКФ «МОЛОДОСТЬ» (УКРАИНА)

Поколение вот-вот появится

К разговору о поколениях в кино. Условно в европейском кинематографе существует поколение «Догмы». А, скажем, во французском кино назвать поколением какую-то группу художников невозможно. Это не 60—70-е годы, когда была «Пражская весна», когда в разных странах появились программные фильмы, вызывающие общественный резонанс. Сегодня, к сожалению, такого нет. Мне приходится смотреть много молодого кино со всего мира. И мне кажется, что молодые перед прыжком, что не сегодня-завтра такое поколение появится.

Впервые мне удалось приехать на Форум. Я понял, насколько это важное и замечательное дело, я благодарен всем организаторам за то, что мы имеем возможность собраться, встретить коллег, которых не видели много лет, обменяться информацией.

Фестиваль «Молодость» существует с 1970 года. Он не сразу стал международным — сначала это был фестиваль студенческого кино Киевского театрального института, потом он превратился в открытый украинский кинофестиваль. На нем дебютировали очень многие известные режиссеры — Ираклий Квирикадзе, Юрис Подниекс, Вадим Абдрашитов и другие, ныне знаменитые мастера. А сегодня «Молодость» достаточно крупный международный фестиваль, в котором

участвуют 40 стран. И, конечно же, акценты несколько сместились, мы больше получаем информации из Новой Зеландии, чем из Кыргызстана или Казахстана. Тем не менее, мы стараемся поддержать наше единое когда-то кинопространство.

На нашем фестивале всегда есть представители не только международной прессы, а это очень важно — собрать прессу из новых, независимых государств, —



Рустам Ибрагимбеков и Евгений Быков

но и кинематографисты из разных стран мира. Может быть, устроить что-то вроде «аллаверды» Форума? Сделать подсекцию — «Форум молодых», где могло бы быть представлено молодое кино стран СНГ?

Молодые сегодня хотят сразу дебютировать полнометражной картиной. Часто смотришь такой дебют и думаешь: из этой полуторачасовой картины получилась бы отличная короткометражка минут на тридцать. Дебютантам иной раз просто не хватает дыхания на полный метр. Возродить студии типа «Дебют», где молодые могли бы дебютировать в игровом или неигровом кино короткометражными работами, — наверное, это непростая задача, потому что эти фильмы не имеют коммерческого проката. Зато имеют реальные перспективы, кстати, на телевидении. Вот, в частности, о чем можно поговорить и подумать в октябре на фестивале «Молодость».

АЯЗ САЛАЕВ, КИНОВЕД (АЗЕРБАЙДЖАН)

Конфликта поколений не может не быть!

Даже если мы говорим о конфликте поколений, мы понимаем его очень буквально: что конфликт поколений — это обливание друг друга грязью с трибун или в кулуарах. Конфликта поколений не может не быть! Хотя бы потому, что в корне изменилась ситуация. Я

предлагаю не рассматривать ситуацию в кино отдельно от всей социокультурной ситуации, которая сегодня сложилась в мире. Мы живем в эпоху грандиозных словов, изменений абсолютно во всех сферах. Обратите внимание на пункт, заявленный в программе, но никак так и не затронутый: как отражается мир на экране — его политические, социальные, религиозные реалии? А не затронут он потому, что никак не отражается. Кино не поспевает за этими поразительными изменениями. О чем можно говорить, если мы все надеи шоры и продолжаем сохранять иллюзию прошлого существования — и молодые, и немолдые, все вместе, дружно?! Очень скоро мы обнаружим себя в ситуации, к которой абсолютно не готовы.

История припасла нам немало аналогий. Что стало с живописью, когда появилась фотография? Появились нищие мансардные художники, и они совершили прорыв в новую стилистику. Сейчас у нас происходит нечто похожее. А мы продолжаем сохранять иллюзию, внешние формы привычного образа жизни, мы не поспеем за изменившимся миром и боимся признать этот факт.

Интернет такая же революция, как изобретение печатного станка Гуттенберга. Все меняется на глазах, а нам хочется думать, что все по-прежнему. Давайте все-таки наберемся смелости и посмотрим правде в глаза!

**РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ, КИНОДРАМАТУРГ
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОНФЕДЕРАЦИИ СОЮЗОВ
КИНОМАТОГРАФИСТОВ СНГ И СТРАН БАЛТИИ**

Помочь молодым — вот что главное

Мне кажется, что прежде всего надо бы думать о том, насколько тот кинематограф, который делается и старшим поколением, и младшим, помогает людям оставаться людьми.

Основная задача искусства — поддержать в человеке человечность. Работа искусства органично связана с окружающей нас реальностью. В этом смысле сегодня актуален не столько конфликт между поколениями, сколько другой, более сущностный, на мой взгляд, вопрос, не связанный с возрастными различиями. Мы все — по разным причинам — нынешнюю действительность оцениваем неадекватно. Старшее поколение сформировалось в совершенно других исторических обстоятельствах и как бы по собственному почину зачеркнуло свою прошлую жизнь. Так или иначе, призналось в том, что двигалось в тупиковом направлении. А те, кого мы называем молодыми, им сейчас лет 30—35, они себя справедливо считают обманутыми. Потому что им лет двадцать кряду втолковывали некие истины. А они в одночасье рухнули. Мы пытаемся по инерции опираться на те нравственные идеалы, в которых были воспитаны, но никак не можем соотнести их с окружающей реальностью. А молодые вообще не хотят это делать. Потому что все,

что им подавалось в качестве духовных ценностей, потерпело крах.

Не в том суть, есть конфликт между поколениями или нет. Главное для нас — как помочь молодому поколению оправиться от того шока, который оно испытало. Создать, предположим, международную программу молодежных фильмов, о чем говорил Михаил Швыдкой. Это в наших руках — сделать так, чтобы молодые ощутили, что старшее поколение способно им помочь. В России, например, молодые брошены, ими никто не интересуется. Поэтому им малоинтересен этот творческий союз. Ведь ясно, что мастера делают все, чтобы получить государственные деньги, пусть и жалкие, и самим снять кино. Мне кажется, наш Форум и возможные организационные контакты, которые могут возникнуть в результате наших разговоров, должны быть нацелены на то, чтобы дать молодым возможность работать. Чтобы они понимали: это воля и желание старшего поколения.

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ, КУЛЬТУРОЛОГ (РОССИЯ)

Революция в российском кино свершилась!

Я буду говорить именно о российской ситуации. В этом году у нас произошел резкий прорыв нового поколения, нового мышления именно в кинематографе. Мне очень близка тема интернета и новых технологий, заявленная моим азербайджанским коллегой, я этим профессионально занимаюсь, но сейчас не буду тратить на это отпущенное мне время.

У меня такое ощущение, что вся страна, Россия в целом, живет вчерашним днем. А Москва в пределах садового кольца и небольшая часть Санкт-Петербурга живут другой жизнью. Жизнью, в которой появились мультимедиа, куда билеты стоят 10 долларов. И вот эта новая жизнь, социально иная, прорвалась на экраны только сейчас. Вышло сразу три картины. Саша Стриженов и Сергей Гинзбург сняли фильм «Упасть вверх». Вторая картина — «В движении» Филиппа Янковского, третья — «Одиночество крови» Романа Прыгунова. Эти фильмы представляют совершенно иной образ реальности. Образ, чуждый, я уверен, западным нашим коллегам по той простой причине, что в лучшем случае он перепевает то, что Микеланджело Антониони делал эдак лет сорок тому назад. Это образ жизни, образ мыслей, образ существования чрезвычайно богатых людей. Но они так же мучаются дурью, по словам классика, как в свое время мучались Моника Витти и Жанна Моро в знаменитых картинах Антониони. Это та часть общества, которая достигла полного материального благополучия и уже может размышлять про то, как трудна женская судьба, если у тебя муж банкир, красивый, сильный и богатый любовник, но чего-то все-таки не хватает для полного счастья... Для нашего

кинематографа это явление чрезвычайно, это эстетика глянцевого журналов — тех, которые сейчас захватили весь книжный рынок. На просмотре картины Филиппа Янковского, где в числе продюсеров — сын Михалкова, в числе актеров — сын Бондарчука, я впервые поверил в экранных бандитов. Потому что и герои, и режиссер обращаются с бандитами совсем не так, как старые мастера, которые придумали себе кинематографических бандитов, а молодые с ними имели дело.

Поэтому образ мира, возникающий в этих картинах, отличается значительно большей достоверностью. Другое дело, что авторы наивно полагают, будто люди живут исключительно в апартаментах и пентхаусах и у них нет иных проблем, кроме дефека денег.

Они полагают, что жизнь, которой живут они и их герои, не есть что-то исключительно. Потому что для них это норма. И в этом смысле разрыв между поколениями действительно существует.

Наиболее интересной из этих картин мне представляется «Одиночество крови». Там реальность такая же вымышленная, как в картинах Хичкока. Но стилизация чрезвычайно интересно сделана, и чувствуется, что автор — человек насмотренный и одержимый кинематографом.

Новый кинематограф пришел. Его авторы не нуждаются в бюджетных деньгах, они зарабатывают их сами, и связи у них совершенно другие, как бы ни относиться к тем деньгам, которые идут на кинопроизводство. Более того, эти люди имеют свою среду, которая их картины будет поддерживать. Никакой проблемы в организации тусовки вокруг фильма, где участвует сын Михалкова, сын Бондарчука и сын Янковского, нет, на нее придет пол-Москвы, ни одного пустого места в зале не будет. И пресса о ней будет писать так, как нужно, и тоже чрезвычайно широко. То есть обозначились новая культура, которая пришла и заявила о себе независимо от того, как я лично к ней отношусь с точки зрения искусствоведческой, социальной и культурологической.

На мой взгляд, эти три фильма — самое яркое явление современной поколенческой проблематики.

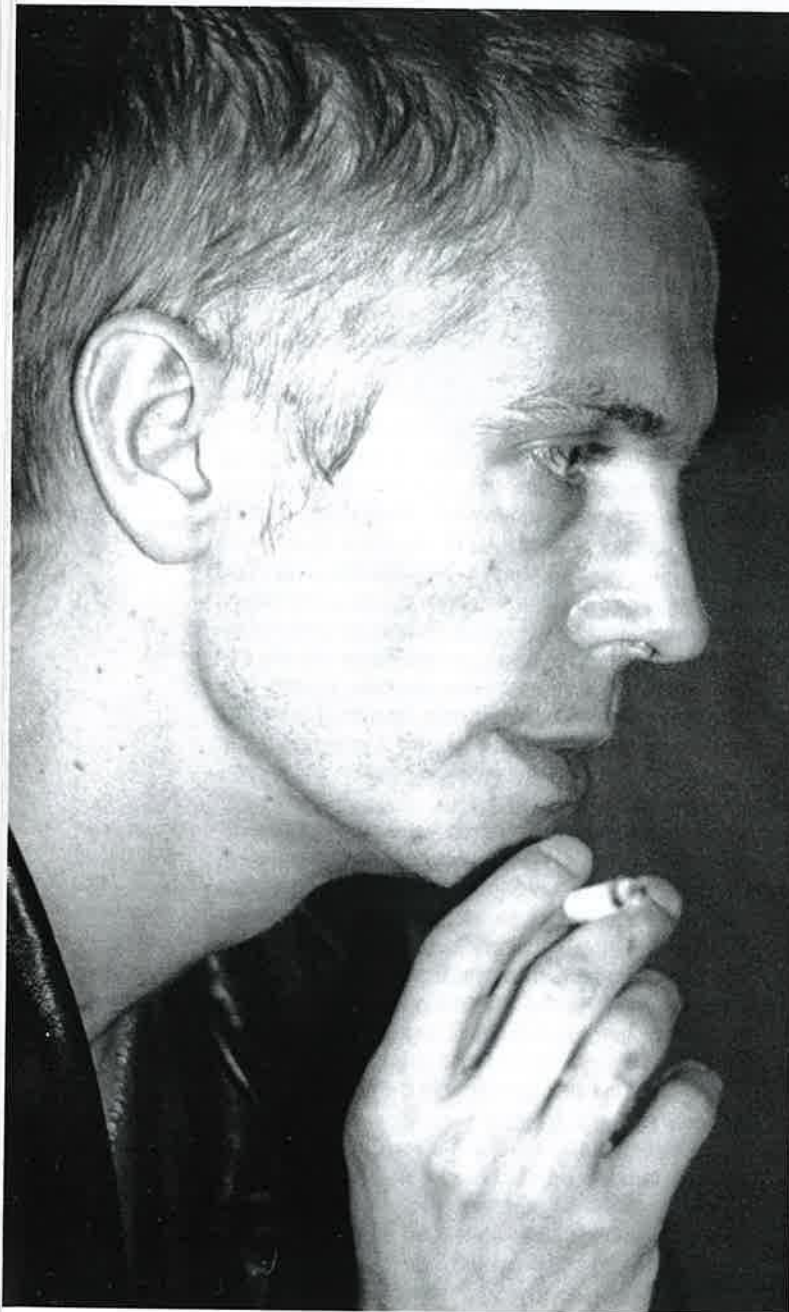
Полагаю, что далеко не в каждом из государств, которые представлены на Форуме, ситуация аналогична. Рискну предположить, что традиционная культура советского или постсоветского типа продолжает там господствовать, а малочисленность класса богатых не позволяет им вырваться на просторы кинопроизводства. В России такое возможно, в России такое уже свершилось. И я думаю, что в России это будет продолжаться.

Вот почему я согласился вести этот «круглый стол», связанный с проблемами молодежи в современном кино. Именно потому, что, на мой взгляд, революция в кино свершилась, но мы ее еще не осознали. Быть может, я ошибаюсь, быть может, тот образ молодого поколения кинохудожников, который предстал в работах выпускников Высших курсов, более соответствует реальности. Будущее покажет. И очень скоро.



«...горит, перебегая от робости к надежде...»

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ



Шарунас Бартас

Рай, так и не найденный

Для меня все началось с конца. Год назад, на V Форуме кинематографий стран СНГ и Балтии, я впервые увидел фильм литовского режиссера Шарунаса Бартаса — это была «Свобода». Что-то я слышал о постановщике раньше, но, увы, ничего не смотрел. Поэтому «Свобода» оказалась своего рода откровением, а не только открытием нового для себя имени.

Разумеется, прежде всего бросилась в глаза явная и практически уже забытая в наше время свобода кинематографического самовыражения, когда автор творит исключительно раскрепощенно и максимально естественно, словно и не заботясь о том, как его воспримут и вообще воспримут ли. В этом нет ни грана позерства, ни толики мании величия, коей, к сожалению, страдают многие малоталантливые и даже очень талантливые отечественные режиссеры, которые получили, кажется, невыносимое для прежней эпохи право снимать, что хочется. Однако гораздо труднее оказалось распорядиться этой редкостной возможностью во благо искусства, не впадая в грех вседозволенности или самовосхваления. На данном фоне Бартас оказался настоящим отшельником-минималистом, отказывающимся, помимо диалога, от какой-либо художественской зауми, интеллектуального снобизма, навязчивого авторского демонстрация себя любимого.

Заблуждаются те, кто увидел в «Свободе» манерную и совершенно некоммуникабельную экзистенциальную притчу о заброшенности и непознаваемости человеческого существования, хотя рассказываемая в картине история (вообще-то по отношению к кинематографу Шарунаса Бартаса понятие сюжетности малоприменимо) вроде бы подтверждает это. Тягуче медитативное действие происходит в Северной Африке, в пустыне подле океана, по которой бесцельно и бесприютно слоняются сначала трое, потом двое, а в финале лишь один герой-литовец, непонятно как попавший в эти дали. Но режиссеру-сценаристу, а также сооператору Бартасу удалось зримо передать на экране изматывающее состояние неопределенности и растерянности, в котором пребывает, пожалуй, все население прежней советской империи, находящееся где-то в межуточном мире неясных видений. Перед нами словно современный вариант платоновского «Джана» — о народе, лишившемся жизненной воли и души, затерянном в необъятных песках, откуда даже нет желания выйти.

И только теперь, познакомившись с предшествующими

работами постановщика, понимаешь, насколько математически (в этом нет ничего зазорного, ведь и музыка основана на четко просчитанном законе повторяемости, сменяемости тем и мотивов) выверено его творчество, обращенное, по сути дела, к одному сквозному рефрену, который имеет отголоски и созвучия, своего рода рифмы и аллитерации подобно стихам в поэме.

Кино Шарунаса Бартаса действительно поэтично, причем не внешне, на уровне броско поданных метафор и символов (забегая вперед, скажем, что от этого страдает лишь «Дом», наиболее усложненный и почти сюрреалистический), а именно внутренне, глубинно, как бы природно. И приходящие на ум во время просмотра поэтические ассоциации из ближнего и дальнего ряда отнюдь не случайны, напротив, необходимы. Без них, пожалуй, нелегко почувствовать и до дна прочувствовать текучую материю фильмов Бартаса, похожую на замирающую в зимнем сне и вновь оттаивающую реку, что несет свои воды плавно и еле заметно.

Выход к океану в «Свободе» был, наверно, предопределен повторяющимися в каждой предшествующей ленте литовского режиссера кадрами — с застывшей рекой (как в «Коридоре» и «Доме», его самых замкнутых и клаустрофобных творениях) или же перетекающей

шей кинематографическими наплывами из одного времени года в другое (как в дебютной полнометражной картине «Три дня», где также появляется море в некий период межсезонья). Вода наряду с огнем — это ключевые кинестихии в мире Шарунаса Бартаса, которые могут показаться почерпнутыми в первую очередь из фильмов Андрея Тарковского, чье влияние он, естественно, не избежал, но развил и модифицировал гораздо утонченнее и умнее, нежели множество явных и скрытых подражателей великого мастера. Бартас, скорее всего, подспудно уловил художественную генеалогию Тарковского, на корневом уровне наследующего поэтическим традициям своего отца, поскольку и про ленты литовца (кстати, не стоит списывать со счета воздействие его соотечественника, композитора и художника Микалоюса Чюрлениса) хочется говорить строчками из Арсения Тарковского. Одна из них словно подсказка для постижения работ Шарунаса Бартаса, вынесена в заглавие этой статьи, вовсе не претендующей на объяснение его творчества (впрочем, оно намного проще и доступнее, нежели принято считать), а лишь выражающей мои личные мысли и чувства, которые возникли по поводу ретроспективы режиссера на VI Форуме в мае 2001 года.

ШАРУНАС БАРТАС

О СЕБЕ САМОМ

Опыт духовной биографии
Из высказываний режиссера за «круглым столом».
10 мая 2002



«Живу я в Литве. ... Мой дом — это Литва».

... Где я себя ощущаю? Я думаю, что каждый человек себя ощущает, в первую очередь, в себе».

«Мне было 15 лет. Мы в очередной раз пошли в клуб, где показывали картину Балаяна «Полеты во сне и наяву».

... Я не могу описать свои ощущения. Я помню, что вышел потрясенным.

... Я жил тогда в деревне, черт знает где. Я совершенно не собирался тогда снимать кино. Это было человеческое впечатление... Я тогда почувствовал Балаяна через его картину...»

«Потом были другие люди, другие фильмы... Я даже не слышал о Тарковском. И случайно забрел на «Солярис». И мне захотелось узнать, кто сделал этот фильм».

«Я долго не мог себя выбрать. Я пытался писать, но чего-то не хватало. Еще что-то делал — опять чего-то не хватало. И потом мне показалось как-то, что то, что я вижу вокруг, это меня волнует. То, что слышу, — волнует. И что надо прикоснуться сразу ко всему этому. И я принял решение снимать кино...»

«В свое время у меня очень сильно проявлялась тяга залезть куда-то в необитаемое место. Необитаемые места, скажем, Аляска, Африка, были для нас недоступны. И мне ничего другого не оставалось, как ездить по Сибири, бывать на Кольском полуострове...»

«Я не говорю, что я скиталец, ни в коем случае, но время от времени у меня появляется такая внутренняя потребность».

«Я бы с удовольствием снимал картины, в которых было бы много диалогов. Но я пишу так, что диалоги отсутствуют. То есть если можно картину почувствовать без них — хорошо. Если

же слова будут необходимы, я их, конечно, введу. В фильме много составляющих — это звук, это изображение, это и слово. В конце концов, это дыхание человека».

«... Есть вещи, которые мне нужны для жизни. Для того чтобы я жил, как и каждому человеку, мне нужна работа. Каждый выбирает себе работу, которая дает ему, помимо средств для существования, еще и цель в жизни. Я выбрал эту работу. Другой выбрал другую работу».

«Если говорить о деньгах, то положение было настолько трудным вначале, что нам приходилось даже собирать бутылки и продавать их, чтобы купить бензин, чтобы можно было переехать из одного места в другое».

«... Не могу снимать того, чего не знаю... Если перешагиваешь, переступаешь через себя, тогда ни этого фильма, ни другого не сделаешь. Для меня это так. Я снимаю то, что я хочу».

«То, что называется «советской цензурой», гораздо меньше влияло на людей, чем нынешняя цензура денег. Тогда как было? Ну, положили фильм на полку или дали маленький тираж. А сейчас друг другу горло перегрызают из-за денег».

«Пока я смогу, я буду работать. А насколько я буду меняться, я этого не знаю. Потому что до этого времени еще не дожил. Вот когда доживу, тогда и увижу».

Орфей спускается в ад

Может, и хорошо сложилось так, что фильм «Три дня», датированный 1991 годом (а снимался он в 1989—90 годах) и показанный, в частности, на Монреальском кинофестивале буквально через несколько дней после августовского путча, я посмотрел только сейчас, уже зная «Свободу» и все случившееся почти за 11 лет на



«Три дня»

постсоветском пространстве. В сталинские времена за якобы антисоветские деяния давали уголовную статью с формулировкой «десять лет без права переписки», что на самом деле означало смертный приговор. Отметив в прошлом году десятилетие жизни вне СССР, мы как будто уже «отсидели» данный срок, запрещающий возврат в былую эпоху. Но фактически мы оттуда и не выходили, поскольку продолжаем нести на себе бремя прежнего советского опыта, все еще мыслим и чувствуем так, словно живем задолго до распада империи.

И если «Свобода» знаменует этот десятилетний (до народа Израилева нам еще далеко!) период иступленного блуждания в поисках земли обетованной, то «Три дня» поразительно предугадывает неизбежное сошествие в ад. И это передано не столько в грубых и откровенных сценах в стиле тогда лишь набравшей моду «чернухи», сколько чисто пластически, визуальнo, кинематографически, когда почти физически начинаешь ощущать надвигающийся морок в будто мертвом городе, некогда Кёнигсберге, который давно перестал быть этой самой «королевской горой» и превратился в заброшенную тюрьму-крепость (что-то типа Алякатраса) в стороне от метрополии. Данный отросток-аппендикс в теле казавшейся здоровой и могучей общественной системы начал гноиться и угрожать ее существованию, что фактически и случилось, когда после запоздалого хирургического вмешательства в течение означенных трех дней так и не удалось избежать социально-политического перитонита.

Шарунас Бартас вовсе не увлечен политикой, пусть в «Доме» и появятся бронетранспортеры с солдатами, нарушив поток воспоминаний, снов и видений альтер-эго постановщика, сломав призрачную гармонию мира, который он пытался выстроить в одном отдельно взятом доме («Живите в доме — и не рухнет дом»). Он снимает как бы вне времени и даже вне пространства, поскольку физическое перемещение (от Шауляя и Вильнюса до Саян и Северной Африки) ровным счетом ничего не значит для автора и героев, которые все равно не могут убежать от самих себя, и они всюду испытывают на прочность свою мятущуюся душу, что «горит, перебегая / От робости к надежде...». И в этом бесконечном и бесприютном пути из Ада сквозь Чистилище в поисках Рая дебют Бартаса «Три дня» является печально констатирующей точкой отсчета, хотя еще раньше, в 1988—90 годы, снималась якобы документальная, но на самом деле вполне художественная (можно подумать, что и игровая) сорокаминутная картина «В память ушедшего дня», которую уже хочется назвать реквиемом по уходящей в небытие эпохе.

Между прочим, по тщательности воспроизведения этого ускользающего, проваливающегося в бездну прежнего человеческого быта, будто доисторического мира коридоров, обшарпанных коммуналок и поцарапанных судеб, Бартаса можно сравнивать с Алексеем Германом, который взглянул на пережитое им самим время (особенно в ленте «Хрусталёв, машину!») словно из Вечности, из будущего или, по крайней мере, из космоса, сопрягая живость личных воспоминаний с полной отстраненностью творца. Вот и в бартасовском названии «В память ушедшего дня» тоже чувствуется дистанция по отношению к собственной жизни, которая в некий неуловимый миг перешла из настоящего в прошлое, и все, что недавно происходило, буквально на глазах превратилось в реликт сгинувшего общественного строя, созданного именно по принципу коридорного общежития, где не было места отдельному человеку с его личными мечтами и потрясениями.

Но даже в тягостной, удушающей, раздражающей атмосфере городских колодцев и расходящихся тропок коммунальных квартир литовский режиссер находит особую поэзию в лицах людей, которых умеет снимать с вдумчивостью живописца-портретиста. И тогда физиономия какого-нибудь жалкого пьянчужки не менее интересна для понимания человеческой природы, нежели, допустим, поистине рельефный облик выдающегося театрального постановщика Эймунтаса Някрошюса, который играет одну из ролей в «Коридоре», довольно неожиданно (для нас!) получившем чуть ли не культовый статус в Германии. Это не сразу можно уразуметь: почему же благополучные немцы приняли, как свою, историю расхристанных страстей в старом доме коридорного типа, а нам она кажется напрочь лишенной воздуха. Только потом осознаешь, что «Коридор» почти без зазора вписывается в традицию немецкого немого киноэкспрессионизма, которую по-своему пытался развить Райнер Вернер Фасбиндер, например, в телесериале «Берлин, Александерплац». И в послевоенные годы немцам

довелось пройти через трудности и унижения, чтобы избавиться от груза постыдного прошлого. Они тоже изведали на собственной шкуре, как распадаются рейхи.

«Ты знаешь край...»

Когда возникают первые кадры фильма «Нас мало», то трудно отделаться от ощущения, что вовсе и не покидал пространство «Трех дней» и «Коридора», поскольку и в Сибири снова видишь тот же индустриальный пейзаж на фоне реки, который неотвратимо трогает душу, даже если готов порой его возненавидеть (получается, как в анекдоте: «Это наша родина, сынок!»). Но подобная «обманка» нужна Шарунасу Бартасу не только для того, чтобы подчеркнуть кинематографическим рефреном внутреннюю связь всех своих произведений. Она оказывается своеобразным напоминанием о том аде, куда мы спустились и тут же захотели вырваться куда-то прочь, в неведомые пределы. Бегство в никуда становится желанной альтернативой для мучающейся души, которая устремляется в далекий край, надеясь хоть там найти ускользающий рай.

В ленте «Нас мало» (также встречается иной вариант названия — «Нас немного») есть поразительный момент, когда долго-долго вертолет с главной героиней на борту снижается среди саянских сопok, но это, как ни странно, воспринимается буквально наоборот, словно вознесение на небеса, освобождение из затлого и унылого земного плена, полет наяву, ранее грезившийся лишь во сне. И то, что в первый и пока что в последний раз в качестве альтер-эго постановщика выступает именно женщина (хотя Катерина Голубева снималась в двух предшествующих картинах, а потом была соавтором сценария «Дома»), косвенно свидетельствует о своеобразном «спасении Эвридики», которая, словно человеческая душа, согласно поэту, «Огнем, как спирт, без тени // Уходит по земле...».

Мы ничего не узнаем о том, почему эта девушка очутилась в столь отдаленных местах, среди вымирающего народа тофаларов (вот вам еще одна переключка с платоновским «Джаном!»), который кажется придуманным и нафантазированным «литовским отшельником», если не ведать, что в юности он сам путешествовал по большой стране под названием СССР. И во время одной из таких поездок снял на пленке 16 мм еще в 1983 году любительский фильм «Тофалары» об исчезающей народности в Восточных Саянах (по энциклопедии, тофаларами или — по-старому — карагасами называют себя жители Нижнеудинского района Иркутской области, которых в 1992 году насчитывалось всего 700 человек). Тогда вдвойне знаменательно, что собственную историю бегства из привычной и даже надоевшей среды, юношеского поиска некоего рая на Земле он отдает субтильной героине, которая существует на экране как молчаливый наблюдатель, посредник между зрителем и незнакомой реальностью, стараясь остаться почти незаметной, словно раствориться в этой суровой, несмотря на внешние красоты, действительности. Не получается!

Душа, взывающая мира и покоя, уповающая на обретение утраченной гармонии с собой, другими людьми и окружающей природой, не только испытывается вдали от цивилизации, но и подвергается новым пыткам, унижениям и оскорблениям. Искомый рай оказывается на поверку никуда не исчезнувшим адом. Географическое перемещение по свету не избавляет от присутствия в человеческой жизни разлагающих, губительных процессов «расчеловечивания», в равной сте-



«В память минувшего дня»

пени свойственных и жителям больших городов, и обитателям затерянных в тайге поселков. И самая страшная проблема заключается не столько в сокращении численности того или иного народа, сколько в нравственном и духовном вырождении любой популяции вне зависимости от ареала. Нас мало, и в то же время это может быть понято иначе: немногие из нас. Тем более что англоязычное название картины Few of Us как раз позволяет так интерпретировать смысл послания Бартаса. В качестве дополнительного подтверждения стоит привести слова из авторской аннотации к следующей работе — «Дом»: «Немногие из нас живут в нем до сих пор». Это звучит, будто вольный парафраз библейской истины о том, что не все из нас попадут в рай. И фильм «Нас мало», знаменуя путь человека по его выходе из Ада, таким образом представляет собой своеобразное Чистилище, в котором действительно следует очиститься от земной скверны, отправившись как бы к первоосновам бытия, припав к природным источникам жизни. Хотя уже в рамках происходящего на экране становится ясно с очевидной непреложностью, что эта надежда иллюзорна и Рай на самом деле давным-давно и, возможно, навсегда уже потерян.

«Дитя, беги, не сетуй...»

Однако чтобы окончательно в этом убедиться, автор должен был построить в «Доме» свою идеальную Все-

ленную, которая номинально рушится лишь после вторжения извне (всем известно, что именно события у телецентра в Вильнюсе стали прологом к распаду советской империи), но обнажает собственную призрачность и нереальность гораздо раньше. Шарунас Бартас прибегает, можно сказать, к реализованной метафоре, когда некий дом-особняк на берегу пруда заполняет «обнаженная натура» — девушки, дружно соблазняющие главного героя, или играющие дети разного возраста.



«Нас мало»

ста. Можно, конечно, устроить и настоящий цветник на чердаке, регулярно воздвигая принесенную туда землю, но райских кущ все равно не получишь. Поскольку Эдем безвозвратно канул в небытие. Герой будто медитирует в промежуточном состоянии между прошлым и будущим, хотя, как сказано в его же закадровом письме к матери, настоящего не существует, оно исчезает прямо на глазах. Воспоминания и видения теснят и вытесняют всякое подобие реального прочь с экрана, так что происходящее начинает напоминать плавный и временами просто завораживающий поток сознания, которому нет никакого дела до действительности. Но как каждому сну наступает конец (за исключением того, что вечен), так и эта фантазия о смоделированном рае должна рано или поздно завершиться.

Интересно, что «Дом» сильнее всего подчеркивает тесную связь Бартаса с творчеством Тарковского, оказываясь своего рода аналогом «Зеркала». Дело доходит до забавных совпадений: «Дом», как и «Зеркало» — это опус «Четыре с половиной». Французский режиссер Леон Каракс, задействованный в качестве актера, порой начинает быть невероятно похожим на Игната Данильцева, играющего сына в «Зеркале», да и занят на экране почти тем же, внимательно разглядывая обстановку дома или листая некие фолианты. «Брейгелевские» зимние пейзажи почти идентичны тем, что появлялись у Тарковского. А главное — сны, личные впечатления и пророчества перемешиваются в свободно организованном повествовании, которое становится своеобразным зеркалом того, что происходит внут-

ри автора, делящегося своими откровенными признаниями и надеющегося получить искупление.

Но в отличие от отчаянно раскрепощенной исповеди Андрея Тарковского, который преодолевает в «Зеркале» трагическое чувство вины и стыда, пройдя через чистилище памяти, Шарунас Бартас оставляет нас в финале «Дома» с более тревожными и даже безысходными ощущениями, нежели те, с которыми мы вошли в его потаенный мир. Пафос Тарковского в «Зеркале» был задан фразой из пролога: «Я могу говорить». Но уже в следующем «Сталкере» маленькая дочь главного героя обречена молчать, а Зона, в которую приходится с риском для жизни возвращаться Сталкеру, кажется воплощенным Адом, обманчиво сбывшимся желанием очередного посетителя Волшебной комнаты. Вот и в «Доме» молчание персонажей, которое должно было бы стать уже привычным для зрителей, становится особенно тягостным в преддверье того, как тишина взорвется роскошным фейерверком (чем не вариант пожара в «Зеркале»?!). «Пусть жжет еще сильнее! — почти у самых глаз». Между прочим, в том же стихотворении Арсения Тарковского есть строчка «Все наше прошлое похоже на угрозу». Его дочь Марина, сестра Андрея Тарковского, считает в книге «Осколки зеркала», что вариант 1935 года («Ты знаешь, как любовь похожа на угрозу») лучше. Но и «Зеркало», и, как ни парадоксально, бартасовский «Дом» доказывают, что поздняя редакция стиха звучит всеобъемлюще и трагично. Дом не выдерживает груза прошлого, мир прогибается от тяжести пережитого, а сконструированная в сознании Вселенная легко рассеивается, как дым.

Жизнь — это «Борьба»

Потом была «Свобода», пожалуй, наиболее совершенная и умная работа Шарунаса Бартаса, в которой он довел до пределов лаконизма (казалось бы, куда же дальше!) свою манеру художественного высказывания, одновременно придав ему глубину и культурно-историческую перспективу, позволяя воспринимать минималистское действие вместе с целым сонмом ассоциаций и догадок. Художник как будто сам освободился до конца (а разве бывает абсолютное освобождение?!), вырвался из плена прошлого, открыл для себя распахнутый на все стороны света и разомкнутый в разные времена мир. Пусть счастья не обрел и Рая не обнаружил, но восхитился, как бесконечна пустыня и величествен океан, а горизонт убегает и манит, словно недостижимая мечта.

Кинематограф Бартаса, который вроде бы ничего принципиально нового не изобретал, а лишь развил кое-какие из достижений предшественников, дает повод говорить о незашоренности взгляда и тонкости слуха. Он возвращает кинематографическому видению естественность и непосредственность, которая, наверно, была свойственна первооткрывателям, лишь только взявшим в руки допотопную кинокамеру, более ста лет назад. В какой-то степени можно сопоставлять опыт

литовского режиссера и с тем, что делают в современном кино, допустим, иранцы, прежде всего Аббас Киаростами, столь же неторопливо-медитативный и нутром чувствующий внутренний ритм всего сущего, что так и просится на экран. Кинематограф вновь получает свободу выражения, говоря как бы на природном своем языке, то есть при посредстве изображения. Оказывается, кино надо смотреть, а не слушать, хотя полифония звуков не менее важна, чем живопись образов.

И в том, как Шарунас Бартас отказывается от речи героев, нет никакого насилия над человеческим естеством. Как известно, прибалтам, а особенно литовцам вообще присуща молчаливость и самоуглубленность. Но если в «городских» фильмах Бартаса создается впечатление, что люди не говорят, поскольку все уже давно сказано, то в лентах «Нас мало» и «Свобода» помимо сюжетной мотивированности отсутствия разговоров с незнакомцами и чужестранцами имеет огромное значение «неравнодушная природа», которая объясняется одной ей ведомым способом. И постигать эту «родную» речь человечества куда интереснее, чем самые глубокомысленные излияния записных интеллектуалов. «Меж нами есть родство», — мог бы повторить Шарунас Бартас вслед за Арсением Тарковским, напрямую разговаривая с тем миром, который по привычке считается неодолимым.

Кстати, в том же стихотворении есть другая знаменательная строка: «Оказывается, я просто плохо слышу». Кинематограф Бартаса, увы, вскрывает нашу застарелую болезнь — за 70 с лишним лет существования звуковых фильмов мы разучились слушать, а уж тем более — видеть. К немому кино, разумеется, возврата быть не может. Но культура восприятия и понимания изображения утрачена нами настолько, что полнометражная картина без диалогов способна вызвать оторопь даже у профессионалов. А между прочим, благо-

«Свобода»



Фильмы ближнего зарубежья на XXIV Московском МКФ

Среди многочисленных программ только что прошедшего XXIV Московского международного кинофестиваля фильмам стран СНГ и Балтии нашлось красное место в официальном



«Сердце медведицы»

конкурсе. В соревновании за призы Москвы участвовали Кира Муратова, на сей раз представлявшая Украину, хотя ее новый фильм «Чеховские мотивы» снят, как всегда, на русском языке, и эстонский режиссер Арво Ихо с мистическим триллером-сказкой «Сердце медведицы».

Картина Ихо должна была участвовать в VI Кинофоруме, но московские отборщики перехватили ее, поставив режиссеру жесткое условие: если хочешь соревноваться в московском конкурсе, не засвечивай карти-

Арво Ихо



62 КИНОФОРУМ

ну раньше времени. Показ фильма на экране неконкурсного Кинофорума, согласно регламента, не является препятствием для участия в международных фестивалях. Более того, международный успех многих фильмов начинался после премьеры на Форуме. Тот же «Брат мой, шелковый

жюри Московского МКФ был Чингиз Айтматов. Знаменитый писатель давно живет в Европе, а не в родной Киргизии, но все-таки — наш человек!

Е.С.

Кино как зеркало геополитики

Российско-американский симпозиум, организованный по инициативе славистов из Питтсбургского университета (штат Пенсильвания) профессор Ненси Конди и Владимира Падунунова, прошел в конце мая в Институте киноискусства (ВНИИКи). Из Питтсбурга приехала целая команда славистов-аспирантов, нашу сторону представляли киноведы и кинокритики из Алматы, Бишкека и Москвы. В течение пяти дней на материале кинематографа последнего десятилетия обсуждались проблемы культурных взаимосвязей между современной Россией и новыми независи-



Профессор Ненси Конди

мыми государствами Центральной Азии. Вопрос был поставлен радикально: существуют ли эти взаимосвязи или связующие нити оборвались в процессе крушения советской империи?

Уже радикальное название симпозиума — «Глобальная амнезия: Центральная Азия и политика пространства» — озвучило тему, не существующую даже на периферии общественного сознания постсоветской России. Едва дружба народов была объявлена пропагандистской уловкой и обветшалой идеологемой, Рос-

сия с легкостью необыкновенной повернулась спиной к тем, с кем по-братски делила общую судьбу почти семь десятилетий. На уровне культурных практик это означает невменяемость нашей критики и киноведения к тому, что раньше громко называлось «многонациональным советским кино». Чем же вызван этот про-



«Утомленные солнцем», режиссер Н. Михалков

Наше кино в Марселе

Весной на очередном марсельском театральном-кинематографическом фестивале была показана ретроспектива фильмов, снятых по сценариям Рустама Ибрагимбекова. Зрители, до отказа в течение пяти вечеров заполнявшие зал театра «Турски», увидели ленты «И тогда я сказал — нет» Павла Арсенова, «Допрос» и «Другая жизнь» Расима Оджагова, «Урга — территория любви» и «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова.

По инициативе директора фестиваля, художественного руководителя театра «Турски» Ришара Мартена, человека неукротимой энергии и великолепного доброжелательства, вот уж четвертый год традиционный российский театральный фестиваль в Марселе дополняется Неделями фильмов, причем не только из России, но и из стран СНГ и Балтии. Марсельской публике были показаны фильмы Романа Балаяна, Витаутаса Жалакявичуса, Александра Алова и Владимира Наумова, Владимира Мотыля, Сергея Соловьева, Эмиля Лотяну...

цесс «глобальной амнезии» — забывания или вытеснения сюжетов и явлений, которые совсем недавно были органической частью нашей культурной жизни? Или то была иллюзия?

Пристальный анализ постсоветского кинематографа Центральной Азии (Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан, Туркмения), предпринятый в

докладах и выступлениях, прозвучавших на симпозиуме, положил начало (в это хочется верить!) новой методологии постимперских культурных штудий, ее концептуальному переосмыслению. Читайте подробный отчет о симпозиуме в «КФ» №3.

Е.С.



«Элисо», режиссер Н. Шенгелая

Памяти Н.Шенгелая



В апреле в Центральном Доме кинематографистов состоялся вечер памяти классика советского кино, великого грузинского режиссера Николая Шенгелая. Были показаны отрывки из фильмов «Элисо», «Двадцать шесть комиссаров», «Золотая долина». Присутствовали представители российской кинообщественности, сыновья Шенгелая, выдающиеся режиссеры Эльдар и Георгий.

И снова нам предложили подумать, как мощен, разнообразен, богат великий советский многонациональный кинематограф.

Рабочее лето

Если существует понятие летнего затишья, что оно никак не применимо к Союзу кинематографистов Молдовы.

В мае в кишиневском кинотеатре «Одеон» прошел фестиваль румынских фильмов по произведениям драматурга Иона Лука Караджале.

Июнь — это творческий утренник для детей кинематографистов Молдовы (совместно с Молодежной ассоциацией пацифистов республики Молдовы). Это встреча молдавских кинематографистов с читателями Кишинева; празднование 70-летия киноматюрга Спиридона Вангели (совместно с Союзом писателей Молдовы). И, конечно же, премьера художественно-документального фильма «Ион Крянгэ» (о классике румынской литературы). Режиссер фильма — Анатол Кодру.

В июле состоялись творческие вечера известных операторов, заслуженных деятелей искусств Вадима Яковлева и Валерия Чуря.

Кочевник

РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ



Рустам Ибрагимбеков

Как предрекал великий Киплинг («Восток есть Восток, Запад есть Запад, и никогда не сойтись им вместе»), восточная и западная цивилизации по сегодняшний день сосуществуют в весьма драматическом противостоянии.

После нескольких столетий заносчивого убеждения в том, что возможности научного познания мира беспредельны, Запад вынужден признать, что, проникая все глубже и глубже в тайны материи, мы так и не приблизились к главным тайнам Бытия. В то время как Восток, с его мистико-интуитивным восприятием мира, уже давно знает о Человеке и Космосе очень много.

Еще более драматично, если не трагично, складываются отношения между Западом и Востоком в сфере межгосударственных и межэтнических отношений. В этом аспекте Евразия является регионом мира, где проблемы, к решению которых все остальное человечество лишь приступает, уже преодолены народами, ее населяющими. Их многовековое совместное существование в пограничной полосе пространства между Азией и Евразией, между Востоком и Западом создало уникальный этнический конгломерат — своеобразный, внутренне очень подвижный, но устойчивый суперэтнос.

И не случайна фраза: «Ковырни любого русского, и вылезет татарин». В свою очередь, все народы, жи-

вущие на территории России и вокруг нее, ощутили на себе сильнейшее влияние славян. В результате мы, жители Евразии, вопреки Киплингу, органично соединили в себе основные качества европейцев и азиатов. Восток и Запад сошлись в психологии и мировосприятии евразийцев.

Огромную роль в этом сыграло активное переселение народов, тысячелетиями происходившее на всем просторе Евразии и Алтайских гор до Венгерской возвышенности. Кочевая цивилизация древних тюрков, преодолевая тысячи километров, широко распространилась, став важным компонентом Евразийского менталитета.

Сценарий «Кочевник» («Номад») повествует об одной из самых драматичных страниц евразийской истории — о становлении казахского государства на основе объединения разрозненных казахских племен.

В пространстве, ограниченном на западе Россией, на востоке — Китаем, казахам удалось выстоять в упорнейшей борьбе прежде всего с джунгарами (народом, утратившим государственность) и создать великую независимую страну.

Сценарий «Кочевник», который журнал «Кинофорум» любезно предложил издать на своих страницах, — еще в работе. Предполагается, что фильм будет совместной казахско-американской (с участием России) постановкой.

С американской стороны в эту работу вовлечены Милош Форман, в качестве креативного продюсера, и Иван Пассер как режиссер-постановщик.

С казахской стороны режиссером является Талгат Тименов.

Мировой кинозритель часто встречается на экране с Ковбоем, Самураем и Гладиатором. Пора ему узнать, кто такой Кочевник...

Рустам Ибрагимбеков

В основу сценария положены народные предания, произведения И. Есенберлина, А. Алимжанова и др.

Степь. Утро

Желтая бескрайняя, от горизонта до горизонта раскинувшаяся степь, даль которой тонет в белесой дымке, пересечена пологими холмами.

В белесом небе кружит орлан, почти не взмахивая крыльями.

На горизонте появляется фигура неторопливо идущего человека.

Когда он приближается, видно, что это высокий, крепкий старик со странным блеском в глазах.

Издали доносится еле уловимый мягкий топот — поворачив голову, старик видит мчащуюся во весь дух кося, которая несется в его сторону. Поднявшись на холм, старик видит орлана, камнем падающего на землю прямо на убегающую кося. Глаза старика вспыхивают магнетическим блеском, и птица, словно пронзенная этим взором, вдруг резко меняет траекторию полета и, не достигнув кося, ударяется о землю рядом с ней. На миг застыв, кося смотрит на стоящего на холме старика, затем подбегает и прижимается к его ноге. Старик, ласково коснувшись рукой головы кося, отпускает ее — та скачет прочь и скрывается в зарослях в низине. Орлан все еще лежит на земле и шипит, широко раскрыв клюв, старик подходит, дотрагивается до птицы, и орлан, тотчас же взмахнув могучими крыльями, устремляется в небо. Старик идет дальше, все так же неторопливо, как раньше, — оранжевое солнце, встающее из-за холма, отбрасывает его длинную тень.

Из-за горизонта появляется группа всадников — старик продолжает идти, словно не видя их.

Всадники приближаются к нему, слышен чей-то голос.

Г о л о с. Это он!

Среди всадников, окруживших старика, выделяется могучим телосложением предводитель — Шарыш.

Ш а р ы ш. Ораз! Мы ищем тебя повсюду! Ты должен пойти с нами!

Старик продолжает свой путь, не останавливаясь.

Ш а р ы ш. Великий правитель джунгар, Галдан-Ца-рен желает видеть тебя!

Воины берут старика в кольцо. Но он неожиданно подныривает под лошадь Шарыша и оказывается вне круга всадников. Шарыш поводит взглядом, несколько воинов, спешившись, бросаются к старику, пытаясь схватить его. Но он, сильно оттолкнувшись от земли, совершает высокий прыжок и опускается за спинами преследователей.

Развернувшись, стражники опять бросаются на него, старик делает несколько неуловимых движений, отступая назад, и воины сталкиваются друг с другом.

Шарыш понимает, что живым схватить старика им не удастся.

Ш а р ы ш (умерив тон). Ораз, мы лишимся наших голов, если ты не пойдешь с нами.

О р а з. Вот теперь ты заговорил, как человек... Зачем я нужен вашему правителю?

Ш а р а ш. Он сам тебе это скажет! Прощай тебя!

Ораз поворачивается и идет в том направлении, откуда появились всадники, — те шагом следуют за стариком.

Степь. Утро (позже)

Бескрайний степной простор. Из-за горизонта вдруг возникает темная полоса; земля наполняется все нарастающим гулом. Полоса растет, ширится, то несется огромным табун лошадей.

Воины-джунгары, стоящие на холме вокруг шатров, один из которых выше и побогаче — белая шелковая ткань, разрисованная джунгарскими драконами, над ней черно-голубой флаг предводителя джунгар, — наблюдают за приближающимся табуном.

Грохот копыт нарастает. Пыль клубится, застилая небосвод, и солнечный диск становится бесцветным слюдяным кружочком, иногда пропадая вовсе.

Шатер (то же время)

Посреди шатра на деревянном троне, обтянутом черным мехом, с резными подлокотниками, сидит джунгарский предводитель, великий контайчи Галдан-Царен — крепкий мужчина в белоснежном шелковом халате, расшитом золотом, в мягких отороченных мехом сапожках; на боку у него кривая сабля с золоченой ручкой, украшенной дорогими камнями, на голове островерхая шапка, опушенная собольим мехом; лицо сурово, словно стальной клинок. Вокруг стоят приближенные, среди них выделяется Шарыш — отсвет из окошка, затянутого бычьим пузырем, покрывает злобное лицо богатыря мелкой сеткой кровавых полос от прожилки на пузыре.

Шарыш. Он лучший знаток лошадей, повелитель. Слава о нем тянется от Арала до Алтая...

Галдан-Царен. Посмотрим, какой он лучший... И повелитель поднимается с трона.

Степь. Утро

Толпа расступается в стороны, из шатра выносят трон и водружают на освободившееся место. В проеме шатра возникает Галдан-Царен.

Сотни воинов восторженным вздохом приветствуют своего правителя.

Галдан-Царен направляется к трону. За ним следует свита, среди которых и могучий Шарыш.

Пастухи скачут наперерез табуну, стараясь направить несущихся коней в круг толпящегося народа, это им с трудом удается.

Огромные псы с громким лаем помогают сбивать табун в компактную массу.

Галдан-Царен садится на трон; ближайшее окружение стоит позади.

Стража подводит Ораза — правитель смотрит на него долгим, немигающим взглядом.

Топот остановленного табуна стихает, слышно лишь шумное дыхание лошадей.

Галдан-Царен. Так это ты считаешься знатком лошадей?

Ораз. Так считают люди.

Лицо правителя наливается неожиданной яростью. Галдан-Царен. А ты знаешь, что с тобой сделают, если мне не понравится твой выбор?

Ораз (не меняясь в лице). Догадываюсь.

Галдан-Царен. Мне нужен лучший конь... Самый лучший.

Ораз. Он будет лучшим из тех, что сюда пригнали. Галдан-Царену не нравится независимое, полное достоинства поведение старика.

Галдан-Царен (повелительно). Приступай.

Ораз оглядывается на табун, осматривает лошадей неторопливым взглядом, скользя по их мордам, крупам, ногам.

Поворачивается к Галдан-Царену.

Ораз. Вон тот рыжий жеребец-трехлетка, он лучший...

Двое пастухов бросаются к табуну, расчищая себе дорогу плетками. Лошади мечутся из стороны в сторону, испуганно кося вытаращенными глазами.

Ораз (помогает пастухам). Этот, этот, со звездой...

Отловив коня, пастухи подводят его к трону.

Окружение Галдан-Царена недоуменно переглядывается. Великий контайчи смеется.

Галдан-Царен. Ты ничего не понимаешь в лошадях, старик. Это не жеребец, а кобыла. И не рыжая, а пега...

Ораз сохраняет уверенное спокойствие.

Ораз. Неважно, правитель, жеребец это или кобыла, пега или рыжая. Важна лишь внутренняя суть лошади, ее душа... Это лучший конь, раз я его выбрал.

Галдан-Царен приподнимается с трона.

Галдан-Царен. Сейчас проверим. И если ты соврал, старик, то тебя четвертуют. Если же...

И тут происходит невозможное — Ораз перебивает правителя. Толпа замирает в испуге.

Ораз. Если же ты одобришь мой выбор, я продолжу свой путь с твоего позволения.

Галдан-Царен будто не слышит старика.

Галдан-Царен. Если конь мне понравится, я одарю тебя золотом с твой вес и сделаю тебя своим советником.

По знаку правителя двое стражников бросаются в шатер и выносят оттуда мешок с золотом.

Опорожняют его перед Оразом — монеты и самородки сыплются со звоном, образуя холм.

Ораз отрицательно качает головой — вновь все напрягается.

Ораз. Ты можешь сделать меня своим рабом, правитель, но ни золота, ни должности я от тебя не приму.

Галдан-Царен багровеет, бросает взгляд на стражников, и те подводят четырех лошадей. Ловко связав руки Ораза, они привязывают концы веревок к седлам лошадей, стоящих по обе стороны от старика. По команде ведомые под узцы кони начинают расходиться — руки Ораза вытягиваются крестом, слышно, как трещат его сухожилия.

Галдан-Царен. А что ты теперь скажешь, старик?

Ораз (хрипло). То же самое...

Галдан-Царен (удивленно). В чем причина твоего нежелания принять мое предложение?

Ораз молчит, глаза его утрачивают блеск, и он говорит, как в трансе.

Ораз. Ровно через девять месяцев тут в казахской степи появится на свет младенец, рождения которого я ждал всю свою жизнь.

Галдан-Царен. Зачем?

Галдан-Царен замирает.

Ораз. Чтобы стать его рабом и наставником... Он будет правителем всех казахов...

Галдан-Царен. Чье он отродье?

Ораз. Это знают только звезды.

На горизонте поднятая табунной пылью вдруг свивается в исполинский вьюн и, закручиваясь, тянется к единственной туче, темнеющей в небе. От тучи возникает бледный зигзаг молнии, пронзивший смерч. Гремит гром.

Выбранного Оразом уже оседланного коня подводят к трону. Галдан-Царен легко вскакивает в седло и вскользь смотрит на Шарыша.

Тот подбегает к своему коню; его примеру следуют еще несколько людей из свиты.

Галдан-Царен поднимает выбранного коня на дыбы и скачет в открытую степь.

Всадники во главе с Шарышем устремляются за правителем. Начинается бешеная скачка, исход которой должен решить судьбу Ораза, с равнодушным видом стоящего меж двух стражников.

Впереди всех Галдан-Царен на пегой кобыле; серебристая ковыльная степь стелется под летящим скакуном. Следом, нахлестывая своих коней, скачут Шарыш и люди из свиты, но догнать правителя не могут; расстояние между ними все более увеличивается.

И вот уже один Шарыш продолжает погоню, другие остались далеко позади; некоторые и вовсе остановились.

Галдан-Царен одним махом пересекает поляну с алеющими маками и осаживает своего скакуна на вершине холма. Лицо его горит от азарта и удовлетворения. Чуть позже к нему подскакивает Шарыш.

Галдан-Царен. Старик не ошибся...

Тяжело дышащий Шарыш вопросительно смотрит на правителя, ожидая от него распоряжений.

Галдан-Царен. Гони его прочь... Пока я не передумал...

Шарыш понимающе кивает.

Второй удар молнии рассекает смерч, и тот рассеивается, так же внезапно исчезнув.

Галдан-Царен (следя за молнией). Завтра на рассвете выступаем... А ты уничтожь всех ублюдков, рожденных в указанный стариком срок...

Степь. День (несколько месяцев спустя)

Дождь льет сплошной стеной. По непролазной грязи медленно движется небольшой караван воины на лошадях, пешие воины с пиками и щитами в руках, за ними следуют запряженные повозки с ранеными, стариками и детьми, верблюды, навьюченные тюками и скарбом.

В вышине сквозь быстрые тучи проглядывает бесцветный круг холодного солнца.

Закадровый текст. Гигантской тысячекилометровой подковой охватывают с юга-востока Великую казахскую степь высочайшие в мире горы. Они — граница этого открытого всем добрым и недобрым ветрам края. Только в одном месте, где снижаются каменные хребты Тянь-Шаня, проступает Алтай это самой природой оставленные ворота, откуда вырываются на бескрайние евразийские равнины кровавые, великие нашествия.

Степь. Караван. Вечер

Конный отряд с закрученными рогами на шлемах под командованием Шарыша атакует караван. Смяв охрану, джунгары выхватывают у кричащей женщины младенца, на ходу отсекая ему голову...

Какую-то женщину на сносях живьем бросают в колодезь...

У другой беременной женщины воин мечом вспарывает живот и оставляет ее истекать кровью...

Повозка. День.

В скрипящей повозке лежат раненные воины. Дождь гулко барабанит по матерчатому навесу, проникая сквозь материю, орошая лица раненых.

Закадровый текст. Волна за волной шли оттуда полчища Аттилы, Чингисхана, кочевых джунгар, и все они обрушивались на казахские племена, которые испокон веков пасли свои стада, строили города и возделывали землю у гор, а потом катились дальше, в Европу, через всю казахскую степь, оставляя пепел и кости.

Степь. День

Среди множества повозок, движущихся по степи, одна накрыта подобием белого шатра, ее сопровождают стражники; позади повозки идет Ораз. Насквозь вымокшая одежда обтягивает крепкие плечи старика.

Повозку догоняет начальник охраны.

Начальник охраны (стражникам). Опять ты здесь, старик? Что тебе надо?

Старик. Мы отгоняли, возвращается.

Ораз (начальнику охраны). Я выполняю волю звезд.

Слова старика не нравятся начальнику охраны, как жутко ему насмешкой.

Начальник охраны. А что они хотят, твои звезды?

Ораз. Тебе не следует этого знать.

Начальник охраны. Кто ты такой, старик?

Ораз. Я пришел с Тибета.

Начальник охраны. Проваливай отсюда. Здесь нельзя находиться.

Ораз продолжает идти за повозкой.

Начальник охраны. Слышишь, старик? Не заставляй меня применить силу.

Но Ораз упорно следует за повозкой, будто не услышав угрозу.

Начальник охраны в ярости натягивает поводья своей лошади, комя грязи фонтаном брызжут в лицо старика. Нагнувшись с седла, начальник охраны бьет Ораза плетью. Повозка с белым шатром удаляется.

Повозка (то же время)

Под белым колышущимся пологом, закрыв глаза, неподвижно лежит женщина. Она вот-вот должна родить. Тяжелое полотно прогибается и хлопает под ударами ветра, колеса повозки скрипят.

Степь. День

Доносится нарастающий конский топот, свист стрел.

К р и к и. Джунгары!.. Джунгары!..

Меся грязь и глину, на этот караван нападает все тот же конный отряд, с закрученными рогами на шлемах воинов. Впереди отряда Шарыш, с торчащими из-под шлема косичками.

Лошади шарахаются, караван останавливается, повозки наезжают одна на другую, охрана бросается на встречу нападающим. Лишь верблюды стоят неподвижно, смотря поверх голов и повозок.

Джунгары налетают под вселяющие ужас визги; изломы грозового света выхватывают искаженные лица, занесенные с оружием руки, давящие людей копыта.

Один из воинов машет в сторону белого шатра.

В о и н. Там роженица.

Белый шатер на повозке, к которому скачет Шарыш, рубя саблей направо и налево, мелькает то за спинами верблюдов, то над головами людей. Начальник охраны пытается преградить путь Шарышу. Но преимущество за могучим джунгаром; вот клинки скрещиваются в последний раз, и Шарыш выдергивает саблю из живота противника; тот, охнув, падает на землю... Обтерев клинок о штаны, Шарыш поднимает свою бычью голову, глаза его ищут повозку с белым шатром.

Ораз выносит из повозки жену Вали и, увидев скачущего в эту сторону Шарыша, прячет ее под повозку, увязнувшую по ступицу в грязи.

Подскавав, Шарыш ударом сабли разрубает полог и видит сидящего в повозке человека. Вновь взмах сабли. Но бешеный взгляд Шарыша наталкивается на глаза Ораза, и они останавливают занесенную руку.

Ш р ы ш (яростно). Где роженица?

Сабля вот-вот опустится на голову старика.

О р а з (спокойно). Как видишь, ее здесь нет.

Ш р ы ш (кричит). А где она?

Ораз приподнимается, берет Шарыша за руку и заглядывает ему в глаза.

О р а з. Смотри прямо. В глаза... Вот так... Ты видишь, в повозке никого нет.

Продолжая крепко держать Шарыша за руку, в которой сабля, он наклоняет джунгара с седла, и тот видит под повозкой беременную женщину.

О р а з. Видишь, и тут никого нет...

Широко раскрытые глаза Шарыша уставились на беременную женщину, лицо его словно окаменело.

О р а з. Она далеко отсюда, ее везут в город... Точно на такой-же повозке... Вон там...

Ораз говорит все так же негромко, Шарыш, поворачивает голову в указанном направлении и видит летящую над землей повозку с белым верхом.

Повинуясь непонятной магнетической силе старика, он, как сомнамбула, разворачивает своего коня и мчится за повозкой, движущейся к горизонту.

Ораз спрыгивает на землю и протягивает руку сидящей под повозкой женщине...

Степь. День

Яростное солнце осушает исходящую паром землю, блеклая трава неподвижна. Жена Вали рождает, лежа в траве, до боли закусив губу, лишь взмокшее лицо ее и почерневшие от боли глаза говорят о ее муках.

Ораз, скинув с себя рубаху, подкладывает ее под женщину, ладонью обтирает ее взмокшее лицо и лоб.

Крик младенца пререзает звенящую тишину степи.

Ораз бережно берет младенца на руки и благодарит небо за исход родов, на полуденном небосклоне вспыхивает яркая звезда.

Титр: Прошло четырнадцать лет

Степь. Утро

Семь десятилетиячных туменов джунгар заняли исходные позиции у истока реки, у склона горы. Разрисованные драконами хвостатые знамена воткнуты в землю возле каждой их ставки.

Первый тумен стоит на склоне Алатау, командует им сам контайчи Галдан-Царен. Он сидит на троне у золоченого шатра, знамя Джунгарии развевается над его головой.

Тяжелая тишина висит над степью. По знаку руки Галдан-Царена войско приходит в движение, гулом наполняется земля, словно объята землетрясением. Пыль от копыт, поднятая в небо, застилает солнце. Свистит ветер в гривах мчащихся скакунов. Лавина джунгарского войска мчится в сторону казахских поселений, виднеющихся на горизонте...

З а к а д р о в ы й т е к с т. Весть об очередном нашествии джунгар быстро разнеслась от Семиречья и Алтая до Жаика и Есиля. Но что могли сделать разрозненные племена казахов, не имея единого войска. Как нож в масло, вошли семь голов джунгарского дракона в тело страны, и запылали застигнутые врасплох города и аулы. Каждый казах понимал, что пока не будет единения между племенами, входящими в три жуза, народ будет легкой добычей для завоевателей. И теперь все зависело от правителей жузов. Старшим жузом правил Жолбарыс-султан, ханом младшего жуза был Абулхаир и наконец в среднем самым сильным был султан Барак.

Ставка Абулхаира. День

Со стороны степи появляются конные джигиты. Воины-лучники выходят им навстречу, но, признав своих, опускают луки. Впереди отряда скачет рослый, видный собой мужчина; это султан Барак, соскочив с лошади, он отдает поводья подбежавшему джигиту и входит в юрту, мимо посторонившихся телохранилителей.

Юрта. День

Абулхаир, сидящий на невысоком возвышении, приветствует вошедшего Барака и указывает ему место на ковре, где разложены подушки для возложения. Тут уже сидит мудрец Толе-Би и молодой великан батыр Кабанбай, почтительно поклонившийся Бараку.

Стены юрты увешаны саблями и луками. К стене прислонены секиры, булавы с инкрустированными рукоятками, богато разукрашенный щит, висит кольчуга Абулхаира.

В треноге светится фитиль.

А б у л х а и р. Приветствуем тебя, султан Барак. Хотелось бы услышать твое мнение, с кем из соседей искать нам союза: с орасами на западе или с джунгарами на востоке.

Б а р а к (агрессивно). А какая разница, кто будет править нами русские или джунгары?

Т о л е - Б и. Джунгары не оставляют живых людей на захваченных землях.

Они правят мертвыми.

Б а р а к. А русские?

А б у л х а и р. Пока что орасские торговые люди идут на нас с караванами.

Б а р а к. А если за ними придут солдаты?

Т о л е - Б и. Уж лучше служить льву, чем шакалу.

Б а р а к. Но почему же этот лев не выпустит когти в нашу защиту сейчас?

А б у л х а и р. Из-за тебя и твоих друзей, султан Барак.

Б а р а к (прищурившись). Как это понимать?

А б у л х а и р. Кто в позапрошлом году разграбил русский караван, который шел в Бухару? Или тебе это было нужно, чтобы поссорить меня с русской царицей?

Б а р а к (усмехаясь). Думаешь, хан Абулхаир, что стоит только пропустить караван царицы, и у нас наступят мир и радость?

Барак вдруг становится серьезным, в его голосе даже слышится печаль.

Б а р а к. Говорят же, сама лисица виновата в том, что у нее красивая шуба. У нас богатая земля и русские во сне видят, как раньше джунгар расселятся по ней.

А б у л х а и р. Джунгары уже покрыли половину нашей степи человеческими костями. Помедлим еще немного, и побелеет вся степь.

Б а р а к (ехидно). Значит, о людях ты думаешь, а не о себе? (Смотрит на Абулхаира.) ...Не о том, чтобы подчинить себе все джужы и стать верховным ханом?

Абулхаир бледнеет, наступает тяжелая тишина.

Т о л е - Б и (после паузы). Аулы бегут под занесенным над ними джунгарским ножом... Люди хотят остаться в живых: пасти скот, растить детей... А правители жузов не могут договориться, чтобы помочь им. Почему?

А б у л х а и р. Подождем остальных, может, они ответят на твой вопрос.

На этих словах открывается створчатая дверь, на которую с надеждой поднимают глаза Абулхаир и Толе-Би, но в дверях появляется жена хана Абулхаира,

красавица Нурбике. Она маленькая и стройная, легкий загар покрывает ее круглое лицо, томно смотрят большие карие глаза. Присутствующим кажется, что сноп солнца ворвался в полутемную, накаленную гневом юрту.

Нурбике склоняется в поклоне, и ее глаза задерживаются на рослом султанине Бараке.

Н у р б и к е. В гостинной юрте вас ждет обед, высокие гости.

Б а р а к (с усмешкой). Дозвольте сначала насладиться высоким умом вашего супруга.

Глаза женщины вспыхивают ответной насмешкой.

Н у р б и к е. Кому недостает собственного ума, следует занимать его у других...

А б у л х а и р (примирительно). Высокие мысли рождаются от хорошей пищи.

Барак презрительно пожимает плечами, а сам искоса бросает хищный взгляд на женщину. Вслед за хозяйником гости поднимаются, выходят из юрты.

Батыр Кабанбай удручен тем, что произошло.

К а б а н б а й. И зачем я тут время теряю?..

Гостинная юрта. День

Мягкими, ласковыми движениями Нурбике взбалтывает кумыс и разливает его гостям. Мужчины едят душистое мясо годовалого барашка.

Закончив есть, они неторопливо поднимаются и возвращаются назад в срединную юрту. Взгляд Нурбике замечает плетень на том месте, где сидел Барак, глаза Нурбике зажигаются радостью, она понимает, что плетень забыта не случайно Барак за ней вернется. И действительно, вскоре снаружи слышны приближающиеся шаги. Женщина идет навстречу возвращающемуся гостю, и они на несколько секунд оказываются наедине...

Степь. Вечер

Опускаются сумерки.

Барак во главе небольшого отряда едет через камыши, вдоль озера. Вдруг он останавливает своего коня и дает знак своим воинам следовать дальше. Когда те скрываются в камышах, он поворачивает коня назад. Оставив коня в зарослях, далее следует пешком.

У ставки Абулхаира. Вечер

Сквозь камыши Барак видит очертания юрт ставки Абулхаира. Он останавливается и приседает на корточки. Одинокая береза шумит листвою над его головой. Темнота спускается, зажигаются костры у юрт. В просвете между кустами мелькает тень. Барак еле слышно кашляет. И тень скользит к березке. Ни слова не говоря, Барак приподнимает жену Абулхаира на руки, стискивает ее в объятиях и вместе с ней падает в мягкие камыши... Небосклон полон звезд, серп луны сверкает в вышине.

Вскоре еще одна тень раздвигает ветки кустов. Бесшумно ступающий хан Абулхаир слышит счастливый мучительный стон Нурбике, затем ее тихий смех...

Когда Нурбике поднимается и оправляет платье, а

Барак, полулежа в траве, довольно улыбаясь, смотрит на женщину, над ними возникает хан Абулхаир, окруженный охраной.

Нурбике, онемев, застывает. Барак вскакивает на ноги, но телохранители Абулхаира хватают его за руки и не дают сдвинуться с места. Один из них заносит саблю над головой Барака.

Абулхаир останавливает телохранителя. Он полон желания мести, но преодолевает соблазн.

Абулхаир. Отпустите его, он мой гость...

Стражники отпускают Барака, и он исчезает в калмыках.

Абулхаир долго смотрит на Нурбике, которая дрожит под тяжелым взглядом мужа.

Абулхаир. А ты... Поезжай в степь... Остынь...

Нурбике подводят коня и подсаживают ее в седло. Она испуганно смотрит на мужа. Он же, огрев коня плетью, гонит его в сторону степи.

Силуэт Нурбике, отъехавшей достаточно далеко, четко вырисовывается в бледном свете звезд. Абулхаир еле заметно кивает стражнику. Тот вставляет стрелу в лук, натягивает и отпускает тетиву, стрела со свистом несется вслед за удаляющейся Нурбике. И достигает цели.

Степь. День

Широкой волной движется через степь джунгарское войско. Гудит земля от литых копыт; от пыли тьма опускается на землю. Свистит ветер в гривах быстроногих скакунов; лошадиные хвосты от стремительной скачки вытаныты в струнку. Семиглавая лавина охватывает все обозримое пространство, от горизонта до горизонта.

У джунгар двадцать пушек китайского производства. Они выстроены в ряд. Шведский унтер-офицер Ренат, служащий джунгарам, объясняет Галдан-Царену и его свите механизм стрельбы.

Ренат. Сперва чистим и заряжаем...

Он сует шомпол в ствол, проводит туда-сюда несколько раз затем, подняв ядро, вкладывает его в дуло и проталкивает шомполом до основания ствола.

Ренат. Сюда сыпем порох... Специальной меркой черный порошок засыпается в отверстие у основания ствола. Затем поджигаем...

Взяв из рук воина горящий факел, он подносит его к отверстию. Раздается громкий хлопок, и из жерла вылетают огонь и дым.

Свита Галдан-Царена невольно пригибается.

Впереди в степи раздается взрыв, комья земли летят в воздух.

Ренат. Пробивает стену толщиной до метра. Галдан-Царен восхищенно кивает головой и жестом подзывает дервиша-звездочета.

Галдан-Царен. Абдразак, а что твоя звездная карта говорит про наши китайские пушки?

Дервиш достает из халата ветхий пергамент, бережно разворачивает его.

Абдразак (растерянно). Про пушки звезды ничего не говорят, повелитель...

Понижает голос, еще более растерянный.

Абдразак. А вот вашей звезды почти не видно, господин... Она покрыта тенью... К сожалению, тот звездный круг, о котором я вам уже говорил, вырос еще больше и затмевает другие звезды... Это как звездный омут. Сила и происхождение его мне непонятны.

Галдан-Царен. Непонятны, говоришь?

Уж не дети ли мои этому причина?

Абдразак. Нет, эта звезда далеко от вас...

Галдан-Царен жестом отпускает дервиша, ищет взглядом Шарыша, стоящего рядом с Ренатом, и манит его к себе. Шарыш мгновенно подскакивает к контайчи.

Галдан-Царен. Ты говорил, что уничтожил всех? И даже тех, кто на сносях!..

Шарыш. Да, мой повелитель, по всей казахской земле не осталось ни одного младенца, рожденного в указанный день...

Галдан-Царен (перебивает). Звезды говорят другое.

Степь. Раннее утро

Четырнадцатилетний Абулмансур, уже не мальчик, но еще не юноша, несется на лошади по степи, застыв в седле, как литой, почти не касаясь поводьев. Под брюхом лошади трава стелется, пригибается к земле. Даже не привстав в седле, Абулмансур заставляет коня перелетать через густые заросли шиповника. Старик Ораз, следящий за скачкой, одобрительно усмехается. Вскинув глаза в небо, он замечает точку в небе — коршуна.

Словно прочитав мысли наставника, Абулмансур срывает лук с плеча, и, не целясь, выпускает стрелу в небо — тонкий свист, и пронзенный коршун падает на землю.

Следящая за Абулмансуром Гаухар, миловидная девчушка примерно того же возраста с длинными светлыми косами и карими миндалевидными глазами, улыбается меткому выстрелу мальчика.

Подскакав к кругу, где тренируется группа его сверстников, Абулмансур спрыгивает с лошади, подхватывает трехлетнего сопливого малыша, с трудом ковыляющего на кривых ножках, подсаживает его на свою лошадь и хлопает ее по крупу.

Малыш, вцепившись в гриву, скачет по степи, скаля в хохоте свои маленькие, острые зубки.

Гаухар и ее круглолицый брат Касым упражняются вместе с другими мальчиками в стрельбе из лука — они поражают набитые соломой мишени, возвышающиеся на шестах.

Провожаемый взглядом Гаухар, Абулмансур подходит к Оразу. Ораз показывает мальчику, очень похожему на Абулмансура, удар сложенными в щепоть пальцами по животу.

Ораз. Главное в ударе концентрация мысли. Не отвлекаться ни на что другое...

Мальчик, его зовут Джанибек, повторяет движения, показанные учителем. Он старателен и сосредоточен.

Ораз трогает за плечо Абулмансура.

Ораз. Ты слышал, что я ему сказал?

Абулмансур. Да. Главное концентрация...

Ораз наносит неожиданный удар в живот Абулмансуру, тот валится на землю.

Ораз. Враг бьет неожиданно... А теперь попробуем с тобой...

Ораз наносит удар Джанибеку, но мальчик, перехватив руку старика, ловким движением отбивает удар.

Ораз. Хорошо. Но тебя я предупредил.

Абулмансур отходит в сторону, где два подростка бьются на саблях — клинки мелькают в их руках, почти неразличимые в свете солнца, лишь посверкивают мгновенными вспышками и свистят. Вдруг несколько мальчиков, как по команде, останавливаются, достают из-за поясов лоскутки ткани, стелют их на песок и начинают совершать намаз, обратившись в восходящему солнцу. Джанибек с еле заметной усмешкой наблюдает за ними, затем переводит взгляд на Абулмансура.

Джанибек (протягивая саблю). Абулмансур, будьшь молиться с ними или хочешь сразиться со мной?

Абулмансур отвечает на насмешливое предложение спокойным взглядом и берет протянутую Джанибеком саблю. Клиники звенят в их руках, невидимые из-за быстроты и скорости ударов. Сделав ложное движение, Абулмансур упирает острие сабли в горло Джанибека, но тот, ловко присев, отбивает удар.

Бой Абулмансура и Джанибека длится долго, ни один из них не может нанести решающего удара... Это бой равных по силе противников.

Джанибек (усмехаясь). Никогда ты меня не сможешь победить. Никогда!

Абулмансур равнодушно втыкает саблю в землю.

Степь утро — чуть позже

Перед Оразом выстроились все его ученики. Их двенадцать человек. Чуть в стороне стоит Гаухар, она ревниво следит за тем, что происходит.

Ораз. Сегодня было наше последнее занятие... Пять лет назад я собрал вас со всех концов казахской земли, рожденных в один и тот же день и уцелевших в кровавой резне джунгар, чтобы сделать воинами. Теперь все вы умеете метко стрелять, искусно пользоваться любым видом оружия, овладели приемами рукопашного боя тибетских монахов... Сегодня я проведу с вами последнее испытание — на верность и смелость...

Вынимает из-за пояса кинжал, присев, роет ямку, кладет туда кинжал рукояткой вниз — так, что над землей торчит длинный конец острого кинжала, и присыпает конец землей.

Ораз. Один из вас избран звездами для объединения нашего многострадального народа, и только он останется живым из тех, кто решится прыгнуть грудью на клинок. Все остальные умрут.

Ораз вопросительно переводит взгляд с одного ученика на другого, и все, в кого упирается пронзительный взгляд старика, отводят глаза. Наступает очередь Абулмансура.

Абулмансур. Я готов пройти испытание, учитель.

Но тут из шеренги, опередив его, выскакивает Джанибек.

Джанибек. Можно я, учитель?

Старик с легкой усмешкой смотрит на Джанибека.

Ораз. Нетерпеливость не лучшее качество воина...

Джанибек долго собирается с духом, не сводя взгляда с земляной горочки, прекрывающей острие кинжала. Наконец, бросив победный взгляд на Абулмансура и издав гортанный клич, он прыгает всем телом грудью на острие. Все замирают. Тело Джанибека неподвижно, затем он вскакивает на ноги и разгребает землю — кинжал исчез. Усмехнувшись, Ораз достает его из рукава своего халата.

Ораз. Ты верный и смелый воин, Джанибек!

Джанибек. Я избран звездами?!

Ораз. Двое из вас, ты и Абулмансур, не побоявшись пройти испытания, остаетесь со мной. Остальные разведутся по домам...

Ораз некоторое время наблюдает за мальчиками, которые стоят понурые, сбившись в кучку, вместе с присоединившейся к ним Гаухар.

Ораз. Не огорчайтесь. Вы все понадобитесь своему народу и станете его защитниками, когда придет время.

Гаухар. А я, что делать мне, я тоже хочу быть воином!

Ораз, словно прислушиваясь к чему-то, прикрыл глаза.

Ораз. А ты ступай на пастбище. Там рожают каурая кобыла. Прими от нее жеребенка...

Гаухар, кивнув, бежит в сторону озера, где чернеют камыши.

Пастбище. Луг. Утро

Каурая кобыла, дрожа всем телом, валится на землю, через несколько мгновений на свет появляется мокрый, тощий жеребенок. Подбежавшая Гаухар снимает с себя накидку и, не давая жеребенку подняться на ноги, аккуратно заворачивает его, как ребенка, и берет на руки. Дует ему в ноздри, чтобы раздуть легкие.

Пастуха удивляет трогательное отношение девушки к новорожденному жеребенку. Он показывает на небо, где висит полная, бледная луна.

Пастух. В новолуние родился... Добрый конь будет. Ты с ним, как с малышом, обращаешься...

Гаухар. Лунный малыш. Она бережно несет жеребенка мимо пасущихся лошадей в сторону юрты, прикрытой легкой кошмой.

Юрта. Утро

Войдя в юрту, Гаухар укладывает малыша на шелковый ковер. Процежив молоко через полотенце, поит жеребенка через рожок, ласково приговаривая.

Гаухар. Пей, лунный малыш, набирайся сил...

Степь. Ночь. Месяц спустя

Полная луна стоит в небе, освещая степь призрачным светом. Блестит озеро в низине, серебрится камыш.

Языки тумана ползут между кустами, и в этих молочных языках бродят лошади, пощипывая траву, то возникая, то исчезая в молочной пелене.

Абулмансур, пройдя в заросли камыша, останавливается, затаив дыхание. На некотором расстоянии за ним крадется Джанибек. Вскоре Абулмансур слышит еле различимые шаги и видит силуэт девушки, приближающийся к березке. Береза вся светится под лунной, сверкая жемчужными листочками.

Абулмансур делает несколько шагов к девушке, к которой с другой стороны, пофыркивая, подходит подросший жеребенок и утыкается мордой в ее ладони.

Абулмансур. Он узнает тебя по запаху.

Девушка тихо смеется — это Гаухар.

Гаухар. А ты как?

Абулмансур. Я тоже.

Гаухар. И чем я пахну?

Абулмансур (смущенно). Луной.

Джанибек видит, как, взявшись за руки, мальчик и девочка идут в сторону лунного сияния, испускаемого гладью озера; лицо его искажает гримаса ревности.

Окрестности города. Утро

Абулмансур и Джанибек сражаются под наблюдением Ораза. Джанибеку кажется, что он близок к победе, Абулмансур с трудом отражает его яростные атаки.

На горизонте появляются быстро приближающиеся всадники. Уже видно, что это воины казахи во главе с батыром громадного роста.

Мальчики прекращают поединок.

Джанибек. Помешали. На этот раз я бы тебя победил.

Подскавав к ним, воины осаживают коней.

Батыр. Кровавый Аблай в городе?

Ораз. Утром он был у себя у дворца, батыр.

Абулмансур. Кто это?

Ораз. Великий батыр Кабанбай.

Абулмансур и Джанибек смотрят вслед всадникам. Гаухар подходит к ним.

Джанибек (девочке). Я буду таким, как он.

Гаухар (насмешливо). Время движется очень медленно.

Джанибек. Я заставлю его двигаться быстрее.

Абулмансур, еле заметно улыбнувшись, что-то говорит Оразу и вскакивает на коня.

Гаухар. Ты куда?

Абулмансур. В город.

Гаухар. Я с тобой...

Абулмансур. Надо спросить разрешения у Ораза.

Джанибек. А тебе?

Абулмансур. Я уже это сделал.

Он трогает коня, и тот срывается с места в карьер.

Дворец Аблая. День

Хан Аблай сидит на троне в окружении своих приближенных. Его холодный, немигающий взгляд устремлен

на свиту. Рядом с ним сидит его сын Вали, с тонким одухотворенным лицом.

Аблай. Я хан и бог!

Прибленные (хором). Да. Ты наш хан и бог.

Аблай. А вы мои верные нукеры?

Прибленные. Да, верные нукеры.

Аблай. А если я захочу вас умертвить?

Прибленные. Скажешь, умрем, наш повелитель!..

Аблай. Тогда слушайте мое повеление... Сегодня состоится великий пир. Тут из-за двери доносятся громкие голоса, и в покои врывается Кабанбай-батыр, неся на себе двух стражников, пытающихся его остановить.

Кабанбай. Враг у порога, хан Аблай.

Аблай. Ты забыл наши обычаи, батыр. Если вошел в ханский дворец, изволь приветствовать меня, как положено.

Кабанбай. Сюда идут джунгары! Их семьдесят тысяч!

Аблай (усмехаясь). Многовато... А у меня всего семьдесят нукеров.

Кабанбай. Во все времена, когда приходит враг, Туркестан в один день выставял против него десять тысяч всадников.

Аблай. Когда это было. (Задумчиво.) Да, много крови прольется на земле. Мало останется живых людей.

Кабанбай с изумлением смотрит на султана, глаза которого вспыхивают хищным огнем, когда он говорит о крови.

Кабанбай. Как же ты, хан, думаешь защищать славный город Туркестан?

Аблай с усмешкой оглядывает Кабанбая.

Аблай. А кто сказал, что я собираюсь защищать эту грудку опустевших развалин? Ты же сам говоришь, что у контайчи семь туменов войска... Если народ хочет, пусть сам защищает свой город.

Аблай отворачивается от Кабанбая и, поднявшись со своего места, в сопровождении свиты удаляется, оставив Кабанбая посреди зала с печально опущенной головой.

...Абулмансур идет коридором дворца, сворачивает в другой коридор. Перед ним спешит служанка, юркнув в одну из дверей. Почти сразу же она выходит назад и с поклоном приглашает Абулмансура войти.

Покои матери Абулмансура. Это же время

Абулмансур входит в покои матери, подходит к ней. Она все так же красива, как в год, когда родила Абулмансура.

Мать. Как ты возмужал, сынок.

Абулмансур (с гордостью). Ораз сказал, что я и Джанибек — настоящие воины.

Мать (печально). Если Ораз так сказал, значит, ты скоро покинешь меня.

И она обнимает сына...

Библиотека дворца. День

Вали сидит на ковре скрестив ноги; он листает книгу,

из стопки, возвышающейся рядом с ним. На шум открывшейся двери он поднимает голову — входит Абулмансур. Он подходит к отцу, который, протянув руку, усаживает его рядом с собой.

Абулмансур вглядывается в грустное лицо отца.

Абулмансур. Что-то случилось, отец? Ты чем-то встревожен?

Вали. Твой дед Аблай принял решение оставить город без боя.

Абулмансур. А население?

Вали. Он сказал, что люди вправе решать сами: оставаться или уйти.

Абулмансур. А какое решение принял ты, отец?

Вали грустно улыбается.

Вали. Именно этим я и занимался, когда ты пришел, — принимал решение.

Абулмансур, вскочив на ноги, решительно направляется к выходу. Вали провожает его понимающим взглядом.

Покои Аблая. День

Аблай в окружении свиты одевается; слуги накидывают на него парчовый халат, на ноги надевают тонкой замши сапожки.

Распахивается дверь, в сопровождении охраны входит Абулмансур. Аблай смотрит на склонившегося в поклоне внука.

Аблай. Я слышал, ты готовишься стать воином?

Абулмансур. Ораз сказал, что я уже стал им.

Аблай (с усмешкой). Надеюсь, Ораз разбирается не только в лошадях.

Поднявшись с трона, он кивает Абулмансуру, давая понять, что разговор окончен.

Абулмансур, поклонившись, делает шаг к двери, но вдруг решительно поворачивается к деду.

Абулмансур. Можно я задам вопрос?

Аблай удивлен поведением внука.

Аблай. Вопрос? Ты хочешь у меня что-то спросить?

Абулмансур. Да.

Аблай. Ты, действительно осмелел, внучек. Ну, давай, спрашивай, я слушаю тебя.

Абулмансур. Отец сказал, что вы приняли решение покинуть город без боя.

Аблай. Отец сказал правду.

Абулмансур. А люди?

Аблай. Какие люди?

Абулмансур. Ваш народ... Жители города.

Аблай. Мне не пристало объяснять свои решения мальчишке, даже если он мнит себя воином. Но ты мой внук, и поэтому все же отвечу тебе...

Слуга надевает Аблаю на голову парчовую шапку.

Аблай. Джунгары приходят и уходят. А Аблай-хан остается. И пока есть я, есть и мой народ. Одним городом больше, одним меньше — у меня достаточно земли, и когда-нибудь я вернусь сюда. А жители вольны решать — уйти со мной или остаться и погибнуть.

Аблай, поправляя шапку на голове, смеется.

Абулмансур, поклонившись, выходит.

Площадь города. День

Кабанбай и его воины выезжают на главную площадь города.

Тысячи встревоженных горожан толпятся здесь. Все тут, даже старики и старухи, женщины и дети. Те, кто помоложе, сидят на конях, держа в руках копыя, дубинки и секиры. Много пеших с простыми рогатками, некоторые с ножами.

Кабанбай бросает поводья коня одному из своих джигитов.

Кабанбай. Я не из вашего жуза, но мы все принадлежим к одному корню.

Голоса из толпы. Знаем, знаем тебя, Кабанбай-батыр. Веди нас на проклятых джунгар.

Из глубины майдана слышится крик.

Голоса из толпы. Дорогу! Дорогу султану Вали.

На возвышение поднимается султан; на нем парчовая шуба и соболя шапка. Умные глаза бегают толпу, от волнения книга в руке султана слегка дрожит.

Рядом с отцом у возвышения стоит Абулмансур, он спокоен и ведет себя как зрелый мужчина.

Султан Вали. Вы знаете, что я всю жизнь посвятил науке и никогда не держал сабли в руках. Но я и мой сын Абулмансур приняли решение остаться с вами и оборонять город. Поэтому я прошу славного батыра Кабанбая возглавить оборону города в этот трудный час и по мере своих скромных сил обещаю быть ему верным помощником.

Известный своей ученостью сын Кровавого Аблая султан Вали протягивает руку простому батыру. Площадь приветствует этот жест громким криком одобрения. Лишь один всадник в богатой одежде протестует.

Всадник (кричит). Не к лицу тюре уступать власть какому-то безродному батыру.

Голос из толпы. Крикнешь это, когда джунгары поднимут на пикую твою отделенную от тела глупую голову.

Кабанбай, не выпуская из рук ладонь султана Вали, почтительно склоняет перед ним голову.

Кабанбай. Почтенный султан Вали, я готов быть твоим помощником в защите города. Но меня ждет хан Абулхаир, чтобы нанести удар по самой большой голове семиглавого дракона джунгар.

Султан Вали. А вы знаете, где она находится?

Кабанбай. Нет. И пока мы не узнаем, куда нацелена их главная сила, мы не сможем остановить врага.

Крики из толпы. Не покидай нас, Кабанбай! Останься с нами!

Кабанбай молчит, виновато опустив голову. И вдруг вперед выходит четырнадцатилетний внук Аблая, сын султана Вали.

Абулмансур. Батыр Кабанбай прав. Мы сами должны защитить наш город. Те, кто хочет и может сражаться с врагом, останьтесь. Остальные могут уйти с майдана.

В толпе возникает волнение; никто не ожидал та-

кого поворота, но не находится ни одного человека, кто бы покинул площадь.

Кабанбай ловит на себе уверенный взгляд мальчика.

Абулмансур. Ты свободен, батыр. И спасибо тебе за то, что предупредил об опасности.

Кабанбай почтительно прощается с Абулмансуром и его отцом.

Когда Кабанбай подходит к своему коню, кто-то трогает его за рукав. Обернувшись, батыр видит Гаухар.

Гаухар. Я провожу вас по традиции, Кабанбай-батыр.

Она берет за повод его боевого коня, который, к удивлению батыра, спокойно ей подчиняется. Подведя коня к Кабанбаю, Гаухар вручает ему поводья.

Гаухар. Примите повод, Кабанбай-батыр.

Батыр принимает из ее рук поводья, а она придерживается стремя, когда он садится в седло.

Кабанбай. Как тебя зовут?

Гаухар. Гаухар... Пусть будет удачным ваш путь. И сохранит вас бог в битве.

Кабанбай. Спасибо тебе, красавица.

Гаухар. Скажите, мы сможем победить джунгар?

Кабанбай. Мы сможем их остановить, если узнаем, куда направлен их главный удар.

К ним подходит брат Гаухар. Касым, восхищенно смотрит на батыра.

Гаухар. Это мой брат, Касым.

Кабанбай. Хорошо стреляешь, Касым.

Касым (зардевшись). Вы заметили, батыр?

Вооруженные ополченцы тянутся с площади к сторону окраины, к крепостной стене. Площадь пустеет.

Пришпорив коня, Кабанбай вместе с джигитами скачет через деревянный мост, через ров и только на пригорке оглядывается и видит маленькую фигурку Гаухар, стоящую у коновязи с белым платком в поднятой руке...

Крепостная стена. Вечер

Горожане готовятся к обороне, подносят к вершине стены тяжелые камни, тут же разогревают масло в огромных казанах, наполняют колчаны стрелами, точат сабли об оселки, затачивают наконечники стрел, женщины готовят чистые тряпицы для перевязки ран, сюда же подвозят воду в деревянных кадках, провиант, лепешки, кумыс.

Абулмансур и Джанибек работают здесь вместе со всеми так же, как и десять учеников Ораза. Дождавшись, когда Джанибек спустился со стены, чтобы потащить наверх очередной камень, Гаухар подходит к нему. И сразу же на лице Джанибека появляется снисходительная усмешка — такова его манера поведения со всеми. Гаухар не исключение.

Джанибек. Долго же ты провожала Кабанбая. А где Касым?

Гаухар. Мы с ним уезжаем.

Кабанбай. Куда? Все остаются защищать город.

Гаухар. Мы едем не домой. И скоро вернемся. У меня к тебе просьба, я не хочу, чтобы Абулмансур услышал о моем решении от меня.

Джанибек. Боишься ранить его нежное сердце? Настоящий воин не должен...

Гаухар (прерывает его). Абулмансур настоящий воин

Джанибек. А я докажу всем, что я сильнее его, хоть и не чингизид¹.

Гаухар. Не все решает сила.

Джанибек. Все.

Гаухар. В таком случае скажи ему о том, что я уехала. Но не сразу, чтобы мы успели отъехать подальше. Ты сделаешь то, о чем я тебя прошу?

Джанибек. Только если ты скажешь, куда вы едете.

Гаухар вынуждена признаться.

Гаухар. Кабанбай сказал, что только узнав, куда пойдут основные силы джунгар, мы сможем опередить их, одолеть.

Джанибек. И как ты это узнаешь?

Гаухар. Трудно сказать. Но я это сделаю.

Джанибек. Не забывай, что ты девушка, хоть и считаешь себя воином.

Гаухар. Именно на это я и рассчитываю.

Гаухар, протянув руку, ласково, как ребенка, гладит Джанибека по голове. Он шарахается от нее.

Джанибек. Ты что делаешь, дура? Воинов по голове не гладят.

Он провожает взглядом удаляющуюся от него Гаухар, и в глазах его отчетливо видны нежность и грусть.

Степь. Ночь

Гаухар и Касым едут по степи, освещенной луной. Впереди возникает зарево от костров. Взобравшись на холм, Гаухар видит, что на горизонте светятся тысячи костров джунгар.

Брат и сестра мчатся дальше по еле различимой дороге, петляющей между сопками...

Дворец. Утро

Сопровождаемый охранником Джанибек, с интересом оглядывая богатое убранство помещений дворца, проходит в покои Абулмансура.

Он застаёт своего друга-соперника за книгами. Они стопкой возвышаются на ковре, некоторые раскрыты, из одной из них Абулмансур что-то переписывает.

Джанибек. А я думал, ты еще спишь.

Абулмансур. Я не спал совсем.

Джанибек (с усмешкой). Из-за этих книг?

Абулмансур. Да. Тут описаны разные способы обороны крепостных стен. Жаль, у нас нет пороха.

Джанибек. А что это такое?

Абулмансур. Огненная смесь селитры и серы. С помощью пороха стреляют пушки и ружья.

Джанибек. А нам он зачем?

Абулмансур. Мы бы начинили бурдюки камнями и порохом, поджигали бы запал, и они взрывались бы под ногами атакующих.

¹ Чингизид — потомок Чингисхана.

Стражники продолжают пытку.

Касым (покрываясь холодным потом). Стойте. Я скажу.

По знаку Хочи стражники ослабляют петлю на бедре Касыма.

Касым. Хан Аблай покинул Туркестан... Кабанбай возглавил...

Гаухар бледнеет, руки ее дрожат, сжимаясь в кулаки. И вдруг она прыгает, словно рысь, и в горло Касыма вонзается маленький кинжал.

Гаухар (сквозь слезы). Уми, Касым.

Шангрек удивленно вскрикивает. Хоча с усмешкой наблюдает за братом.

Хоча (Шангреку). Твоя очередь узнать у нее остальные подробности. А я проверю дозоры...

Хоча, вскочив на коня, в сопровождении охраны мчится сквозь камыши.

У реки. День

За кустами ослепительно сверкает под солнцем река.

Шангрек подходит к Гаухар и обращается к охраняющим ее стражникам.

Шангрек. Я сам допрошу ее.

Стражники ухмыляются, по-своему истолковав желание Шангрека, и удаляются.

Когда стражники скрываются в зарослях, Шангрек жестом повелевает Гаухар идти вперед в заросли тальника, сам идет следом.

Гаухар, двигаясь в указанном направлении, вся напрягается, она тоже уверена, что над дней намерены надругаться. Незаметным движением она вытаскивает из-за пояса острую, серебряную пряжку от украшения — готовится отразить нападение.

Шангрек (заметив ее движение). Ты меня не так поняла. Я не сделаю тебе ничего плохого.

Гаухар с недоверием оборачивается и смотрит на Шангрека.

Шангрек. Но если ты не скажешь, куда двигаются ваши войска, ты погибнешь.

Гаухар. Я не могу сказать того, чего не знаю.

Шангрек. Ты говоришь правду?

Гаухар. Клянусь всеми святыми!

Клятва звучит так, что Шангрек верит девушке.

Шангрек. Есть только один способ сохранить тебе жизнь.

Гаухар. Какой?

Шангрек молчит, глядя в глаза Гаухар, наконец принимает решение.

Шангрек. Ты должна стать моей женой.

Гаухар. Я не могу. Мое сердце принадлежит другому.

Шангрек. Ты хочешь обрадовать его известием о своей смерти?

Гаухар. Лучше весть о смерти, чем о предательстве.

Шангрек. Это не так: если твой избранник любит тебя, то самое страшное для него — твоя смерть. Но разве ты предаешь его, подчиняясь силе.

Джанибек. Пока ты читал свои книги, Гаухар уехала.

Абулмансур медленно поднимается на ноги, не сводя глаз с Джанибека, который, помолчав, продолжает.

Джанибек. И Касым тоже уехал с ней. Она обещала Кабанбаю разведать, куда будет направлен первый удар джунгар.

Абулмансур. Когда они уехали?

Джанибек. Ночью.

Абулмансур. Почему ты не сказал мне сразу?

Джанибек. А что бы изменилось? Она никого не слушает... Ты, — ведешь себя с ней, как покорная овца, и с такими, как ты, так и поступают.

Абулмансур. Как ты мог ее отпустить? Она же погибнет.

Абулмансур в отчаянье.

Джанибек. Ну, что ты, как баба! Ничего с ней не случится.

Он резко поворачивается и выходит из покоев.

Степь. Раннее утро

Гаухар и Касым скачут сквозь камыши. Впереди блестит река. Они чуть замедляют шаг. И тут их, просвистев в воздухе, настигает брошенный из камышей аркан-петля захлестывает Гаухар и сдергивает ее с лошади. Из камышей выскакивают несколько воинов-джунгар, бросаются к Касиму. Все это происходит в абсолютной тишине...

У реки. Утро

Хоча, дочь Галдан-Царена, у которой белое, словно вырезанное из мрамора, лицо и густые черные брови, пробирается сквозь заросли тальника. За ней следует ее брат, Шангрек, тоже белолицый, но с более мягкими чертами лица. Они подходят к Гаухар и Касиму, сидящим на земле в окружении стражи.

Хоча (обращаясь к Гаухар). Куда вы направлялись и зачем?

Гаухар. Я умру, но ничего не скажу.

Хоча. Тогда умри.

Шангрек не отрывает взгляда от Гаухар, сраженный ее красотой.

Хоча делает знак охранникам, те подходят к Гаухар, обнажив сабли, но Шангрек останавливает их.

Шангрек. Она умрет позже. Я попытаюсь заставить ее говорить.

Хоча недовольна вмешательством брата, но вынуждена согласиться и обращается к Касиму.

Хоча. Куда вы направлялись и зачем?

Касым молчит, покосившись на сестру.

Хоча (стражникам). Наденьте на него волосаной аркан.

Стражники оголяют бедро пленника, накидывают на ногу волосаной аркан и начинают закручивать его — из-под кожи на бедре брызгает кровь. Касым кричит от боли. Стражники продолжают закручивать петлю, и аркан все глубже вонзается в тело.

Касым (кричит). Стойте! Стойте!

Гаухар. Как он узнает правду о том, что произошло?

Шангрек. Всегда есть способ передать вес-точку.

Гаухар (*качает головой*). Нет. Я должна сказать ему сама.

Шангрек. Это невозможно.

Гаухар. Возможно. Отпусти меня, и я клянусь, что вернусь назад.

Шангрек смотрит в глаза девушки и видит в них такую мольбу, что не может устоять.

Шангрек. Я верю тебе, но...

Гаухар. Я не обману тебя.

Шангрек. Но путь туда и назад полон опасностей... Завтра будет большое сражение.

Гаухар. Доверься мне. Я не обману тебя.

Шангрек молчит, он не в силах принять решение.

Гаухар. Где искать тебя?

Шангрек (*неуверенно*). В устье Сейхундарье... Иди. Там оседланная лошадь.

Показывает в кусты тальника.

Благодарно коснувшись рукой его лица, она скрывается в кустах.

Шангрек (*вслед*). Я буду ждать...

Он смотрит на качающиеся за ней стебли, трогая щеку, которой она коснулась.

Шатер Галдан-Царена. Вечер

Подскакав к шатру Галдан-Царена, Хоча спрыгивает с лошади и, бросив поводья охране, входит в шатер.

Восседающий на троне Галдан-Царен совещается со шведом Ренатом. Он любит дочь, но сейчас ее появлением он недоволен.

Галдан-Царен (*довольно грубо*). Что тебе нужно, Хоча?

Хоча. Простите, отец, я помешала вам, но ваш любимый сын Шангрек совершил предательство.

Галдан-Царен, удивленно вскинув брови, ждет продолжения.

Степь. Вечер

Шангрек в сопровождении охраны скачет в сторону ставки Галдан-Царена. Подъехав, он спрыгивает с коня и входит в шатер.

Шатер. Вечер

При виде сына Галдан-Царен хмурится.

Галдан-Царен (*грубо*). Ты почему отпустил эту казашку?

Шангрек. Она вернется.

Галдан-Царен. Откуда ты знаешь?

Шангрек. Она обещала мне.

Галдан-Царен и Ренат переглядываются, начинают хохотать. Раздосадованная Хоча не скрывает презрения к брату.

Галдан-Царен. Когда ты станешь мужчиной, Шангрек?

Затем он обращается к Ренату, продолжая разговор с ним и не замечая более сына.

Галдан-Царен. Мы сокрушим их поодиночке, Ренат. Сперва Абулхаира, затем остальных. Они сами этого хотят, так и не сумев объединиться.

Ренат. А что мы будем делать, если неожиданно подойдет войско Барака?

Галдан-Царен. Надо выступать немедленно, чтобы опередить приход Барака на тот случай, если у него все же хватит ума помочь Абулхаиру. А Шарыш в это время захватит город Туркестан.

Ренат. Зачем распылять силы? Мы можем легко взять Туркестан потом, правитель.

Галдан-Царен. В этом городе живет внук Абулхаира Абулмансур. И чем раньше он будет убит, тем лучше.

Ставка Абулхаира. Ночь

Около полусотни юрт белеют под луной в долине, окруженной с одной стороны рекой, с другой кустарником песчаной акации и облепихи. У реки, в низине, пасется табун лошадей. За кустарником верблюды, овцы, бараны. Горят два костра, у которых сидят стражники с луками наготове; один светится у реки, другой на противоположной стороне, в кустарнике. На холме поодаль тоже виден дозорный верхом на лошади.

Лишь легкие дымки курятся над юртами тлеют погасшие очаги. Вокруг тишина, лишь иногда доносится фырканье лошадей да лают собаки-волкодавы, лежащие у костров.

Стражник на холме настораживается, приподнявшись в стременах, смотрит в сторону степи и вскидывает руку, давая знак лучникам у костров. Но те уже и сами слышат приближающийся топот одинокой лошади. Двое воинов бегут в сторону холма.

На горизонте показывается всадник. Вот он скрывается в низине, появляется вновь на возвышении, опять скрывается и возникает прямо перед стражниками, которые уже натянули луки.

Голос всадника. Мне нужен Кабанбай!

Стражник. Стой! Кто бы ты ни был, подойди без оружия.

Тут они видят, что это девушка. Она не вооружена, светлые косы серебрятся под луной. Сойдя с коня, девушка приближается к воинам, опустившим луки. Это Гаухар.

Гаухар. Мне нужен Кабанбай. Он здесь?

Стражник. Может, здесь. А может, нет. Ты кто?

Гаухар. Я Гаухар из Туркестана. Он меня знает. У меня важное сообщение.

Лучники ухмыляются, разглядывая девушку. Рассердившись на их медлительность, она хочет пройти к становищу, но они хватают ее за руки.

Гаухар. Пустите... Мне нужен...

Стражник. Кабанбай. Это мы уже слышали. А что тебе от него надо?

Гаухар. Это я могу сказать только ему.

Стражник (*ухмыляясь*). А нам что останется?

Вырвав руки, Гаухар ныряет между двумя лучниками, бежит к становищу. Воины бегут за ней, быстро догоняют, валяя на землю.

Они выходят из шатра.

У становища. Ночь

Около юрт вспыхивают факелы, стражники бегут в лошадам, спешно седлают их, выючат верблюдов...

Всадники при полном вооружении — сабля за поясом, колчан и стрелы за спиной, пики в одной руке, в другой щиты — выстроены рядами.

В свете факелов высится знамя младшего жуза.

Навьюченные верблюды медленно движутся в сторону гор. От юрт остались одни остовы, кошмы собраны, костры погашены. Овцы и бараны оставляются под присмотром пастухов-стариков и волкодавов. Женщины и дети на походных кибитках двигаются в сторону гор, их сопровождают верблюды и малочисленная охрана.

Кабанбай ищет Гаухар, не найдя, хватается за руку пробегающего лучника.

Кабанбай. А где Гаухар? Та девушка, которую вы поймали?

Тот растерянно пожимает плечами, оглядывается по сторонам.

Кабанбай (*кричит*). Гаухар! Гаухар!

Она появляется из темноты.

Гаухар. Я здесь, батыр.

Кабанбай. Ты настоящий воин, красавица.

Долина. Утро

Абулхаир сидит в легком походном кресле. За его спиной толпятся старейшины. Здесь же Кабанбай и несколько воинов из его сопровождения. Среди них — Гаухар.

Глаза хана опущены, в углах рта горькие складки. Внизу, в долине, выстроились немногочисленные отряды воинов-казахов.

По другую сторону долины, на холмах чернеют многотысячные туманы джунгар — их пики горят в лучах восходящего солнца.

Рядом с походной юртой Абулхаира верхом на конях стоят с десяток обнаженных по пояс молодых воинов.

Гаухар видит, как подняв столб пыли, к шатру подлетает Юнец — молодой воин с потемневшим от пота платком, обмотанным вокруг лица и закрывающим нос и рот. Спрыгнув с коня, воин падает на колени в пыль.

Абулхаир. Откуда?

Юнец. Из старшего жуза... Жолбарыс-султан не сможет выслать людей. Мор свалил половину войска.

Абулхаир в ярости вскакивает.

Абулхаир. Мор, говоришь?.. Или, может, трусость? А где Семеке? У него тоже мор? А где Барак?

Поворачивается к старейшине.

Абулхаир (*горько*). Доколе мы, казахи, будем биться поодиночке?!

Юнец. Жолбарыс-султан пришлет подкрепление, как только сможет... Он велел передать, что примчался бы сам... Если бы не был уверен в силе и стойкости могучего Кабанбай-батыра...

Абулхаир бросает взгляд на раздетых под солнцем джигитов.

Стражник. Приткая! От нас не уйдешь. Говори, что тебе надо?

Гаухар. Кабанбай.

Лукин. Говори, что тебе нужно от него.

Он сдвигает ей горло.

Гаухар. Пустите... Я все скажу.

Воины отпускают девушку. Встав на ноги, она достает свою пряжку и кидает в них. Пряжка блестит под луной. Воины отпрыгивают в стороны. А Гаухар стремительно бежит к юртам. Все трое припускают за ней. Им навстречу с лаем бегут собаки.

Из крайних юрт выходят заспанные жители, слышны голоса.

Голоса. Что случилось? Кто это?

Гаухар вновь хватают, на сей раз держат крепко, не спуская с нее глаз.

Стражник. Говори, или убьем!

Он достает нож из-за пояса.

Гаухар. Умру, но ничего не скажу!

Стражник. Как пожелаешь...

Он заносит кинжал, — и вот-вот перережет ей горло, как вдруг слышит из темноты чей-то голос.

Голос. Что здесь происходит?

Стражники узнают Кабанбая, который появляется перед ними взволнованный — они разбудили его.

Робко просунув голову в юрту, Стражник негромко зовет.

Кабанбай. Что за шум тут?

Стражник. Батыр, вас хочет видеть какая-то девушка... может, лазутчица?

У становища. Ночь

Подойдя в сопровождении стражника к девушке, охраняемой лучниками, Кабанбай сразу же узнает Гаухар.

Стражник (*с улыбкой, узнав пленницу*). Как ты здесь оказалась, дитя мое?

Гаухар. Всевышний помог мне в этом.

Кабанбай делает знак лучникам, и те отпускают девушку. Стражник смущенно переминается с ноги на ногу.

Кабанбай. Что ты хотела мне сказать?

Гаухар. Основные силы джунгар в устье Сейхундарье и движутся сюда.

Кабанбай. Это откуда тебе известно?

Гаухар. Сведения самые верные... Поверьте мне, батыр.

Кабанбай направляется к высокой юрте, расположенной в центре становища.

Юрта Абулхаира. Ночь

Кабанбай входит в юрту хана. Абулхаир уже проснулся, натягивает на себя кольчугу, вопросительно смотрит на батыра.

Кабанбай. Джунгары движутся сюда. Через несколько часов они могут быть здесь.

Абулхаир подпоясывается, проверяет, легко ли сабля выходит из ножен.

Абулхаир. Встретим их в долине. Туда же должны подойти войска других джузов.

Абулхаир (джигитам). В нашей войске прибыло! Все прислали лишь гонцов.

Три воина подбегают к стоящему на коленях гонцу, срывают с него головной платок, обнажив почти детское растерянное и беспомощное лицо, сдирают кольчугу, рубаху. Юного по пояс гонца они сажают на коня и отгоняют к группе из полуголых джигитов.

Абулхаир. Славное подкрепление пришло! Это все, на что способны казахи. Ну, так вперед! Может быть, вы, обратите джунгар в бегство?!

Абулхаир поворачивается к старейшинам.

Абулхаир. Нам не выиграть эту битву, — поэтому приказываю всем: отступаем.

Кабанбай. Как отступаем?...

Абулхаир (прерывает его). Мы должны сбегать силы для решающего удара.

Кабанбай с горечью качает головой, смотрит на чернеющее воинство джунгар и жестом подзывает к себе воина-казаха. Что-то говорит ему, и тот, вскочив на коня, мчится мимо скальных отрогов в сторону джунгар.

Воспользовавшись тем, что на нее не обращают внимания, Гаухар разворачивает своего коня, отъезжает подальше от походной юрты Абулхаира и пускает коня вскачь.

Противоположная сторона долины. Утро

Джунгары с удивлением смотрят на скачущих на них голых всадников. Они хохочут, закидывая головы, укорашенные закрученными рогами.

На холме восседает на пегой кобыле Галдан-Царен. Вместе со свитой он тоже посмеивается над голыми казахами.

Когда голые, безоружные казахи подсакивают к джунгарам, те вздергивают их на пики...

Из-за скального выступа показывается лучник-казах; быстро прицелившись, он выпускает стрелу в сторону Галдан-Царена, стоящего на холме, и если бы в этот момент его пегая кобылица не вскинулась на дыбы, загорюдив собой Галдан-Царена, то Галдан-Царен был бы сражен.

Лошадь валится на землю, Галдан-Царен успевает прыгнуть с нее.

Телохранители скачут к скале и исполосовывают убегающего казаха саблями.

Галдан-Царен (свите). Старик сказал правду, это был лучший конь!..

Он смотрит в сторону казахов и видит, как их отряды перестроившись, отступают в сторону горных отрогов...

Становище Толе-Би. Ночь

Звездное небо простирается над становищем. Искры редких костров, вокруг которых сидят воины Абулхаира, взлетают ввысь.

Походная юрта. Ночь

В юрте Абулхаир, Толе-Би, напротив них сидит, свесив голову, батыр Кабанбай. В треноге горит фитиль, по-

трескивая в масле. Тяжелое молчание висит в юрте. Кабанбай с трудом поднимает голову.

Кабанбай. Я уже стар... Я думал, это будет моя последняя битва... Не привелось...

Абулхаир молчит, отводит взгляд.

Толе-Би. Не ты стар. Время одряхлело... мы никак не можем собраться воедино, в один мощный кулак... Неужели наш народ, родившись на этой благодатной земле от ветра и свободы, так и не выпрямится в полный рост?

Кабанбай. Такого не было у нас никогда. Это конец.

Толе-Би. Тень чингизида во главе войска — вот чего мы лишились! Это страшнее, чем угасшее зрение или отсеченная плоть!

Кабанбай с горечью смотрит на Толе-Би, который встает и выходит из юрты; от распахнувшегося полого в юрту влетает ночной ветер...

У города. Вечер

Гаухар скачет к Туркестану, желтеющему перед ней своими глиняными стенами, увенчанными зубцами.

Площадь города. Вечер

Абулмансур и Джанибек под наблюдением Ораза сражаются врукопашную; их оружие лежит рядом на земле щиты, сабли, пики, палицы, стрелы, луки.

Услышав топот копыт, они останавливаются — на площадь въезжает Гаухар, вся в пыли: одежда, и лицо, и волосы покрыты серым налетом.

Гаухар (тяжело прыгивая с лошади). Джунгары уже в долине. Они движутся сюда.

Джанибек. Мы их встретим!

Абулмансур молча смотрит на Гаухар.

Ораз. А откуда ты знаешь, дочка, что они идут сюда?

Гаухар. Я их видела в долине.

Джанибек (с усмешкой). И они тебе все рассказали?

Гаухар. Они будут здесь утром.

Она поворачивается к Абулмансуру — тот отводит взгляд.

Абулмансур. У нас осталось мало времени.

Он подбирает свое оружие и идет к крепостной стене. Джанибек делает то же самое.

Ораз. А где Касым?

Гаухар. Убит.

Крепостная стена. Вечер

Солнце уже зашло, но горожане продолжают трудиться при свете факелов. Абулмансур подносит к бойницам тяжелые камни; остальные десять учеников Ораза укрепляют стену мешками с песком. Добравшись по лестнице до верха крепостной стены, Абулмансур смотрит вниз и видит Джанибека, разговаривающего с Гаухар, и вдруг в порыве раздражения кричит.

Абулмансур. Эй Джанибек! Кончай болтать! Работай, как все!

Джанибек снизу вверх смотрит на Абулмансура и кричит в ответ.

Джанибек. Я сам знаю, что мне делать. И сейчас, и впредь. И перетаскал больше камней, чем ты.

Побелев от ярости, Абулмансур вдруг кидается вниз со стены, перескакивая через две-три ступени...

У крепостной стены. Вечер

Абулмансур оказывается лицом к лицу с Джанибеком — тот принимает боевую стойку, готовый к схватке.

Но вдруг между ними возникает Ораз. Лицо его полно печали.

Ораз. Даже перед лицом надвигающегося врага вы не можете объединиться, повторяя ошибку нашего народа... Поймите, каждая распря между вами уносит часть моего сердца!

Джанибек (опустив голову). А что он раскрылся!

Абулмансур. Простите нас, учитель.

Он возвращается на крепостную стену.

Крепостная стена. Вечер

Пройдя мимо продолжающих работать людей, Абулмансур подходит к бойнице. Полная луна висит в небе, освещая степь.

Неслышно приблизившись, Гаухар останавливается рядом с ним.

Гаухар. Почему ты сердись? Разве он не сказал тебе, куда я уехала?

Абулмансур. А почему ты сама не сказала мне о своем решении?

Гаухар. Ты бы меня не отпустил.

Абулмансур. Разве ты меня послушалась бы?

Гаухар. Нет.

Абулмансур внимательно смотрит на печальное лицо Гаухар.

Абулмансур. Что-то случилось?

Гаухар. Да.

Абулмансур. Что?

Гаухар. Я должна уехать.

Абулмансур. Куда?

Гаухар. Я дала слово.

Абулмансур. Кому?

Гаухар. Не знаю, почему я это сделала... Правильнее было бы погибнуть.

Абулмансур. Кому ты дала слово?

Гаухар. Сыну Галдан-Царена.

Абулмансур поражен. Она осторожно берет его за руку.

Гаухар. Я должна была умереть. Но кто бы сообщил Кабанбаю и хану Абулхаиру о том, что мне удалось разведать?

Абулмансур молчит.

Гаухар. Ты не веришь мне? Значит, судьба развела нас. Видимо, так нужно звездам.

Абулмансур. Если это решение звезд, то я проклиная их!

Гаухар. Не говори так. Они могут покарать тебя.

Абулмансур. Они уже это сделали.

Гаухар. Но что бы ни случилось, я всегда буду

помнить... нашу ночь под луной... И то, что ты сказал.

Абулмансур. А что я сказал?

Гаухар. Не помнишь? Что я пахну луной...

Абулмансур. Я постараюсь это забыть...

Высвободив свою руку, Абулмансур уходит. Сквозь намерзнувшие слезы Гаухар видит, как он тащит к бойнице очередной камень...

Пастбище. Ночь

Туман стелется по пастбищу. Гаухар проходит сквозь табун пасущихся лошадей, тихо зовет.

Гаухар. Лунный малыш, лунный малыш...

Спины пасущихся лошадей серебрят полная луна, иногда какая-то лошадь вскидывает голову на проходящую девушку, подходит к небольшому шатру и откидывает полог.

Шатер. Ночь

В легком шатре, пронизанном лунным светом, на мягкой кошке лежит жеребенок.

Гаухар. Лунный малыш, ты почему не встречаешь меня? Ты чувствуешь, что я уезжала далеко-далеко, и не знал, приду ли я сегодня?

Она опускается на колени перед жеребенком и, плача, целует его в бархатные губы, и, разговаривая с ним, достает из-за пазухи пучок пахучей травы...

Гаухар. Я принесла тебе красной травы, чтобы шаг у тебя был широкий, а ход стремительный... Ты скучал без меня, Лунный малыш?

Жеребенок ест траву, и Гаухар видит, как глаза его наполняются слезами. Она поднимается и, процедив молоко через полотенце, поит жеребенка из широкой миски.

Гаухар. Тебе надо подкрепиться перед дальней дорогой...

Потом она выводит жеребенка из шатра, и ведет его к своему коню. Они шагом трогаются в путь, жеребенок старается держаться рядом, то и дело нетерпеливо забегает вперед...

Городская стена. Раннее утро

Все взрослое население города вооружено, чтобы отразить атаку. С крепостной стены видно, как приближается войско джунгар, ширясь и занимая все пространство степи.

Вперед выкатываются пушки. Вспыхивает огонек, в небе возникает свистящий звук, он усиливается, и чугунное ядро ударяет в верх крепостной стены, отбив один из зубцов. Комья сухой глины летят в разные стороны.

Выскакивает огонек из пушки, второе ядро, просвистев над головами, перелетает через стену и разрушает дом.

Пушечные выстрелы следуют один за другим.

У города. Раннее утро

Около пушек носится швед Ренат, отдавая команды.

Ренат. Заряжай! Сперва шомполом прочисть!

Он подбегает к воину, пытающемуся втолкнуть ядро в жерло, хватает шомпол, чистит пушку, затем сам вталкивает ядро в ствол.

Р е н а т. Запаливай!

Воин с опаской подносит к фитилю горящий факел, и тогда Ренат выхватывает древко с факелом из его руки и тычет им в фитиль. Раздается грохот.

В стене появляется еще одна рваная брешь.

По знаку руки Шарыша сотни всадников мчатся к крепостной стене под прикрытием пушечных залпов.

Навстречу им со стены летят стрелы.

Когда лавина джунгар достигает стены, сверху им на головы летят тяжелые камни, льется горячее масло, шипя и сжигая траву вокруг.

Крепостная стена. Утро

Ораз находится рядом с Абулмансуром и Джанибеком; они стреляют из лука в джунгар, лезущих в проломы стены.

Джунгары рвутся в город, перескакивая через тела павших...

Улицы города. День

...Они врываются на улочки, круша саблями защитников города.

Завидев забежавшего в какую-то дверь мальчугана лет восьми, громадный джунгар кидается к нему и поднимает его на пику. Всех мужчин, кто способен держать в руках оружие, безжалостно закалывают. Хватают девушек, сплетая их косами попарно, чтобы не бежали, и гонят к своим.

Пылают дома, огонь быстро распространяется на другие постройки.

Дворец Аблая. Вечер

Битва идет уже в коридорах дворца. Тесных джунгарами защитников города остается все меньше и меньше. Ворвавшись в ханские покои, джунгары видят сидящего на троне султана Вали. Рядом с троном стоит его красавица жена, мать Абулмансура. Лицо Вали спокойно; на какое-то мгновение джунгары застывают у подножья трона, но влетевший в покои Шарыш злобно кричит.

Ш а р ы ш. Где твой сын?! Говори! Или умрешь.

В а л и. Мой сын там, где должен быть — на крепостной стене.

Это его последние слова, ни секунды не колеблясь, Шарыш рубит саблей сначала Вали, потом его жену.

Ш а р ы ш (воинам). Найти мальчишку! Обыскать весь дворец! Он где-то здесь.

Подземелье дворца. То же время

Ораз ведет за собой Абулмансура и Джанибека, пробираясь по узким проходам с низкими потолками; сырые стены покрыты плесенью. Сюда доносятся приглушенный звон сабель и крики раненых. Ораз спускается по скользким ступенькам, сворачивает в боковой коридорчик, еще уже и ниже, чем предыдущий. Он несет перед собой плоскую с горящим фитилем, и их дрожащие тени ползут вслед за ними по мокрым, покрытым паутиной стенам.

О р а з. Отец твой рассказал мне вчера об этом подземном ходе. Но сам им не воспользовался.

Степь. День

Тянутся через степь караваны беженцев, по бездорожью, по оврагам и низинам, оставляя белеющие в траве скелеты, обглоданные хищными птицами, которые тучами сопровождают караваны. Стоит пыль, поднятая тысячами ног; оседающая на плечи, головы, лица людей, она делает их седыми. Уцелевшие верблюды стонут громко и протяжно, ибо уже много дней с них не снимают тяжелых выюков, до крови натерты их спины.

Во время стоянок, когда беженцы перевязывают раны, кормят детей и хоронят умерших, несчастные животные медленно валятся набок, на короткое время вытягивая ноги. Но вот уже кто-то из джигитов, сопровождающих беженцев, замахивается пикой или палицей, и верблюды с криком и стоном поднимаются на ноги.

Старики, а их здесь много, умирают безмолвно, роняют свои посохи, опускаются в дорожную пыль и лежат с раскрытыми глазами, пока кто-нибудь не прикоснется к их векам ладонью и не закроет их навсегда.

Словно пауки-великаны, над чахлой травой торчат облепленные муравьями ребра верблюдов.

Уцелевшие в битвах воины не снимают кольчуг, колчаны их набиты стрелами, ни на миг они не опускают щиты и копыя. Они смертельно устали, как и все остальные. Их мрачные, почерневшие от ожогов лица окаменели от гнева, глаза красны от бессонницы.

Степь звенит от палящего зноя...

З а к а д р о в ы й т е к с т. Как стадо перепуганных косуль, бегут по степи казахи от волчьей стаи джунгар. Ханы и султаны нарушили клятву о братстве, скрепленную кровью предков, забыли истину, известную каждому казаху: меч победы это единство трех жузов: старшего, среднего и младшего. И поднять этот меч под силу лишь всем казахам вместе. Под проходит за годом, но все так же разрознены, разобщены казахские племена. И враг этим пользуется...

Окончание следует

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 оплаты 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);
 "им. Моссовета" 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);
 "Кинолац" 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.

