

3

2002

НОВОЕ КИНО ПО СТАРЫМ ЛЕКАЛАМ

Читайте «Колонку редактора»

ДУРДОМ В БЕЗУМНОМ МИРЕ

Статья Александра Руденко-Десняка

МАНИЛОВСКИЕ МЕЧТАНИЯ

Александра Липкова в «Актуальной рубрике»

кинофорум

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



ПРОЕКТИРОВАНИЕ

ДИЗАЙН

РЕКОНСТРУКЦИЯ

СТРОИТЕЛЬСТВО

Поставка, монтаж "под ключ" и гарантийное обслуживание:

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



**ТЕАТРЫ
КИНОКОНЦЕРТНЫЕ
МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ**

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

КОМПАНИЯ

Содержание

КИНОФОРУМ ноябрь 2002 (№3)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 Константин Щербаков. ...В ФОРМЕ, ДОСТУПНОЙ ДЛЯ ИХ ПОНИМАНИЯ

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 Александр Липков. МАНИЛОВСКИЕ МЕЧТАНИЯ
6 Ирина Зубавина. КИНО УКРАИНЫ: «БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?»

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 10 Александр Руденко-Десняк. ПРАВО НА ПРОЗРЕНИЕ?

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 17 Александр Липков. «...ЕЩЕ МЕНЯ ЛЮБИТЕ ЗА ТО, ЧТО Я УМРУ»
20 Сергей Тримбач. ФИНИТА ЛЯ ТРАГЕДИЯ

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- КИНО КАК ГЕОПОЛИТИКА
27 Сет Грэхэм. ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ СОВРЕМЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНО-АЗИАТСКИЙ ЭКРАН «ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫМ»?
29 Гульнара Абикеева. ГЛОБАЛЬНОЕ VERSUS НАЦИОНАЛЬНОЕ
34 Дмитрий Караваев. АМНЕЗИЯ ИЛИ АНЕМИЯ?
38 Валерий Фомин. ЛИТОВСКИЕ СЮЖЕТЫ

ПЕРСОНА

- 50 Гульбара Толмусева. БЕЛЫЙ ДОЖДЬ ПОЗДНЕЙ ОСЕНИ
54 Михаил Дудников. БОЛОТ

ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

- 60 Рустам Ибрагимбеков. КОЧЕВНИК

82 SUMMARY

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:
Звезда мировой оперной сцены
Майра Мухамед-кызы
в фильме «Не плачь!»

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
ISSN 1684-8047

Издание «Кинофорум»
зарегистрировано Комитетом
Российской Федерации по печати.
Свидетельство о регистрации
ПИ № 77-7968 выдано 12.03.02.
Учредители ЗАО «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.

Отпечано в ФГУП «Институт микроэконо-
мики», Москва, Б. Черемушкинская ул., 34
Тел.(095) 424 75 21

КИНОФОРУМ

ноябрь 2002

...В ФОРМЕ, ДОСТУПНОЙ ДЛЯ ИХ ПОНИМАНИЯ



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Свершилось. «Новый кинематограф пришел». Об этом объявил Кирилл Разлогов на встрече за «круглым столом», посвященной взаимоотношениям поколений в сегодняшнем кинематографе. Встреча состоялась в рамках VI Форума кинематографий стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии (см. «КФ», № 2). «Это образ жизни, образ мыслей, образ существования чрезвычайно богатых людей... 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 чрезвычайное, это эстетика глянцевого журналов — тех, которые сейчас захватили весь книжный рынок». Здесь же, правда, Разлогов замечает, что это чрезвычайное явление «перепевает то, что Микеланджело Антониони делал эдак лет сорок тому назад».

От себя добавлю: в последние годы на какую кнопку телевизора ни нажми — все бандиты и «новые русские». Трудновато явление их на киноэкране считать чрезвычайностью, ошеломительной новизной. Не уверен также, что фильмы Антониони сделаны в эстетике глянцевого журналов. Но это, конечно, мелочи, а в остальном — все верно.

И крестьянки любить умеют — устарело, анахронизм.

Богатые тоже плачут — это да, это наше.

Не все мы вышли из гоголевской шинели! Такой вот происхо-

дит культурный феномен в стране, где большая часть населения живет за чертой бедности.

В подтверждение своей мысли Кирилл Эмильевич называет три дебютных фильма — «Упасть вверх» Александра Стриженова и Сергея Гинзбурга, «Одиночество крови» Романа Прыгунова и «В движении» Филиппа Янковского. Первые два я видел и совершенно согласен: мысль они подтверждают.

«Понимаю, — позволю себе еще раз процитировать уважаемого культуролога, — что далеко не в каждом из государств, которые представлены на Форуме, ситуация аналогична. Рискну предположить, что традиционная культура советского и постсоветского кино продолжает там господствовать, а малочисленность класса богатых не позволяет им вырваться на просторы кинопроизводства».

Действительно, с «резким прорывом» в эстетику глянцевого журналов там сложнее, ибо во многих бывших республиках СССР за чертой бедности находится еще большая часть населения, чем у нас в России.

И, однако, кинематографисты этих стран не проходят мимо новой реальности, только видят ее в несколько ином ракурсе. Фильмы казахских режиссеров — «Килер» Дарежана Омирбаева, «Не плачь!» Амира Каракулова, лента дебютантки из Киргизии Дальмиры Тилепбергеновой «Томого» рассказывают о людях, которых эта новая реальность раздавила, подмяла. Напоминают, что у богатых есть и такой вот повод поплакать. Подумать, может быть, даже предпринять что-то.

Лично мне этот ракурс ближе, хотя заброшенные аулы, равно как и особняки с бассейнами, саунами, — не моя среда обитания.

Впрочем, не договориться бы до того, что про жителей заброшенных аулов фильмы снимать можно и надо, а про жителей особняков с саунами — нет. Разумеется, про всех — и можно, и надо.

Однако возникает ряд частных вопросов.

Вот, к примеру, — героини фильмов «Упасть вверх» и «Одиночество крови» живут в роскошных безразмерных апартаментах. Кто доводит эти апартаменты до абсолютного блеска, так что ни соринки, ни пылинки, даже (как в ленте «Упасть вверх») после шумных и нетрезвых визитов подруг? Чтобы содержать такие хоромы в чистоте и порядке, нужно много усилий.

Однако те, кому надлежит эти усилия предпринимать, в кадре даже не мелькают (за исключением печника, но он и любовник по совместительству). А поскольку быт героинь снимается подробно и скрупулезно, час за часом, возникает ощущение некоей искусственности. Стерильной отгороженности от

всего прочего и всех прочих. Отсутствующая обслуга — штрих. Понятно, речь не о ней. Но хоть какой-то бы голос, персонаж, восточка — из окружающей жизни. Нету ни голоса, ни персонажа, ни восточки. Их, всех прочих, словно бы не существует — и для героинь, и для авторов. Есть узкий круг, на себе сосредоточенный и в себе замкнутый. Прочие должны выполнять положенные им функции, но глаза не мозолить. Только свои, хотя иногда они и большие сволочи. На экране — стиль, атмосфера этого узкого круга, как он почувствован, увиден, понят изнутри.

И еще — неправдоподобие сюжетных ситуаций, ходов, неуклюжесть диалогов. Такое впечатление, что сценаристы хорошей литературы не читали, а если читали, то напрочь забыли — за ненадобностью. Зато очень профессиональное знакомство с клипами, телесериалами — налицо.

Напрашивается соображение, что упомянутые фильмы сделаны не столько про новых толстосумов и мафиози, сколько — для них. И здесь Кирилл Разлогов опять-таки абсолютно прав — насчет эстети-

ки глянцевого журналов, когда на Толстого, Гоголя, на хорошее кино просто времени нет.

Все-таки, несмотря на случающиеся «резкие прорывы» и катаклизмы, нет в этом мире ничего нового. Когда деньги на кино давали партия и правительство, снимались «Ленин в Октябре», «Великий гражданин», «Падение Берлина». Я называю фильмы из ряда самых известных, а сколько еще было всякого в этом роде. Помните, как определялся метод социалистического реализма? Прославление членов политбюро в форме, доступной для их понимания.

Теперь новые хозяева жизни, располагающие финансовыми возможностями, тоже хотят — про себя, для себя и на своем уровне. В форме, доступной для их понимания. Возможно, фильмов, отвечающих этим требованиям, будет много. Возможно, они даже выстроятся в генеральную линию.

Но и другое кино, как и прежде, останется. Надеюсь, не будет поглощено «новой культурой» — и на этой оптимистической ноте закончу.

Константин Щербаков

МАНИЛОВСКИЕ МЕЧТАНИЯ

АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ



Ностальгировать сегодня об ушедшем советском кинематографе по меньшей мере глупо, даже если очень хочется. Ну, был такой. Ну, ушел. Так не вернуть же. Не присоединяться же к компании маргиналов, выстаивающих на коммунистических сходках с плакатами «Восстановить СССР!», пристроив рядом свой более скромный призыв: «Восстановить советский кинематограф!» А кто будет восстанавливать?! Как? Что касается государства СССР, то восстановить его в прежних границах, если кому очень захочется, конечно, можно, но только посредством армии. Кинематограф и военным путем не восстановишь: получится нечто совсем отличное от желаемого.

Как ни ругай советскую власть с ее системой государственного управления искусством и, в особенности, кино (оно же важнейшее!), кинематограф ни в одной республике оккупационным не был — даже в реально оккупированных прибалтийских. А если и был, то сама Россия как таковая никаких преимуществ ни перед кем из «младших» не имела. Лично я

склонен все же считать, что не был. При всех ограничениях, которые накладывала многоступенчатая цензура, в фильмах, больше ли, меньше ли, все равно жила живая душа земли, на которой они вырастали, живая плоть давшей им жизнь культуры. К тому же московское чиновничество не раз уберегало творцов «национальных окраин» от самоуправства чиновничества местного, которое было ничем не лучше самоуправления имперского, а часто, скорее, и хуже.

Тем не менее, получив для выступления трибуну в маргинальном журнале «Кинофорум» (ну, кто ж из «серьезных людей» его читает?!), хочу предаться маниловским мечтаниям: а можно ли восстановить советское кино? И, кстати, нужно ли его восстанавливать?

Сразу же ощущаю глупость и неуместность постановки вопроса. До восстановления ли чего-либо где-либо?! Уцелеть бы! Кино занято выживанием. Снят фильм (и в России, и тем более в ныне суверенных государствах СНГ и Балтии) — уже замечательно! А если еще где-то и показан, хоть на тьмутараканском кинофестивале, — счастья нет границ! Так что пока речь не о восстановлении. Пока — о выживании. Можно ли как-то этому выживанию помочь? Можно ли сохранить хоть что-то из пока еще неразбазаренного и неразворованного?

Ну, конечно, мог бы помочь единый прокат. Но он бездарно потерян, и, боюсь, уже не найдется силы, способной его восстановить. Даже если вдруг Путин даст такое предвыборное обещание, выполнить его все равно он не сумеет. Может, в этой сфере вертятся и не самые крутые бабки, но все равно кусок очень хлебный, и просто так

его не отдадут. Да и интересы власти (всюду!) сосредоточены прежде всего на телевидении, оно теперь важнейшее из искусств, оно вербует избирателей, туда все деньги и «административный ресурс», а не в кино. Так что мечту о едином кинопрокате отложим на какие-нибудь более благополучные времена, но на помойку не выкинем: мечта есть мечта, денег не просит, помечтаем, пока мечтается.

А сейчас не растерять бы былых связей, каковые в кинематографическом сообществе все же теплятся, посылить поддерживаются Конфедерацией киносоезов, фестивалями и ретроспективами, которые она организует и в которых участвует, совместной производственной деятельностью с весьма негустыми ее плодами. Будем честны: результаты этих усилий невелики, они скорее обозначают непотерянное кинематографистами чувство былого товарищества, чем дают уверенность в его реальности. Но святое это чувство товарищества (перехожу на высокий штиль), чувство «одной группы крови», кажется мне чрезвычайно важным, драгоценным, если хотите; терять его никак нельзя, хотя и сохранить без материальной подпитки ох как непросто!

Кстати, административные связи тоже очень нелишны, тем более что ныне они горизонтальные, а не вертикальные, а потому осуществлять могут только на основе взаимности и никак иначе. О коммерческих связях не говорю: коммерсанты живее других и без всякой журнальной подсказки откликаются на замаячивший вдаль интерес. На кино- и телевизионных рынках интересы постсоветского кинематографа так или иначе представлены, хотя не знаю пока ни одного филь-

ма, о котором говорили бы как о прибыльном. И в былые времена российский зритель предпочитал российские фильмы всем прочим (из числа советских), а именно он и определял и определяет погоду в евразийском прокате. Сейчас желание смотреть фильмы ближнего зарубежья и того меньше, так что коммерческий стимул выживанию постсоветского кино — слабая подмога.

Вот тут-то, наконец, выбредаю на главную тему, ради которой пишу эти заметки. Вспоминаю первые перестроечные годы, полные эйфорических надежд: вот сейчас-то, на волне мирового интереса к горбачевским переменам, наши фильмы станут востребованы во всем мире! Вот сейчас-то их зритель увидит, какие у нас талантливые режиссеры, какое великолепное актерское созвездие у нас снимается, с каким блеском работают наши операторы! Не тут-то было. Первые же разговоры с объявившимися в Москве американскими продюсерами напроць похерили эти надежды. «Зачем нам покупать советское кино? — говорили они с простодушной откровенностью. — У вас хорошая икра, мы ее покупаем. А у нас хорошее кино, вы его покупайте».

Не собираюсь осуждать американцев: у них такие критерии, они так судят со своей точки зрения. Кино у них — это бизнес, бизнесом занимаются, чтобы делать деньги; кто ж в бизнесе занимается благотворительностью?! Ю занимаются после бизнеса, если, конечно, он успешен.

У нас кино бизнесом не стало, во всяком случае, кинопроизводство (что касается кинопроката, то он питается почти всецело американской продукцией). Не считаю это нашим завоеванием, просто такова реальность. У нас кино — явление культуры, со всеми вытекающими из того плюсами и минусами. Культурными ценностями не торгуют, а обмениваются, отчего ни одна сторона ничего не теряет, а обе лишь приобретают. Советское кино было богато не потому, что все фильмы хорошо продавались (Иоселиани и Параджанов продавались прескверно), а потому, что каждой из слагающих страну культур было что положить в общий котел. Фильмы дарили нам богатство особого, непохожего на наш собственный взгляда на мир. Эти национальные свойства не взаимоаннигилировались в общем экранном вареве, а щедро дополняли друг друга — грузинское жизнелюбие, украинская лиричность, молдавская цветистость, эстонская сдержанность, киргизская эпичность, русская всемирность. Мы были разные, но и нужны друг другу были как разные. Пусть почувствовать прелесть, красоту, особость много взгляда на мир, много мироощущения, иных ценностей могла лишь малая часть аудитории, пусть всего какие-нибудь 3 процента, но эти 3 процента были душой и мозгом страны, той ее частью, которая задает общий тон, определяет климат взаимоотношений, задает вектор дальнейшего развития. Подростки, которым нужно, чтобы стрелялось и взрывалось (не осудим, возраст такой), смотрели другое кино — оно тоже было.

Кинематографическая среда самым естественным, не идеологическим, а бытовым, общежитским путем отторгала ксенофобию, шовинизм, антисемитизм и

прочие заметно проклюнувшиеся ныне цветочки. Ценилось владение профессией, а не разрез глаз или форма носа. Да, в кинематографической семье не обходилось без склок, ущемленных амбиций, перепалок и, увы, дрызг, но какая семья без того обходится? Несмотря ни на что, это все же была семья, и принадлежать к ней почиталось честью...

Кажется, я сбился на те самые ностальгические ноты, удержаться от которых так пытался. Ничего не могу поделать, мне действительно дороги воспоминания о том, как ездил по горам Киргизии с Урусевским, сидел на крымских камнях, слушая разговор Козинцева с Ярветом, стоял на высоком берегу Волги рядом с Кончаловским и на берегах Ингури — с Георгием Шенгелая, наблюдал в павильонах доженковской студии протуберанцы взрывов Коли Машенко, пил вместе с Эмилем Лотяну вино в кишиневском подвальчике, вдыхал пропитанный запахом незнакомых трав жаркий воздух Исфары на съемках у Али Хамраева. Тогда это была единая страна. И единый кинематограф, жить в котором было интересно, писать о котором — радостно. (Огорчений тоже более чем хватало — и все равно радостно.)

Недавно мне выпал случай взглянуть на все то же под более общим углом зрения. Два последних года я работал над сценарием 12-серийного публицистического цикла «Культура — это судьба», задуманного и воплощаемого сейчас Андреем Кончаловским. В этом цикле он собирается размышлять (говорю лишь в самом общем приближении), зло или благо то, что мы на этой планете такие разные? Может быть, лучше было слиться всем в единую расу цвета кофе с молоком, ввести единый язык, распространить единые стереотипы поведения, взаимоотношений, ценностей? Грубо говоря, сделать то, к чему зовет нас американский кинематограф, уже давно и нещадно утрамбовывающий площадку для грядущей глобализации мира. Не являясь адептом этой глобализации, хотя и понимая ее надвигающуюся неизбежность, думаю все же, что слиться в некую дисперсную взвесь, как ни старайся, не удастся; в обозримом будущем нам предстоит быть самими собой: русским — русскими, евреям — евреями, казахам — казахами, эстонцам — эстонцами. А то, что мы разные, это наше богатство. Хорошо бы только научиться не считать свою систему ценностей единственно возможной, наилучшей для всех и, соответственно, не считать недоумками тех, у кого она иная. Нет культур «лучше» и «хуже». Как нет матерей «лучше» и «хуже». Для каждого его мать лучшая, потому что она мать.

Переходя на масштабы менее глобальные, постсоветские, евразийские, сугубо кинематографические, думаю, что в этом и заключен главный смысл сохранения уже не единства (единства не вернуть, да и было ли оно реально?), но тесного взаимодействия кинематографа постсоветских государств. Без этого невозможно сохранение культурных связей, а они есть основа для связей политических, экономических и всех иных. Мы и экономически будем богаче, если сохраним как общее достояние богатство культурное.

Вот почему сохранить пространство, в котором естественным образом мог бы быть востребован постсоветский кинематограф, — задача, на мой взгляд, из наиважнейших. Практические пути реализации этой сложной, но не невозможной задачи заслуживают отдельного разговора. Пока лишь замечу, что журнал «Кинофорум» может сыграть здесь не последнюю роль, и кто знает, вдруг обстоятельства сложатся так, что станет он не маргинальным, а широко читаемым, как, на самом деле, того заслуживает.

И еще замечу: от этой задачи практически устранилось телевидение, что в очередной раз доказывает правоту «принципа Питера»: «Всякий институт с момента своего создания перестает существовать ради той цели, во имя которой создан, и существует лишь ради поддержания самого себя». Телевидение, включая государственное и так называемое общественное,

озабочено исключительно рейтингом, а не выполнением своей государственной и общественной функции.

Объемность и многосложность культурного пространства, пусть всего лишь его обломков, сохранившихся с советских времен, настраивают воспринимать мир как объемный и многосложный. В этом пространстве мы можем увидеть себя как бы со стороны, в зеркале других культур, осознать, какие мы есть, со всем хорошим и дурным, что нам присуще, обрести (или, кто имеет, сохранить) кругозор, необходимый для толерантности (очень недостающее всем нам свойство!), для развития, движения вперед. Только объемный взгляд в контексте других культур позволяет видеть себя не всем белым светом, но лишь частью радуги, без которой ущербно ее многоцветье.

Из радуги ни один цвет не вырвешь, они взаимодействуют: каждый нужен другим, как и другие — ему.

Кино Украины: «Быть или не быть?»

ИРИНА ЗУБАВИНА



Этот гамлетовский вопрос не дает покоя кинематографистам Украины вот уже более десяти лет, с тех пор как отечественное кино впало в затяжной период «малокартинья». Однако, несмотря на периодические попытки похоронить кино Украины (подчас даже с возложением на символический гроб вполне реальных траурных венков), оно все еще присутствует на экране — отечественном и фестивальном: «процесс идет».

Как известно, развитие любого процесса, в частности кинопроцесса, лучше рассматривать в динамике, а она неутешительная.

Если в 1996 году из запланированных бюджетом 3,5 млн. грн. на нужды кинопроизводства было выделено 2,375 млн. грн. (67,8%); в 1997-м — из запланированных 5,5 млн. грн. выделено — 2,5 млн. грн. (45,2%); в 1998-м — из запланированных 4,995 млн. грн. кинематограф получил 1,36 млн. грн. (27,2%), то в 1999-м — из 13,0 млн. грн. только 1,873 млн. грн. (14,0%). Лишь 2000 год, казалось, стал поворотным, так как из предусмотренных бюджетом 16,5 млн. грн. на нужды кинопроизводства была выделена практически вся сумма (15,8 млн. грн., то есть 95,6%). Резко увеличилось число картин (в целом, в запуске в 2000—2001 годах было 78 игровых, телевизионных, документальных, научно-популярных и анимационных проектов). Национальный фильм расширил свое присутствие на киноэкране, о нем заговорили кинематографические издания, пресса, международные кинофестивали.

Однако закрепить позитивные сдвиги не удалось. В 2001 году финансирование кинопроизводства резко прекратилось. По данным Министерства культуры и искусств Украины: из запланированных Государственным бюджетом 20 млн. грн. выделено

13,194 млн. грн., что составило 66% от намеченных объемов — практически треть средств, предусмотренных Госбюджетом, реструктурирована, что не дало возможностей завершить производство плановых картин. Было завершено производство 35 проектов. В 2002 году ситуация ухудшилась: из запланированных 22568 тыс. грн. выделено 2623,8 тыс. грн., а во втором квартале из предусмотренных 3035 тыс. грн. не было выделено и копейки! Долги государства перед студиями исчисляются миллионами и все продолжают увеличиваться.

При этом программой производства фильмов «госзаказа» на 2002 год предусмотрено выпустить около 40 картин (включая игровые, документальные, научно-популярные и анимационные, а также телевизионные фильмы). Если вдуматься, то цифра очень скромная, и все же это пусть эфемерный, но шанс на выживание. В таких экстремальных условиях Министерство культуры и искусств Украины выработало политику, предусматривающую сохранение потенциала экранного искусства в Украине. Ставка сделана на автора, так как лучшие образцы авторского кино в эмбриональном, свернутом состоянии содержат бесценные находки, способные «оплодотворить» впоследствии продукцию «потока», ежели такой образуется. Авторское кино, которому предрекали неизбежную гибель (вызванную тенденцией к нивелированию авторского начала — «смертью автора») еще в 80-х годах, в Украине продолжает существовать.

Политика оказалась перспективной — большинство картин, создаваемых в последнее время при участии Министерства культуры и искусств Украины, имеют успешную фестивальную судьбу, становятся «резонансными», а значит, заставляют говорить об украинском кино, подтверждая тем самым его (украинского кинематографа) существование.

На страницах «Кинофорума» уделялось внимание таким сугубо авторским проектам кинематографистов Украины, как исполненный рефлексии, вполне «психоаналитический» «Шум ветра» Сергея Маслобойщикова и «необарочная» «Молитва за гетмана Мазепу» Юрия Ильенко. Эти очень разные фильмы объединяет полное отсутствие консерватизма, в первую очередь, в отношении «рационального восприятия реальности». Сергей Маслобойщиков охотно солидаризируется со своим героем Мальшом-«маргиналом», который и отстаивает суверенное право на интуитивное, иррациональное восприятие мира. А Юрий Ильенко, с его иронией по отношению к истории, изощренным эстетизмом, парадоксальностью мышления и способностью к самым неожиданным аналогиям, вполне вписывается в «логику» сюрреализма. Впрочем, обе картины — «открытые произведения» (термин Умберто Эко), а потому предусматривают все новые прочтения, о которых пока, возможно, не подозревают сами авторы.

После XXIV ММКФ вновь заговорили о новой картине Киры Муратовой «Чеховские мотивы» (совместный проект России и Украины). Фильм получил пре-

стижный приз Гильдии российских критиков и киноведа.

В какой-то мере этот результат прогнозируемый: Кира Муратова — режиссер, каждая работа которого становится событием. Она просто не умеет снимать посредственное кино. На этот раз Муратова блестяще продемонстрировала доведенные до совершенства особенности своего фирменного стиля и принципиальную новизну метода. В предыдущей картине «Второстепенные люди» присутствовал «энциклопедический» подход, опирающийся на технику инвентаризации, перечня, каталога (наподобие коллекции случайных предметов, составляемой пациентом дома для умиротворенных). В «Чеховских мотивах» Муратова находит способ выражения собственных мыслей при помощи использования ссылок, топосов и цитат (чеховские тексты частично сохранены).

В основу картины положены два малоизвестных произведения А.П.Чехова «Трудные люди» и «Татьяна Репина», но над литературными мотивами выразительно доминируют сугубо режиссерские интонации.

Удивительное сочетание чеховской прозы и муратовской стилистики создает необычный мир остановившегося времени, в котором детали быта XIX столетия органично сплелись с приметами дня сегодняшнего. Тексты классика дописаны и домыслены, дополнены чисто муратовским умением довести странность человеческую до абсурдной меры.

Театр провокаций, крутой замес клоунады и гротеска. Мир представлений, «кажимостей», в котором все оказывается не тем, чем представляется первоначально. Эта особенность неумолимой реальности Киры Муратовой лаконично заявлена в эксцентричной сцене своеобразного пролога — абсурдном детском споре о том, что же будут строить выпивохи-поденщики — «сарай или магазин»?

Хотя черно-белое кино отсылает к «ранней» Муратовой эпохи ее «провинциальных мелодрам», фильм последовательно развивает стилистику «постастенического» периода режиссера. Люди, измученные навязчивыми ритуалами обыденности, кричат до истощения, не слыша друг друга, превращая диалог в сумятицу одновременных монологов. Обитатели хутора за традиционными семейными обедами заученно повторяют молитву, но при этом вместо любви к ближнему испытывают раздражение, нежелание и неумение слушать друг друга. Постоянная причина семейных раздоров — жадность и скудность.

Не помогают гармонизировать жизнь этой семьи мудрые жизненные наставления альтруистического характера, что развешены по стенам. Быть может, потому, что персонажи всегда развернуты, словно в театре, лицом к зрителю, все душевноразрешительные изречения, а также икона в красном углу комнаты и портрет Антона Павловича Чехова на стене, оказываются неизменно у них за спиной. Такова мизансцена, в которой разворачивается последовательность постоянных семейных конфликтов с взаимными попреками и оскорблениями. Смертельно обижая друг друга, люди не за-

бывают попросить прощения у кошки: «Не бойся, маленькая, мы не на тебя кричим, мы на себя кричим» (неизменную любовь к животным также можно считать фирменным знаком режиссера, испытавшего разочарование в людях).

Унылое безобразие хуторской жизни семьи сельского интеллигента, который привычно тиранит многочисленное семейство, парадоксально составляет неразрывное единство с сакральным пространством храма, куда случайно попадает сбежавший от отцовского диктата его старший сын-студент. В церкви происходит таинство венчания модного оперного певца с богатой вдовушкой. Кроме званных гостей — представителей модной «тусовки» «новых хозяев жизни» — на венчание в церквушку провинциального городка является непространная гостья — воплощенная совесть жениха: некогда отравившаяся из-за него актриса Татьяна Репина (героиня одноименного малоизвестного произведения А.П.Чехова). Женщина, завернутая в покрывало, стопами и вздохами наводит ужас на своего неверного любовника. И хотя жених (Жан Даниэль — одно из «актерских увлечений» Муратовой) считает привидение лишь «иллюзиями, вызванными расстройством зрения, пищеварения и мозга», он явно побаивается. Да и богатая вдовушка (Наталья Бузько) под венцом беспокоится. Ее наряд и грим стилизованы под страдательную героиню немого кино и одновременно напоминают иконописный образ мадонны. Гости — «новые русские», — разодетые в пух и прах персонажи муратовской «кунсткамеры», наполняют церквушку болтовней, шутовскими выходками на грани клоунады. Трагичность ситуации усугубляется брюзжанием церковного сторожа: «Крестят, венчают, отпевают, а все зря — Бог все равно ничего не слышит». Не слышит, потому что это пространство под порожними небесами. Хотя съемки и проходили в реальной церкви, но сцены таинства в актерском исполнении — искусная имитация, являющая мир, напроць лишенный любви. В то время как за повседневными ссорами хуторских обывателей проступает болезненное, но вполне реальное чувство: они мелочно ссорятся, но при этом глубоко привязаны друг к другу.

Новые настроения в творчестве Киры Муратовой свидетельствуют о некоем примирении с действительностью. «Чеховские мотивы» — попытка понять и принять людей такими, каковы они есть — со всеми их несуразностями и странностями. Привлекает внимание и новая топография муратовского мира, которая изменялась от картины к картине. Режиссер избирала местом действия поочередно: город, село, кладбище, свалку, школу, больницу, роддом, суд, собаку «душегубку», цирк и ипподром, наделяя эти пространства особой атмосферой. Теперь — хутор и церковь: обыденное и сакральное. Да и обращение к чеховскому литературному наследию — это что-то новенькое в «муратовских мотивах»...

Украинский кинематограф последнего времени занят упорными поисками личностного начала как авто-

ра, так и его героев, чем объясняется большое количество биографических лент. Это и масштабные проекты эпического размаха, как, например, посвященный гетману Украины многосерийный фильм «Зиновий-Богдан Хмельницкий», который снимает Николай Мащенко (практически завершена первая серия картины). Лесь Санин создает на основе эпоса, традиций и фольклора украинского и татарского народов фильм «Мамай».

Подобные тенденции прослеживаются и в неигровом кино. Виктор Олендер с успехом представлял на VI Кинофоруме стран СНГ и Балтии диалогию о старейшем кинооператоре «одной шестой части суши» — И.Польдштейне («Пассажиры минувшего столетия» и «На незнакомом вокзале»).

Цикл короткометражных картин Ю.Терещенко так и называется: «Портреты». А студия «Контакт» Национального союза кинематографистов Украины дала своему проекту название «Избранные временем» и снимает 30-минутные телевизионные фильмы, посвященные судьбам известных ученых, художников, композиторов, писателей и актеров — личностей, слагающих золотой фонд талантов Украины, привнесших значительный вклад в мировую культуру. В перспективном плане — более 100 имен. Снято уже 30 картин (приблизительно за 5 лет), героями которых стали деятели культуры и искусства с драматической судьбой — Лесь Курбас, Сергей Лифарь, Соломия Крушельницкая, Михаил Булгаков, Виктор Некрасов. Задуман проект и об известных современниках — как шаг к раскрытию своеобразной «формулы успеха». «Контакт», поставив цель сохранить неигровое кино в Украине, дает возможность не терять квалификацию кинематографистам в условиях, когда большинство киностудий не работает.

В числе нехарактерных проявлений современного «малокартинья» — появление новых имен. Среди кинодебютов текущего года привлекает внимание изящная работа кинодокументалиста Максима Суркова «Томен. Цвета жизни», посвященная судьбе художницы. Мария Томен родилась в селе на Западной Украине и к пятидесятилетию юбилею сумела «покорить» Париж. Своим талантом, разумеется. Фильм «Старые люди» Валентина и Максима Васяновичей награжден «Серебряным Витязем» и Дипломом на Международном кинофоруме «Золотой Витязь». «Серебряного Витязя» удостоилась и документально-художественная картина Ольги Самолевской «Катерина Билокур. Послание», приуроченная к 100-летию народной художницы-самоучки. Ее письма и живописные работы составили канву картины. В них — просветленная, исполненная тоски трогательная исповедь очарованной души, сознательно избравшей путь творчества и одиночества, отказавшись от перспектив обыденного существования. Композиция «Послания» утонченными ассоциациями, полутонами напоминает легкие, деликатные прикосновения к холсту тонкой кисти задумчивой художницы.

Контрапунктом к раскрытию сугубо личностного космоса Катерины Билокур на экране создается в чем-

то абсурдный образ столетия, ровесницей которого она была. Война, смерть, разрушительные взрывы, груды мертвых тел, пугающие демонстрации военной силы... Всех этих ужасов нет на полотнах Билокур. На них — смеются подсолнухи, радуются дети, вырезают хлеба, светятся соком виноградные гроздья — словом, калейдоскоп счастья. Представляется, что успех художницы обеспечивала настроенность на катарсис — в ее картинах светлая созидательная энергия поглощает темноту, безумие мира, превращая хаос в космос. При этом истоки образного языка художницы апеллируют к тем слоям человеческого сознания, где изображение воспринимается как сакрально-ритуальный объект. Такое «маларство» — не магия, а «гимн Господу ликам цветов». В этом иконописное начало творчества Билокур: вопреки холоду и голоду, она сотворяла на полотне рай.

Структурное членение фильма на отдельные «главы» («Аттестат», «Сватовство», «Самоубийство», «Дети», «Счастье») напоминает организацию известного «текста» поэтического кино (в первую очередь имеем в виду его манифест — «Тени забытых предков»). Близость упомянутой традиции — в пластическом рифмовании отдельных эпизодов, в лейтмотивах. Временами наблюдаем прямую визуализацию метафор поэтического языка, когда пространство «танцует», брызжут сияющим цветом яркие протуберанцы, зацветает пестрыми георгинами и мальвами ограда (ограда того учебного заведения, куда героиню не взяли учиться рисованию). Цитаты из таких картин, как «Каменный крест», «Своя судьба. Сон», только подтверждают внутренние связи картины с украинским поэтическим кино, как игровым, так и неигровым.

Контрапункты и двойные экспозиции картины — скрытые аллюзии к метафизическим оппозициям (бытия-небытия, творения-разрушения) — характерны для творчества художницы. Типичные «сатурнальные» композиции подтолкнули режиссера избрать соответствующие концепты организации изображения: арки, круги, другие «сакральные» фигуры. Подобное решение оказалось органичным для художника «космического». «Космичность» мотивов и образов живописи Билокур («Березки вечером», «Буйная» и др.) — не только отпечаток эстетических убеждений украинского селянства, но и их философское переосмысление, реформация. Создавая свои фантастические веночки, букетики, натюрморты, мастерица «играет» со временем (соединяя в одной композиции реалистически и детально выписанные растения разных периодов созревания), манипулирует пространством (переосмысливая законы перспективы) и овладевает нашим воображением. Ей недостаточно оперировать утилитарным, обыденным пространственно-временным конти-

нуумом, и она совершает «прорывы» в метасферы, вводя в изображение на холсте элемент иррациональности, что во времена засилья соцреализма (именно в тот период жила художница) воспринималось как недозволенный «сюр».

...На фоне темных загадочных провалов чаще всего появляются колосья (например, «Царь-колось», 1949). Колос — давний аграрный символ, несущий наслоения язычества на христианское миропонимание. Таким образом, Билокур создает свой собственный миф Украины.

Подобно тому как изощренное художественное мышление Билокур выделяет два типа пространства — конкретное (пространство, связанное с предметным миром картины) и абстрактное (то, что организует соотношение этих предметов по законам перспективы), — в фильме сосуществуют черно-белые реалии военного лихолетья с расцвеченным «химическим» космосом картин художницы.

Хочется среди последних работ украинских кинематографистов упомянуть еще одну «трехчастевку» — «Маленькое путешествие на большой карусели» М.Ильенко. Картина, заявленная в аннотации как «научно-познавательный фантастический фильм для детей с элементами игрового кино», являет характерный для постмодернистской культуры образец примирения «авангарда» с кичем. Притчеобразная история об ответственности человека за все происходящее на земле скрашена ироническими аллюзиями интертекстуального характера. В канву интертекстуальности вплетены визуальные цитаты из люмьеровского «Полиного поливальщика», узнаваемое (почти знаковое для современного украинского телеэкрана) лицо ведущего популярной телепрограммы, книга с библиотечным штампом черныбыльской школы, игральная карта, образ самого режиссера и многое другое. Выразительная «сделанность» постмодернистского произведения рассчитана на аудиторию, способную отследить интертекстуальные коды и получить дополнительное удовольствие от авторской иронии.

«Судьба», «душа», «грех» и «искупление» — понятия ключевые для смыслового универсума украинского сознания.

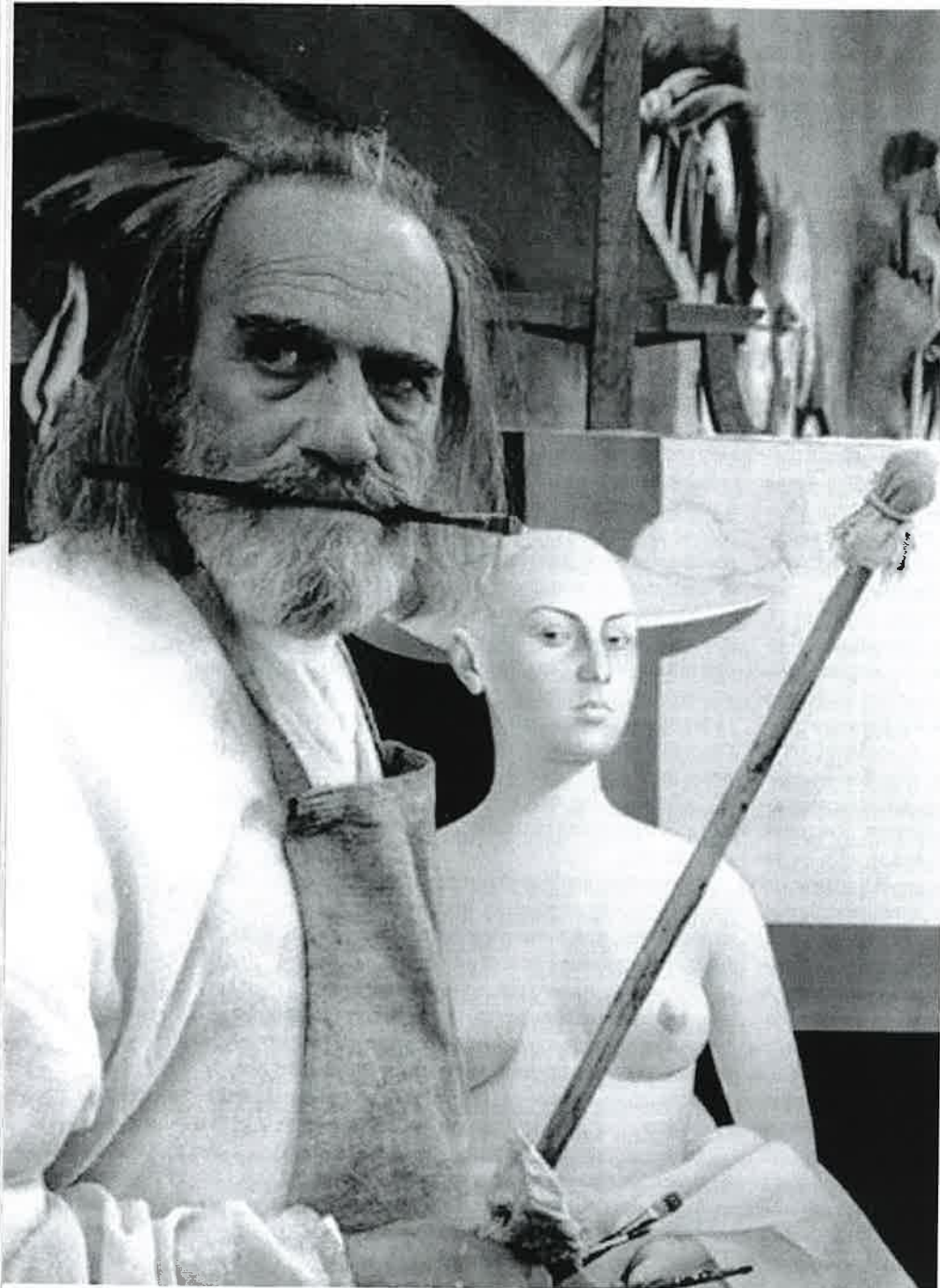
Фактически все названные картины в той или иной форме исследуют именно эти феномены, вопреки утверждению, что киноискусство в Украине перестало быть необходимым способом «мироведения».

Хочется надеяться, что постепенно отпадет печальная необходимость периодически «хоронить» наше кино. Тогда сэкономленные на «ритуальных услугах» деньги можно будет вложить в кинопроизводство.

Киев

ПРАВО НА ПРОЗРЕНИЕ?

АЛЕКСАНДР РУДЕНКО-ДЕСНЯК



Поскольку главное действие фильма «Симфония молчания» разворачивается в психиатрической лечебнице, проще всего сказать, что перед нами — модель современного общества, в данном случае построенная на армянском материале. А дальше — естественные реминисценции, от А.Чехова до К.Кизи и покрывшегося патиной легенды фильма М.Формана с Джеком Николсоном в главной роли, кинематографическим знаменем борьбы с тоталитарным мышлением и тоталитарным обществом — дальше можно не объяснять... И хотя в очередной кинопсихушке есть многое, включая «президента», искусство андеграунда и блуждающую в потемках действительности интеллигенцию, искать предшественников картины следует все-таки в не сколько ином ряду.

Фильм не рассчитан на легкую зрительскую реакцию и пренебрегает возможностью вызвать ее без видимого труда. То, что на торги выставлена психбольница, этот самоигральный знак торжествующего дикого капитализма просто зафиксирован, не более. Важно, что странноватое приобретение сделано главным героем и движение интриги обеспечено. Как выясняется, он — уголовный преступник в прошлом (за ним — кража драгоценностей на многие миллионы и бегство за кордон). При этом экзотичность исходных биографических данных особо не акцентируется. Возвращение в нынешний Ереван уважаемым гражданином США вовсе не страшит его от встречи с бывшими поделщиками, требующими свою долю, и тут уж должны вступить в силу неумолимые законы криминальной драмы. Присутствует она, эта драма, сказы-

ваясь на развитии сюжета, но — все равно где-то на периферии главного действия.

Во время просмотра не оставляет впечатление, что фильм делался долго и трудно. В нем нет наработанного напора и привычной выверенности профессиональных решений, за которыми стоит жесткий ритм и гул кинематографического конвейера. «Симфония молчания» — работа штучная. Это может быть хорошо и может быть плохо. Это — данность. В любом случае художественный посыл картины принципиально противостоит маскирующей или откровенной эстетике клипа и знаковой скороговорки. Странно, наверное, видеть такую картину людям, которым всепроникающий телеэкран, формируя сам способ мировосприятия, давно доказал, что полицейские собаки, пиво всех сортов и даже стиральный порошок, способный творить чудеса без кипячения, намного интереснее, а что касается собак, то они еще и умнее человека.

Вот что представляется очень важным для понимания фильма: в нем очень сильно и отчетливо национальное начало. Когда-то мой коллега и приятель, замечательный армянский писатель Грант Матевосян во время посещения Гегарда, уникального храма, вырубленного в скале, сказал, стараясь, чтобы в его интонации было поменьше пафоса: «Армяне вгрызались в этот камень руками». Наверное, каждый человек движется к постижению важных для него истин в зависимости от его собственного и национального опыта.

На Форум кино стран СНГ и Балтии, в рамках которого и была показана «Симфония молчания», замечательно откликнулась газета «СК НОВОСТИ» (Александр Шпагин. «Хроника строительства Вавилонской башни». № 17—18, 31 мая 2002г.): «Национальные фильмы... скучны априори, они не могут быть иными — из них выкачана энергетика». «Кажется, что перед нами последние фильмы цивилизации, снятые уже на ее обломках. Какую же Последнюю Истину о Мире и Бытии (оценим иронично. — А.Р.-Д.) несут нам художники бывших республик?» И самое-самое: «Национальные кинематографии продолжают изживать затянувшийся период прохождения сквозь соблазн Искусства вместо Жизни. У нас эта детская болезнь кризиса закончилась где-то в середине 90-х — мы прошли через тарковщину, вгиковщину, навороты, глюки, сны и мессианские послы. Научились делать нормальное кино». Какое кино «мы» научились делать, вопрос не из простых, если через номер та же газета, возвращаясь к недавно прошедшему «Кинотавру», писала, что сочинские зрители «не без некоторого изумления заметили, что российское кино еще существует» (Эльга Лындина. «Кинострада»). А за людей, преодолевших тарковщину, можно порадоваться от души. (А через феллиниевщину и бергманщину проходить не пробовали? Тоже есть где оттянуться). Вообще от любого знания и образованности нет ничего, кроме вреда. Автор статьи видит и образцы для подражания, например, азиатский кинематограф дальнего зарубежья: «Там уже научились снимать по-современному, в клиповом ритме, согласно

сегодняшним кодам культуры». С кодами культуры все-таки придется поглотить. Ведь еще великий реформатор сцены, почитаемый в том числе и мастерами мирового кино, убедительно просил не путать культуру с цивилизацией.

«Окраина, обочина, периферия» — вот оценка программы Форума. Поистине скучно наблюдать в наше время рецидивы московско-советского мышления не таких уж давних времен, когда все самое передовое и прогрессивное исходило из Центра, спускательно наблюдающего за суетой окраин. Постимперские критические войны, атака клонов.

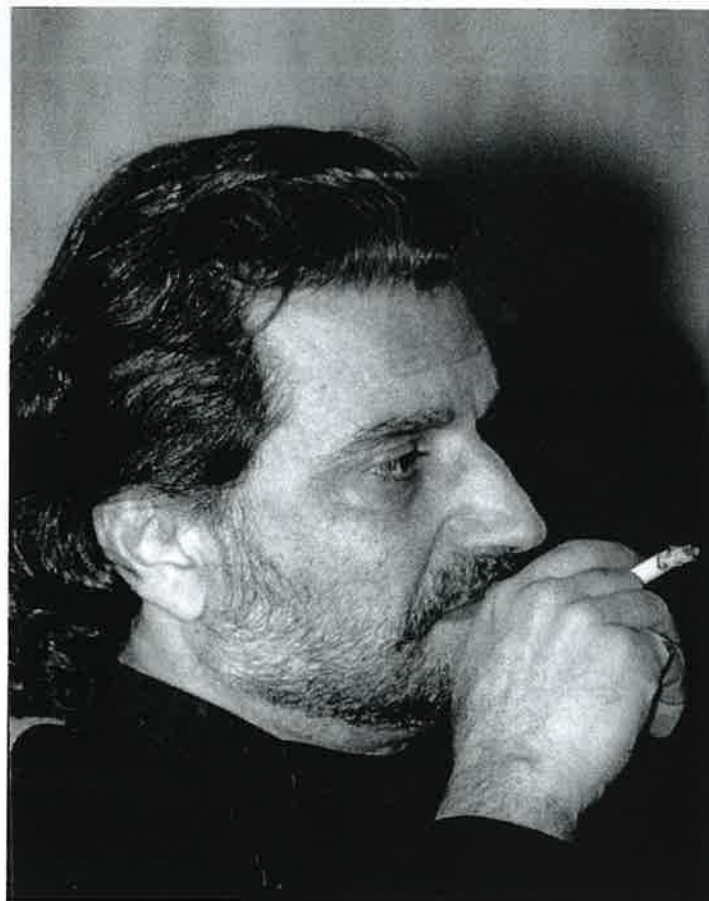
Что касается непосредственно «Симфонии молчания», оценка фильма в статье весьма определена: история смертельно больного уголовника, который на закате жизни решил сделать доброе дело и облагодетельствовать убогих обитателей дурдома, «отдается на откуп мессианским призракам. Психушка-то не простая, а притчеобразная, это некая модель некоего общества». Откуда шли...

Если что и производит впечатление в фильме, то как раз его тяжеловатая, ясно ощутимая энергетика. Связана она в первую очередь с работой исполнителя главной роли Михаила Погосьяна, не так уж часто дающего волю внешним проявлениям темперамента и заставляющего постоянно чувствовать его присутствие. Конечно, действует главный персонаж в пространстве, выстроенном сценаристом и режиссером-постановщиком Вигеном Чалدرانяном, его соавтором по сценарию Гургеном Ханияном, главным оператором Арто Мелкумяном, композитором Гари Кесаяном, актерами.

И если это притча, то о чем она?

Бизнесмен из Нью-Йорка Мэл Дэвин — уголовник Гжо в прошлом — человек, называющий себя Крейзи (давая понять, что его американское бытие было далеко не идиллическим), настороженно-ностальгически всматривается в жизнь современной Армении. Нищие на улицах. Заурядный стриптиз-бар. Практически стерты следы пребывания Гжо в доме, где он жил. Новые люди, новые порядки. Купить психлечебницу можно, спрятаться в ней от действительности нельзя — у решетки дурдома бушует толпа, жаждущая после первой раздачи благотворительной еды новых и новых подаваний. А есть еще упомянутые партнеры Гжо по былым криминальным подвигам. Есть главврач психушки, вспомнивший прежнее амплу нового хозяина и откровенно его шантажирующий. И то, что в своем новом владении человек с американизированной кличкой Крейзи в первую очередь занимается картотечкой лечебницы далекого 1976 года, когда он по требованию КГБ проходил в этих стенах судебно-психиатрическую экспертизу, одно это поможет понять, почему на больничной территории появился именно такой владелец. Пребывание на родной земле вовсе не сделало его мягким и сентиментальным — это, в случае нужды, жестокая и мрачная сила. Можно и полицию вызвать для разгона жаждущих благотворительности, и товарища по криминалу измордовать. Холодная трезвость этого ума помогает очень точно оценивать

все увиденное и происходящее. В том числе и с самим Крейзи. Уже на грани жизни и смерти он говорит своей старой подруге, прилетевшей из Америки: «Я уже не тот Крейзи. Крейзи умер. Это не наша жизнь. Не наша страна. Наше время кончилось». Вполне убедительное объяснение, почему так велико желание Крейзи отгородиться от всего того, что вне больничных стен. И вообще в фильме очень многое объясняется с точки зрения обычной житейской логики. Можно добавить, что в этом ненормальном мире психушка —



Виген Чалдранян

единственное нормальное место для человека, но что это изменит?

И коль герой фильма далеко не всегда склонен к сентиментальности, то впору обвинить в сентиментальности и снисходительности к человеческим порокам тех, кто сделал фильм. Романтизация криминала, особенно криминала масштабного и впечатляющего, и впрямь владеет современными интеллигентными умами. Однако уже говорилось, что криминальной драмы из «Симфонии молчания» никак не получается.

А «модель некоего общества» может быть названа таковой с большим преувеличением. Появление «президента» с его речами о кризисе демократии и засилье политических лидеров, аплодисменты обитателей

психбольницы («Браво, наш президент!») и реплика Крейзи, что такой президент ничуть не хуже настоящего, — все это выглядит ожидаемой кинорепризой. Читающая стихи седовласая женщина находит свое место в ряду представленных картиной человеческих типов, ничего не символизируя и не представляя. Пациентка с прекрасным и отрешенным лицом, принимающая Крейзи то за мужа, то за отца, то за своего ребенка, существует в своем определенном качестве и тоже вряд ли способна олицетворять что-либо в общественной модели. Этот горестный дом таковым и выглядит — с его особой атмосферой, неизбежными срывами «контингента», коллективными истериками, патологией в глазах и жестах.

Другое дело, что фильм очень внимателен к личностным характеристикам людей на экране. Актерам, и актерам безусловно хорошим, есть что играть даже в рамках маленьких киноисторий. Иногда киноистории достаточно условных. Роман сумасшедшего художника-модерниста и приведенной к нему (все тем же Крейзи) стриптизерши выглядел бы чистой пасторалью, если бы не истинное просветление их обоих, которое можно воспроизвести, но невозможно сымитировать. И даже у скромной секретарши есть своя тема — ну конечно, она превращается из гадкого утенка в настоящую красавицу, на это отводится, в сущности, один крупный план, использованный в полной мере.

Предлагается и законченный актерский этюд — дирижер, с помощью несуществующей палочки в руке управляющий течением музыки, слышной ему одному. Материализация симфонии безмолвия...

Смертельно больной Крейзи-Гжо (его физическое угасание сыграно с большой щедростью в деталях) готов сделать все возможное для обитателей психушки — принести комфорт в их убогое существование, перекрасить стены и потолки в более жизнерадостные цвета и даже организовать невиданные праздники. Добро как компенсация за зло, принесенное в жизнь этим сильным и жестоким человеком, материальный эквивалент раскаяния, возникшего перед лицом неизбежного — можно и так истолковать сюжет картины. Только вряд ли при этом получит исчерпывающее объяснение видеомузыкальный «ряд» экранного действия, то есть его существо.

В финале, о котором речь впереди, неизбежно вспоминается глубокий и настороженный взгляд Крейзи в самом начале фильма, когда он, откинув занавеску гостиничного номера, смотрит на ереванскую улицу. И что бы он ни делал до и после переселения в приобретенную лечебницу, не прекращается интенсивная работа его души и разума, сознательно отгороженная от внешнего мира невидимой, но ясно ощутимой стеной. Весь фильм — об уходе человека из жизни, который сам по себе особый процесс, особая форма все той же жизни, когда ее проявления предстают под специфическим углом зрения.

Один из шедевров Лукино Висконти «Смерть в Венеции» с плачущими венецианскими камнями, неземной, светящейся красотой человеческих лиц и тел,

изысканной музыкой Г. Малера продемонстрировал пряную эстетику умирания, прощального взгляда на все живое. Возможно, работа армянских кинематографистов оказалась в русле, проложенном еще в эпоху великого кино.

Голубовато-зеленые тона, много белого, ясность линий и цвета — так выглядит последнее пристанище Крейзи, преображенное им для себя и последних своих соседей по земному бытию (главный художник Вартан Седракян). Они не принадлежат ни этому, ни тому

заставляя думать то о движении античного хора, вступающего в диалог с главным действующим лицом, то о хороводе небожителей. Открытая терраса лечебницы с традиционной колоннадой и впрямь выглядит как декорация действия из правремен, а ночью она светится в густом южном мраке, делая вполне прозрачной символику картины. Добавим к этим изобразительным изыскам музыку, много красивой музыки, элегическое звучание скрипок — и станет понятной атмосфера главного действия картины, по отношению к которому и



«Симфония молчания»

существованию, лечебница — промежуточная станция на бесконечной человеческой дороге, и, с видимым удовольствием надевая белую «спецодежду», Крейзи не только сливается со своим окружением, но и готовится к движению дальше, за пределы последней остановки. Для него идет отсчет пребывания в странноватом чистилище, и несколько стерилизованный антураж только подчеркивает это впечатление. Белое — цвет савана и цвет очищения, смиренные рубашки на персонажах «Симфонии» с их белоснежностью и очевидными следами работы хорошего модельера (художник по костюмам Лида Геворкян) кружат по экрану,

криминальные игры, и социальные мотивы находятся на очевидной периферии.

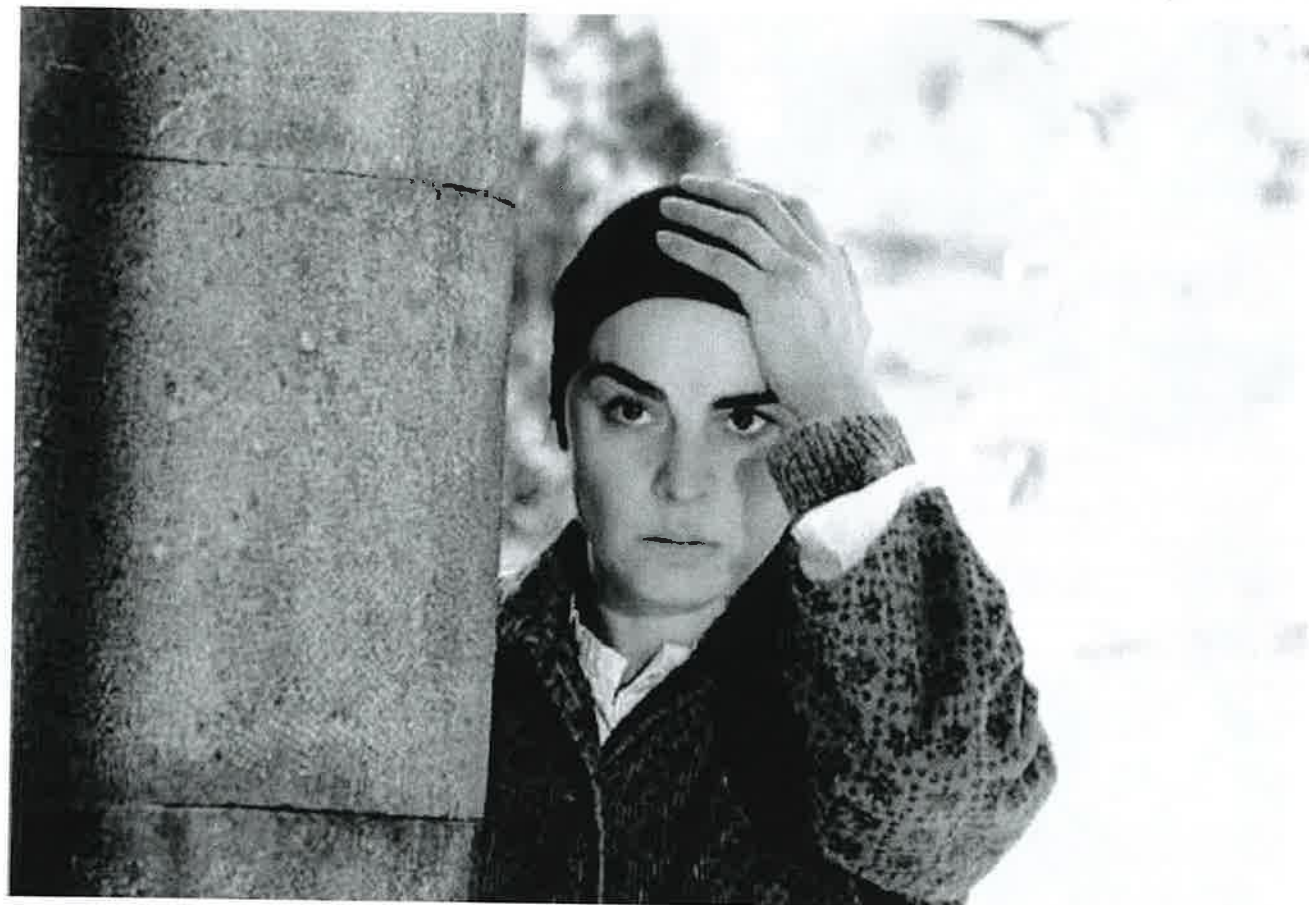
Эту, впрочем, достаточно призрачную и зыбкую атмосферу может взорвать вторжение действительности из-за больничных стен. То, что находится там, ожидаемо чуждо и даже враждебно тому, что Крейзи пытается сотворить здесь. Появление в лечебнице Евы, нью-йоркской подруги Крейзи (в этой роли неуязвимая Барбара Брыльска), конфликтно не только по сюжету — ее достаточно обычный и строгий красный костюм кричаще контрастирует с бело-зелено-голубоватой гаммой больничных одежд и интерьеров.

Это не идиллия и даже не гармония, а поиск подходов к ней в пограничной жизненной ситуации.

Крейзи с его вспышками ярости мало похож на раскаявшегося грешника, сеющего добро в качестве искупительной жертвы. Просто у человека в таком положении другой отсчет времени и другая мера всех вещей. Слишком заметно, что он в пределах отпущенного срока пытается получить то, чего недодала ему жизнь за все предыдущие годы, связать в один узел жизненные нити из совершенно разных времен. Мало

и сыгранное М.Погосяном сокрушающее одиночество его Крейзи готово отступить перед любым проявлением истинного чувства, даже если оно принадлежит красавице с отрешенным взглядом (а как же иначе в этом фильме?), готовой увидеть в нем кого угодно, кроме него самого, — и отца, и ребенка, и мужа, а может, и всех их вместе, увидеть то, чего она была лишена, став для малосентиментального пришельца поистине родственной душой.

В такой системе отношений любое чудачество — и



«Симфония молчания»

радости принесли поиски себя самого, следов своего пребывания в старом ереванском доме? Тогда почему бы не обзавестись автомобилем «Победа», который был пределом мечтаний четверть века назад? Какой уж тут каприз новоявленного богача... И не так уж понятно, что получается в результате: Крейзи, становясь благодетелем своего последнего жизненного окружения, больше дает или получает? Вспышка-кадр — на нью-йоркской улице гораздо более молодой Крейзи засовывает банкноты за корсаж Евы. Что-то мало похоже это на обычные отношения, необходимые любому человеку. Их этот человек и ищет, сознательно став затворником и одевшись как все, пытаясь слиться с ними, ощутить живой ток человеческих привязанностей.

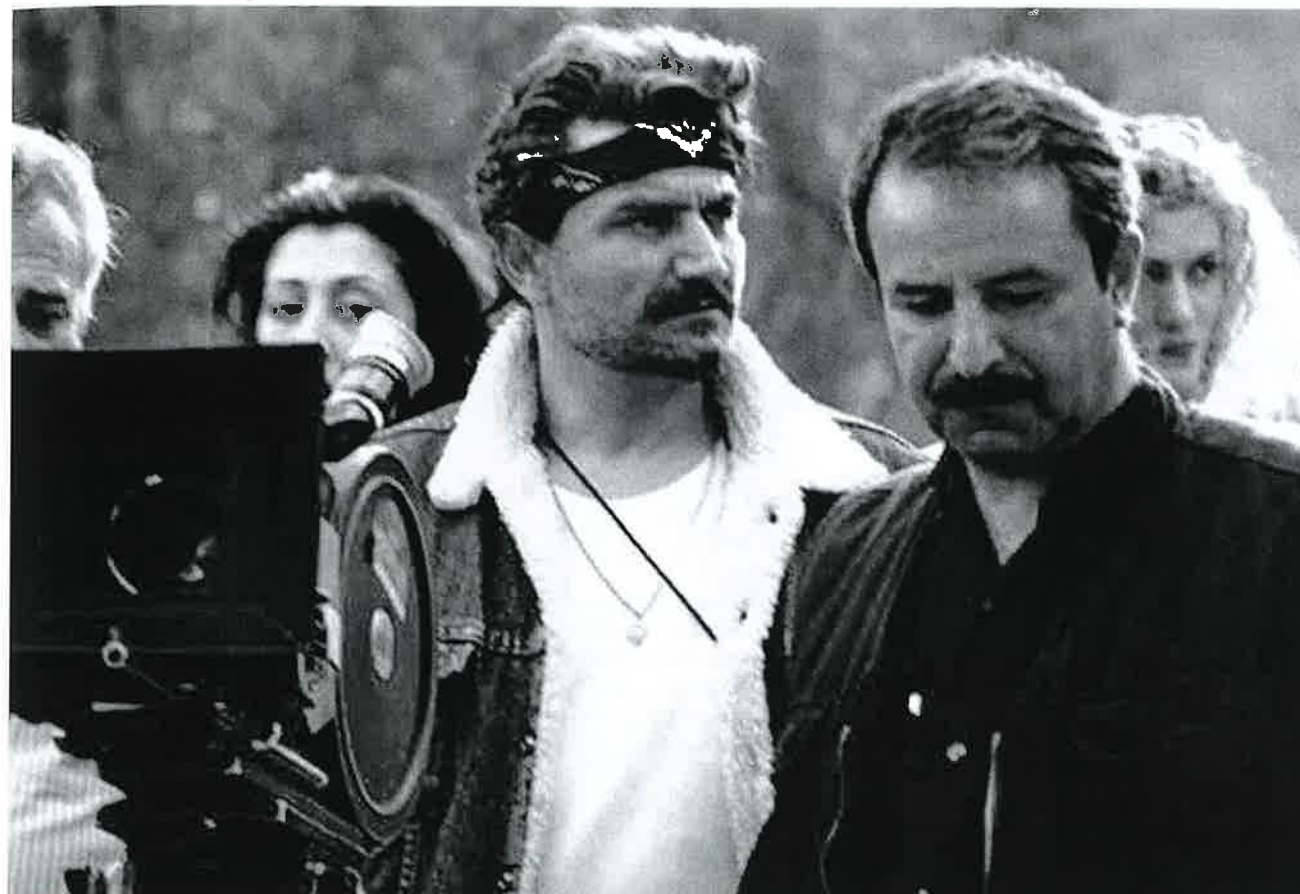
норма, и основа возможного диалога. Судя по всему, из далекого детства Крейзи принес шумную забаву — дуть в горлышко бутылки, извлекая вполне определенные звуки. У людей нормальных (в логике фильма удручающе нормальных) подобная музыка вызывает понятное раздражение. Зато в лечебнице легко составляется настоящий оркестр с бутылками в руках, изрядно украшая звуковую партитуру фильма. Для Крейзи — еще один знак равенства с окружающими его людьми, путешествие в далекое прошлое, торжество человеческого взаимопонимания, просто возможность пренебрегать любыми условностями — все сразу, и прежде всего, естественная полнота драгоценного житейского мгновения.

Фильм начинает двигаться по неторопливому те-

чению киносказки. История с чудесным преображением секретарши уже начинает казаться еще одним вариантом вечного появления новой Золушки. Сказка не может обходиться без законченного злодея, он возникает в облике главврача, вовсе не склонного ограничиваться заурядным шантажом и готового на любую подлость и предательство. (Зачем ему нужно вести подрывные действия против Крейзи, объяснить трудно, ведь по завещанию владельца именно главврачу может достаться лечебница, но, видимо, таковы за-

из жизни, присев у разукрашенной елки и вовсе не нарушая бурного новогоднего праздника на заливной светом террасе лечебницы с плясками и невиданным фейерверком, с торжественным пением скрипок и заполняющим экран хороводом золотых масок. Это никак не похоже на венецианский карнавал в миниатюре.

И главврач, похоже, готов отказаться от своего злодейства. Запоздалое пробуждение совести заставляет его остановить машину по дороге из лечебницы,



Виген Чалдранян (в центре) на съемках фильма «Симфония молчания»

коны жанра.) И расцеловывание с Крейзи в новогодний вечер — классический поцелуй Иуды, ведь перед этим наш злодей в очках с тонкой оправой сообщил местному криминалитету, что на Новый год персонал лечебницы отправлен по домам и ничто не помешает свести счеты с тем, кого когда-то называли Гжо.

А может ли быть у сказки несчастливый конец?

На протяжении почти всего экранного времени Крейзи был для выброшенных из привычной жизни людей бесконечно щедрым Санта Клаусом. Легко читаемое иносказание обретает зримые формы — герой фильма появляется в финале именно в красном костюме Санта Клауса, таком ярком и праздничном среди белых развевающихся одежд. Таким Крейзи и уходит

сесть в тяжком раздумье у ленты шоссе — там и осталась нахохлившаяся фигура в черном...

Все хорошо. Почти как в жизни. А она, в конце концов, берет свое, окончательно примиряясь с теми, кого уводит за последнюю черту.

Путь, по которому пошел фильм, вовсе не обязательно приводит к созданию шедевров. У вечных тем есть один недостаток — их трактовка таит реальную опасность повторений. Зато есть возможность зажечь искру серьезного искусства.

...После просмотра фильма в Доме кино одна из зрительниц сказала: «Я не верю в раскаяние преступников».

Спорить с этим трудно.

...Виген Чалдранян выступил в фильме как режиссер и автор сценария. Впрочем, в этих амплуа он фигурирует во всех своих фильмах. Окончив режиссерский факультет ВГИКа, а до этого актерский факультет Ереванского театрально-художественного института, он сразу заявил о себе как о неординарной творческой личности. Его дебютный фильм «Апрель» имел огромный успех. Вторая лента «Глас вопиющего» также вызвала большой интерес и была показана на VI Международном фестивале в Лос-Анджелесе. Кстати, благотворительный показ этого фильма армянской диаспоре позволил собрать 7 тысяч долларов в фонд помощи Арцаху.

Искусство Вигена Чалдраняна, который творит в самое трудное для армянского кино время, безусловно достойно занять свое место в мировом кино. Это подтверждают и многочисленные международные награды, полученные мастером на многих кинофестивалях. А что касается «Симфонии молчания», то фильм будет представлен от Армении в Американскую академию киноискусства на соискание «Оскара».

«Симфония молчания» — добрый и добротный фильм. Это — сказка для взрослых, проповедующая свет и тепло в человеческих отношениях.

— Все в этом мире преходяще. Слова и звуки приходят и уходят, — сказал перед премьерой режиссер. — Остается только тишина, в которой и рождается все прекрасное. Надо уметь услышать эту тишину...

Елена Галоян.

Ереван, еженедельник «ТВ-Канал»

Блестящая режиссура, осуществленная уверенной и целеустремленной рукой Чалдраняна, опровергает наш пессимизм относительно возможностей и судеб современного армянского кино. Он отшлифовал достижения своей классической поры и стремится к новому, по большей части метафорическому языку. Психушка в его фильме есть отражение большого мира, и вся метафорика этого мира складывается из фиксации жестокой действительности, сконцентрированной здесь и сейчас.

Саркис Ваагн.

Лос-Анджелес, газета «Нор ор»,
24 октября 2001.

«Симфония молчания» — важнейший фильм последних лет. В нем заключено универсальное послание о душевном недуге, выраженное на уровне, подобного которому ранее не было на экране. Западный мир не было никакого дела до бедственного положения душевнобольных в странах бывшего советского блока. Фильм высвечивает ярким светом этих людей и это пространство. Огромную роль в образном воздействии картины играют прекрасно подобранный актерский ансамбль и место действия. Фильм Чалдраняна — это шедевр.

Джон Свэдж, актер, правозащитник.

Снимался в фильмах «Волосы», «Охотник за оленями», «Тонкая красная линия»

«СИМФОНИЯ МОЛЧАНИЯ»

Сценарий Вигена Чалдраняна и Гургена Ханияна

Постановка Вигена Чалдраняна

Оператор Арто Мелкумян

Художник Вартан Седракьян

Композитор Гари Кесаян

В ролях: Микаэл Погосян, Жан-Пьер Ншаньян,

Карен Джанибекян, Нико Касрадзе, Барбара

Брыльска и др.

«Арменфильм», Boomerang Productions (Франция),

ASHB Ardshinbank (Армения), Украина, 2001

«...ЕЩЕ МЕНЯ ЛЮБИТЕ ЗА ТО, ЧТО Я УМРУ»

АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

«Жилама» («Не плачь!») Амира Каракулова (он выступает здесь как режиссер, соавтор сценария и со-продюсер) словно бы намеренно не вписывается ни в какие параметры прокатного кино. Фильм напроочь лишен зрелищности: антураж его нищ до убожества. Декораций и во-все никаких нет: все снято в реальных экстерьерах и интерьерах глухой казахской глубинки. Можно подивиться мужеству художника фильма Сабита Курманбекова, взявшегося найти поэтичность и даже подобие красоты в бездарной советской лапидарности саманного домика, сельской читальни, районной поликлиники. В эпоху великого торжества компьютерных технологий авторы пребывают на уровне дилетантов, едва вылезших из пеленок любительского видео и, главное, не комплексуют, не маются должествующей проистекать из того неполноценностью. Оператор Мурат Нугманов, кажется, еще не совсем научился держать горизонт камеры, переводить фокус, грамотно, «по Головне», строить композицию. И все равно какой поззией веет от снятых им кадров! Как замечательно бел снег! Сколько нежности и любви в падающих на лица героини и девочки лучах солнца! Так видеть мир может только художник — не профессионал, выученный азам ремеслухи, а человек с собственным чувством красоты мира, с собственным пониманием поэтики фильма.

Сюжет «Не плачь!» элементарен, прямолинеен, как бы сложен из блоков детского конструктора — не нынешнего изощренного «Лего», а грошового, старенького, пришедшего из времен нашего послевоенного детства. Даже там, где высвечивалась зацепка для заниматель-



ного драматургического поворота, авторы тупо идут мимо: то ли не догадываются об упущенной возможности, то ли не ощущают в ней необходимости. Вроде бы на таком сюжете держать внимание заведомо невозможно. Но, как ни странно, оно до конца фильма не иссякает. На чем держится? На самых элементарных истинах. На том, что жизнь трагична. Что она прекрасна уже потому, что она жизнь. Что нет в мире большей красоты, чем красота человеческого лица и красота человеческой души. Можно прибавить сюда еще парочку

которых Соловьев воспитывал своих подопечных (прежде всего итальянцы — Эрмано Ольми, Де Сика, ранний Феллини), и первые их учебные работы — скорее даже не сами работы, а их атмосферу, пронизанную любовью к подлинности, достоверности деталей, тысячи мелочей, складывающихся в итоге в живую материю жизни. В очередной раз могу убедиться, что эти уроки вошли в кинематографическую плоть работ соловьевских учеников. Каракулов — из числа самых верных последователей, нет, не манеры своего учителя



«Не плачь!»

подобных банальностей: они все к месту. И все дают фильму свою энергетику.

Амир Каракулов словно бы заново открывает прелесть давно забытых истин Де Сики и Дзаватинни, и можно понять почему. Наверняка, бюджет фильма, соскребанный по сусекам не сильно щедрых фондов, много и не позволял. Ну, а если бы позволял? Уверен, все было бы точно так же. Поскольку фильм исполнен внутренней убежденностью, что это и есть кино. Кино, суть которого прежде всего человек. Его внутренний мир. Жизнь человеческой души, богатство которой измеряется ею самой, человеческой душой.

В середине 80-х мне довелось заглядывать на занятия казахской мастерской Сергея Соловьева во ВГИКе — той самой, из которой вышел и Каракулов, и многие другие мастера ныне прославленной казахской «новой волны»: явление это оказалось и плодотворным, и очень самобытным не только в казахском, но и в мировом кино. Очень хорошо помню фильмы, на примере

ля (она у Каракулова вполне своя, незаемная), а его творческих постулатов.

Ежи Гротовский некогда развивал идею «бедного театра». Бедного — в смысле минимализма используемых средств. Глядя фильм Каракулова, невольно вспомнились идеи Гротовского (увы, знаю их только как идеи: спектакли увидеть не привелось). «Бедный кинематограф» не значит бедный эстетически, творчески, духовно. В этом бедный может быть очень богатым...

Историю, рассказываемую в «Не плачь!», можно уложить в несколько строк. Героиня фильма — казашка Майра, родилась и выросла в Китае. Она певица, сорвала голос, врачи велели ей на год оставить профессию, дать голосу восстановиться. Кстати, играет героиню казахская оперная прима Майра Мухамед-кызы, поющая ныне на самых престижных оперных сценах мира. Каракулов очень умно, профессионально грамотно ставит дебютантке творческие задачи, помогая рас-

крыться ей как талантливой и, само собой, обаятельной актрисе. Он погружает ее в мир настолько подлинный (а подчас и в самую реальность жизни), что актрисе просто не остается люфта для фальши.

Майра вернулась в Казахстан, хочет навсегда остаться здесь. Живет у дальней родни. В семье — бабушка и ее семилетняя внучка. Выясняется, что девочка тяжело больна. Если не остановить болезнь сейчас, Бибинур не дотянет до лета. Нужны лекарства — по меркам достатка женщин, очень дорогие. Майра пытается продать свои оперные платья. Топчется на убогом базаре в грязных лужах подтаявшего снега, не очень даже надеясь найти среди местного контингента — чабанов, шоферюг, айльных казашек — покупателей на свое кружевное великолепие от парижских кутюрье. Пронзительным одиночеством и безысходностью веет от этой сцены, одной из лучших в фильме.

Приходится сдавать кровь. Кончается обмороком прямо у прилавка в аптеке. Ее подхватывают, сажают, какой-то молодой человек кладет ей под язык таблетку. Господи, ну, разве трудно было найти ему место в дальнейшем сюжете?! Он вроде славный парень, ну почему ему не заинтересоваться красивой женщиной?! Что убило бы от фильма, внеси в него режиссер малую долю тепла?! Все убило бы: это был бы уже другой фильм и, уж точно, другого режиссера.

Каждый эпизод «Не плачь!» похож на отдельную законченную новеллу. Каждый — элементарен, каждый — обстоятельно, дотошно подробен, каждый — внутренне глубок, наполнен, значителен. Они прилепляются один к одному в линейной последовательности событий: параллельный монтаж, словно бы еще и не изобретен, а уж тем более ретроспекции. Но при всей своей «люмьеровской» элементарности, от эпизода к эпизоду фильм набирает силу и завораживающую притягательность.

Героиня обещала девочке, когда та выздоровеет, поехать в Алматы, пойти в оперу. Майра будет петь, Бибинур — слушать. Девочке становится все хуже. Кажется, ее мечте о прекрасном чуде оперы не осуществиться никогда. Нет, героиня решает сама сотворить это чудо. До мелочей скрупулезно прослежен на экране каждый маленький штрих на пути его рождения. Героиня соскребает со стены известь в пиалу, белит ею старухино лицо, рисует огрызком карандаша брови, остатками губной помады — губы. И вот уже на импровизированной сцене старуха с копеечным веером изображает китаянку, а героиня поет арию из «Мадам Баттерфляй».

Каким чудом звучит среди этого убогого антуража мелодия Пуччини и волшебный голос Майры! Слышит ли это девочка, или у нее уже нет сил, чтобы слы-

шать? Нет, кажется, все же слышит. В финале она открыла глаза. На губах теплится улыбка, со лба ушел пот...

Каракулов нигде не подгоняет свой рассказ под заранее заготовленную идею. Сначала жизнь, жизнь во всей ее неприязательной убогости и красоте, сначала характеры, а потом уже, если сойдется одно с другим, идея. Только к концу фильма ненавязчиво вырисовывается, о чем и ради чего он. Он о силе любви и силе искусства. О преданности искусству.

В конце концов, для сути рассказа не столь уж важно оставшееся за титром «конец» жизненное продолжение истории. Спаса ли героиня девочку? Не погубила ли окончательно свой голос, вернувшись до срока к пению? Просто она сделала все, что в ее силах было сделать. Вдохнула в свою любовь к девочке, в свое пение все, что могла вдохнуть. Да, кстати, а что ей эта девочка? Не дочь ведь, даже не племянница. Так, седьмая вода на киселе, забору двоюродный плетень...

«Послушайте, еще меня любите за то, что я умру»... Это Марина Цветаева. Это — к сути того, что на экране.

Ну, а теперь попробуем уже слегка поразмышлять, подумать над увиденным. Режиссерам, воспитывавшимся в системе координат советского кино, верившим, что их труд — общественная миссия, их слово — слово правды, обращенное к людям, ныне приходится существовать в иной, рыночной системе координат. Кино — продукт, в него вложены деньги, он должен быть продан, найти потребителя, продукт обращается на рынке, нужны рыночные рычаги его распространения... И т.д., и т.д. Можно ли совместить одну систему координат с другой? Каракулов совмещать не пытается. Он делает фильм как выдох. Сколько было сил, столько выдохнул. Услышат, не услышат?... Дойдет до тех, до кого должен был бы дойти, не дойдет?... Принесет с собой искру света, или она где-то потеряется в дороге?... Кто знает? Он свое слово сказал.

Очень хочется, чтобы это слово оказалось услышанным. Вернее, чтобы ему помогли быть услышанным.

«НЕ ПЛАЧЬ!»/«ЖЫЛАМА»

Сценарий А.Каракулов, Е.Гордеева, Р.Байгужаева

Режиссер А.Каракулов

Оператор М.Нугманов

Художник С.Курманбеков

Звук А.Влазнев

В главных ролях: Майра Мухамед-кызы, Бибинур

Алдабергенова

Казахстан, 2002

ФИНИТА ЛЯ ТРАГЕДИЯ

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ



20 КИНОФОРУМ

До фильма

Пять лет назад младший из братьев Ильенко, Михайло, сделал фильм «Седьмой маршрут» (см. подробнее мою статью в № 1 «Кинофорума»), ленту, как по мне, очень интересную. Герой картины повествует жуткую историю опального поэта, который саму жизнь свою положил на алтарь борьбы с бывшим политическим режимом. На самом деле, в реальности, все было далеко не так, да и талантом Господь одарил не так уже и чтобы...

Фильм интересен в первую очередь тем, что воссоздает в ироническом, комедийном плане метод самоописания шестидесятников. Согласно их собственным представлениям, которыми щедро делились с нами, своими преемниками, они героически боролись с политическим режимом. Обязательным персонажем здесь был цензор, без которого система просто не мыслилась. С этим мифом разлучаться не хочется, потому-то «Седьмой маршрут» и был обруган, выставлен как что-то подозрительное и едва ли не антиукраинское.

Собственно, как раз понятие Украинского Поэтического Кино было включено в героический миф о шестидесятичестве. Последний вдохновенно творили и сами кинематографисты, и критики (пишущий эти строки принадлежит к их числу). Уже в 90-е один из новых киевских журналов «Кіно. Театр», возглавляемый Ларисой Брюховецкой, стал активным популяризатором поэтического кино — нежно, по-девичьи,

В основу публикации положена статья, напечатанная на украинском языке в журнале «Кіно-Коло», 2002, № 13.

защищая любимых мужчин от происков врагов (однажды и мне пришлось побывать в их шкуре).

Нужно сказать, что на этом мифе мы, поколение «семидесятников», воспитывались. Сопротивление режиму, пусть и невидимое миру, личностная стилистика языка и речи, стремление к тотальному самовыявлению (слова «гений» и «гениально» как маркеры всего сделанного)... И — непреходящее «несение» культурных героев. В кино подобного звания удостоился, если по-настоящему, только Параджанов. Тому поспособствовала не только слава нарушителя всех эстетических норм и табу, но и арест с последующим пребыванием в лагерях.

Похоже, что Юрия Ильенко такая параджановская парадигматика не устраивала, поскольку он при этом, уж так получилось, отодвигался в тень. Возможно, потому, что отношение к Ильенко в среде кинематографистов преимущественно враждебное. Причин для этого много, среди них и чисто субъективная: все началось давно уже, в 70-е, когда на очередной партийно-творческой студийной конференции кто-то недобрый потянул режиссера за язык и он выдал такое, чего потом ему не смогли простить друзья Параджанова (абсолютную точность не гарантирую, а сказал он примерно вот что: отчего это я должен страдать за то, что сидит Параджанов, почему не показывают «Тени забытых предков»?..). Это восприняли как измену. Да и само творческое поведение режиссера после известных репрессий против поэтического кино не прибавило ему авторитета. Уступки цензурным требованиям, которые, по сути дела, уничтожили исходный замысел сценария «На поклон» (фильм «Мечтать и жить», 1974), попытка приспособить свое «стило» к заведомо чуждому для него материалу («Праздник печеной картошки», 1976 и «Полоска нескошенных диких цветов», 1979)... Я лично ни в чем здесь Ильенко не осуждаю, лишь излагаю факты и их самую распространенную среди кинематографистов интерпретацию. Ибо так уж оно сложилось, и народ постепенно уверовал, что Юрий Герасимович хоть и красивый сам собою, однако «не орел». Не герой то бишь. Смолоду был им, а затем победило желание выжить.

Для носителя такой мощной мужской харизмы, которой обладает Ильенко, это наверняка было обидным. Сам он, конечно, трактовал свою жизнь иначе. В годы Перестройки воскресает, то есть снимается с «полки», «Родник для жаждущих», что дает повод к утверждению личного прошлого в героическом дискурсе. Примирение с Параджановым, работа над фильмом по его сценарному плану («Лебединое озеро. Зона», 1989) и последующее присуждение в Каннах, хотя и не в конкурсном показе, двух призов позволяло надеяться, что наступил крутой перелом, а с ним и реставрация героического имиджа. В 91-м его назначают председателем Госкинофонда, по сути дела министром кино. Ситуация тогда уже была сложной, и казалось, что как раз Ильенко может одолеть все. Мне он тогда напоминал Наполеона: чертил на бумаге разнообразные схемы, показывал, как-то оно будет, как решатся проблемы одна за другой.

Довольно быстро, однако, по крайней мере так это выглядело извне, Ильенко потерял интерес к работе, переложив ее на хрупкие женские плечи своего заместителя, Анны Чмиль. В конце концов Кинофонд ликвидировали (1992), и это стало началом агонии отечественной кинопромышленности. Снова-таки ни в чем я режиссера не обвиняю, лишь констатирую: в чрезвычайно сложной ситуации, которая требовала особой интеллектуальной и волевой энергии, он не проявил того, сказать бы, титанизма, которого от него ждали. Но не чиновник же он, а художник.

Как художник в середине 90-х предлагает амбициозный проект «Агасфер»/«Агн, или Хроника второго пришествия Христа», столь масштабный, что довольно быстро стало понятным: денег в обедневшей стране на это не найдется. А время шло. В конце концов в 99-м снял как оператор скромненькую мелодраму «Аве, Мария» по сценарию и в режиссуре своей жены Людмилы Ефименко. Кинематографисты встретили фильм весьма иронически, как едва ли не любительский, пресса тоже откровенно злорадствовала. А тут еще фестивальная публика «Молодости» (картина была дебютом режиссера, поэтому и оказалась в конкурсе) своей непредсказуемой реакцией (где программировались вздохи и даже слезы — смелись) вывела из равновесия настолько, что позднее, на премьере в Доме кино, семья вынуждена была произвести некоторые упреждающие действия, дабы не допустить «провокаций».

Два юбилея Сергея Параджанова (в 94-м и 99-м) мэтр воспринял неординарно: как стремление задвинуть мэтра на периферию киноистории. Пару лет назад он дал интервью киевской газете «Бульвар», где доходчиво объяснил, что Параджанов никакой не гений, ибо до «Теней...» не снял ни одного стоящего фильма, и, таким образом, это он, Ильенко, вывел классика на дорогу большого искусства, а не наоборот, как часто утверждают. Кое в чем он прав — роль оператора в фильмах часто приуменьшается, хотя нередко она является просто выдающейся: так было, к примеру, в довженковской «Земле», которую снимал гениальный Даниил Демуцкий, так было и в «Тенях...». Вот только надо ли было говорить это самому, да еще в издании, которое специализируется на том, что выставляет своих персонажей в роли стриптизеров?

Между тем Ильенко принимал участие в проекте фильма о гетмане Мазепе, который разрабатывал известный актер и не очень известный продюсер Иван Гаврилюк. Деньги все не находились, так длилось несколько лет. И вдруг правительство Виктора Ющенко деньги все же дало, только не Гаврилюку. Последнему пришлось оставить проект, он страшно оскорбился и имел на то право. Дело не в том даже, что главная роль была отдана Богдану Ступке (он нынче вне конкуренции), просто среди порядочных людей так себя не ведут. Надо было поискать возможность компромисса, как-то сгладить возникшую ситуацию. Однако подобные сентиментальные соображения, видимо, Юрия Герасимовича не посетили. В итоге его неприятели получили не одно очко «против». Да и вступает

в действие правило: не жалеешь ты, не пожалеют тебя.

Отношение к Ильенко осложнилось и тем, что сумма, выделенная на фильм, оказалась рекордной в истории отечественного кино — 10 миллионов гривен (позднее цифра выросла до 12). Пусть теперь режиссер объясняет, что это были «отдельные» деньги, что ничьи кинематографические интересы не пострадали. Подобные нюансы мало кого интересуют. За такие, пусть и отечественные, «баксы», можно было снять не один фильм. Оправдать режиссера мог только большой успех или на очень престижном международном кинофестивале, или в прокате. Последнего, однако, в Украине по сути дела нет, он только-только начал возрождаться. Так что оставалось уповать на фестивали. Один из них — Берлинский, входящий в тройку самых престижных в мире, — в конце концов и пригласил фильм. Правда, отборочная комиссия не допустила его к конкурсу, поставив в программу больших внеконкурсных лент, но и так было весьма престижно. Оставалось только ждать триумфа и новой мировой славы. Любый другой вариант не проходил, в этом случае шансов на прощение у режиссера не было.

ФИЛЬМ

«Получилось слишком длинно и скучно. Это, конечно, грех, но не смертный. Хотя Чехов и говорил, что краткость — сестра таланта, не верьте ему... У таланта нет сестер и братьев... Даже родителей нет... Талант — круглый сирота»

Из книги Ю.Ильенко «Парадигма кино», раздел «Фильм». — Киев, 1999, с. 412

«Молитва за гетмана Мазепу» — так назывался фильм от самого начала работы. Значительно позднее, уже на фестивальной пресс-конференции в Берлине, Ильенко объяснит, что речь не только о слове из титульного названия, но и о жанре. Тому, кто видел картину, согласиться с таким определением трудно: ее пронизывает грубость — от первого эпизода до последнего. К тому же тяжеловатая оперная пластика — немало эпизодов, где персонажи действуют в декорациях экспрессионистского пошиба, не маскируя свое присутствие, а, наоборот, подчеркивая условность действия, выступая в роли одного из активных факторов созидания образного времени и пространства. Так было у немцев в начале 20-х, когда деньги приказали долго жить и проще было нарисовать декорации, чем что-то там строить. Насыщенность пластикой вызывает в памяти и культурный отечественный след — барокко, расцвет которого приходится на годы гетманования Мазепы. Собственно, режиссер и включал в свой замысел как цель преодоление шароварно-гопакского имиджа украинской культуры, чтобы добраться до более глубоких пластов; тех, в частности, которые соединяют нас

с Европой.

Экспрессионистское течение в европейском искусстве XX столетия имело свои проявления и в Украине, причем есть основания считать, что экспрессионизм немало унаследовал от барокко (в литературе подобная точка зрения встречается). В 84-м году для журнала «Искусство кино» я написал статью «Довженко и украинское барокко», которая мною же была снята с печати (в это трудно поверить, но тогда эта тема считалась в Киеве запретной). От Довженко (и опять-таки Демущого!), его экспрессионизма и барочности немало прихватили и творцы поэтического кино (правда, сам Ильенко с подозрением относится к этому понятию как к чему-то провокационному, но уж тут ничего не поделаешь — любое определение имеет свои ограничения). Скажем, фильм Ильенко «Вечер на Ивана Купала» по произведениям Николая Гоголя и фольклорным преданиям активно использует наработки народной пластической культуры для того, чтобы воссоздать «подполье» человека, совершившего страшный грех. Это сближало ленту с сюрреалистической образностью, с ее акцентом на жизни подсознательного и дерзкой, шокирующей агрессивностью по отношению к устоявшимся эстетическим нормам. «Вечер...», на мой взгляд, является той художественной станцией, от которой стартовал кинопоезд «Молитвы».

Собственно, отборщик фестиваля, выдающийся знаток восточноевропейского кино Ханс Шлегель, и квалифицирует новую ленту Ильенко как сюрреалистическую. К такому выводу его подтолкнуло и то, что исторические события (рассказ о гетмане Иване Мазепе, его отношения с российским царем Петром I, знаменитая Полтавская битва и бегство с шведским королем Карлом XII) переносятся в пространство личностного воображения, а главное, что это пространство наполнено грубой, провокативной (по отношению к зрителю) материей. Вспомним, что сами сюрреалисты определяли свое направление как «поэтическое, революционное и моральное движение», призванное бороться с обществом при помощи скандалов и шоковых средств. Во имя чего? «Они, по определению Луиса Бунюэля, в первую очередь стремились, и это было важнейшим и неосуществимым их желанием, переделать мир и изменить жизнь. Но именно в этом, главном вопросе мы явно потерпели поражение» (Бунюэль о Бунюэле. Москва, 1989, с. 148).

Переделать жизнь запланировал и Ильенко. Непонятная установка на шок, скандал, максимально грубая образность (кровь, трупы, едва ли не порнографическая откровенность представления сферы сексуального, опереточный речитатив и крик...) — и все это для чего? Чтобы доказать, что украинское кино живет, не умерло (об этом не раз говорил режиссер, отвечая хулителям и критикам). Чтобы уничтожить поросшие мхом мифологические сооружения — Петр I и Российская империя, малороссийская шароварная Украина как провинциальная составляющая имперского монстра. Хотя наверняка массовая аудитория предпочла бы увидеть здесь кино более привычное и

гармоничное — чтобы Мазепа был просто героем, который бы с помощью сабли менял исторические акценты и любил женщин «красиво» и романтично. Да и интеллектуалы нынче не склонны к взрывным операциям на полях эстетического, рассчитывать на их сочувствие здесь вряд ли приходится. И все же Ильенко решился предстать в образе революционера, лишь бы разрушить окаменевшие мифологии. Сюрреалистические средства, избранные им — шок, скандал, агрессия — едва ли конструктивны по отношению к обществу, тем более такому, которое требует не революций, а эволюций. Вряд ли сам Ильенко не отдавал себе в том отчета — выбор стратегии был вполне осмысленным.

Первое, что хотелось разрушить, так это героический образ Петра I. В интервью в фестивальной буклете режиссер неоднократно отсылает нас к первоисточнику — высказываниям Льва Толстого: «Беснующийся, пьяный, стгнивший от сифилиса зверь четверть столетия губит людей: казнит, жжет, закапывает живыми в землю, заточает жену, распутничает, мужеложествует», — вот кем был на самом деле российский царь. С первого же эпизода Ильенко берет за экранизацию цитату классика — на гробе Мазепы Петр хватается за какого-то солдата и сдирает с него штаны... Вячеслав Довженко под руководством режиссера не склонен хотя бы как-то нюансировать поведение своего персонажа — животное в нем доминантно, это в самом деле «беснующийся зверь», такой себе высоченный Маугли,

который недавно слез с дерева. Хотя чересчур уж прямолинейно — любую последовательность, как известно, украшают отступления от нее.

Вдобавок, как ни странно, эта стихия забирает в себя и шведского короля, украинского симпатика Карла XII. Никита Джигурда предъясняет нам его гротескно, как нарушителя цивилизационных норм. Животное начало здесь также акцентированно — только это раненый, загнанный зверь. Абсурдность актерской интерпретации подчеркнута и тем, что король изъясняется на украинском...

Если уж говорить об актерском ансамбле, то лишь Богдан Ступка выстраивает образ интересно и стереоскопично. Иных удач здесь нет, а некоторые (Филипп Ильенко в роли молодого Мазепы, к примеру) вообще типажны, выхваченные из массовки, не более того. Это существенный минус, особенно в случае с Мазепой, которого играют три актера. Идея сама по себе выигрышная — ведь речь про гетмана, чье обличье, имидж утрачены историей. И если Ступка точно и находчиво созидает вокруг себя игровое (именно игровое) поле, то другие предъясняют что-то деревянное, негибкое, подрывая прокламированную поэтику неистовой, спущенной с тормозов карнавальностью, театральностью вертепного пошиба.

Впрочем актеры, как известно, не самое выразительное в Ильенковой палитре. Из его фильмов только «Белая птица с черной отметиной» обозначена блестящими актерскими удачами и даже откровениями. Да еще «Ле-

«Молитва за гетмана Мазепу»



бединое озеро. Зона», где Виктор Соловьев, Людмила Ефименко и Виктор Демерташ играют очень сдержанно, почти документально, поддерживая режиссерское концептуальное сооружение. Кстати, в «Молитве» Ефименко выглядит точно так же, хотя роль требовала, как и в случае со Ступкой, совсем другого: раскованности, блеска перевоплощений, театральной подачи текста (последнее является самым слабым местом у актрисы, куда лучше выглядит она на статичных, «немых» планах). Тем более что значительная часть шокирующих эпизодов снята при участии Ефименко, включая тот, где Кочубеиха мастурбирует с помощью отрезанной головы своего мужа (этот кадр охотно предоставлялся режиссером для публикации в прессе задолго до появления фильма, что лишний раз свидетельствует о намерении скандализировать атмосферу вокруг ленты). Актриса старается, конечно, но получается уж слишком плоско, неумело даже. Что здесь скажешь, кроме сакраментального: не в свои сани не садись.

Не лучшим образом выглядят и эпизоды откровенно публицистического плана, да еще и чрезмерно осовремененные. К примеру, тот, где российский князь Голицын (Олег Драч) яростно кричит на одного из украинских старшин: «Не говори со мной на своем хохлацком наречии!» Конечно, при такой условности не так уже важно, мог ли употреблять подобный лексикон российский вельможа три столетия тому назад. Но если говорить о намерении подорвать образ колониальной Украины, то подобные приемы (а таких прямых обращений, на манер театральных реплик в сторону зрительского зала, в фильме несколько) выглядят чересчур упрощенными, наивными даже.

Украина здесь вписана в гротескную образность телесного плана с установкой на нарушение традиционных норм и общепринятых дискурсов. Ютовым языковым формам, рабом которых является сознание рядового гражданина нашей Отчизны, сознательно противопоставляются образы нетрадиционного плана. Фильм начинается с географической карты Европы в виде роскошного оголенного женского тела. Украина здесь не что иное, как лоно, которое вызывает неистовое и, как правило, грубое вождение вселенского мужичьего населения. Этот образ приписывается (автором фильма) самому Мазепе — тем самым последующая визуальность представляет собой вертепное представление, эпизоды которого иллюстрируют житие этой зоны повышенной секс-агрессивности. Вертепные коды здесь очевидны, с той лишь поправкой, что понятие верха и низа теряют любую ценностную определенность. Собственно Украина и украинцы располагаются внизу, в телесном низу европейского тела, сюда направляются, а то и просто сбрасываются самые брутальные энергии. Оперная, а то и опереточная стилистика, отраженная в костюмах и декорациях (художник фильма Сергей Якутович, художник по костюмам Владимир Фурик, к сожалению, уже покойный), фиксирует вот эту бордельную экзистенцию: трагичность ситуации не отменяет формулы, которая звучит в фильме: «Трагедия — это песня козлов...» Отсюда

маргинальность воссоздаваемого на экране материала: мы маргиналы, мы на периферии, на меже, а то и за нею, цивилизации.

Поэтому логична заикленность на сексе, мотивирующем человеческие поступки. Скажем, донос Кочубея (Виктор Демерташ) в Петербург на Мазепу объясняется просто: гетман отказался от Кочубеихи, и та из чувства мщения подговаривает мужа, чтобы накропал текстик. Табуированные до недавнего времени сферы человеческой жизни здесь ставят мотивы, знаки, образы. Познавательная активность автора поражает своей чрезмерностью (сам Ильенко определяет это как метод «перенасыщенного раствора»). Там, где план должен бы длиться минуту, он выдерживается три, пять, десять...

Последнее наглядно иллюстрирует эпизод, когда рекой плывут трупы убитых в Батурине (войска под командованием Меншикова вырезали свыше 15 тысяч человек). Тела размалеваны-расфуфырены, их сделали эстетически привлекательными, декоративными (да, я не выдумываю, именно так это выглядит — экран в виде блюда, и остается лишь бросать на него плотоядные взоры). А ножницы лежат в стороне, такое впечатление, что в фильм вошел весь отснятый для этого эпизода материал. По сути дела, меня, зрителя, приглашают полюбоваться телами мертвых. А то, что по берегу бегают Кочубеиха и голосит, создает нежелательный контраст: какого эффекта хотел достичь автор, остается непонятным.

Постмодерный имморализм? Стремление через шок вышибить из нас привычные представления о «братской дружбе» между двумя народами? Другого объяснения я не нахожу. Экспрессионистская стилистика выпадает в постмодерную хаотизацию, и затем уже не удивляешься тому, что здесь так мало композиционной упорядоченности — автор играет, демонстрируя нежелание придерживаться каких-либо правил. Риск, на который он идет, большой: зритель привык уважать правила, привык искать их в тексте и вне текста, и когда не находит, с воплями и угрозами разматывать автора по стенке оставляет зал.

И потом, не приподал ли Ильенко? Революции у нас происходили десять лет тому, когда сбрасывались с пьедесталов авторитеты, когда в прошлом искались новые боги и истины. Нынче этот процесс на финише, а на старте — поиск гармонизирующих и консолидирующих ценностей. Постмодернизм взамен «императивно навязывает культ отсутствия культа», провозглашает «десакрализацию, но сам десакрализует десакрализацию» (Оксана Пахльовська. Украинский постмодернизм як клонування без правил. — Кіно. Театр, 2001, № 6, с. 6). Похоже на правду, не так ли?

И длинно, длинно... Ильенко одно время даже подумывал о пятичасовой версии. Осталось тоже довольно. Я смотрел фильм еще до его отправки в Берлин, и хотя смотрел с большим интересом, уже тогда были очевидными два самых больших недостатка: завышенный метраж (минут 40-50) и недотягивание большинства актеров до предложенной стилистики. Впрочем,

тогда мнилось, что энергетика пластического ряда позволит смикшировать недостатки... Но они сработали. Фильм больше похож на вчерне смонтированный материал. Материал сам по себе безусловно любопытный. Просто нужно сесть за монтажный стол и срезать все лишнее.

После фильма

В Берлине «Молитва» прозвучала как анафема украинскому кино. Впервые в жизни я видел по окончании фильма практически пустой зал (это был, правда, показ для прессы). Большинство знакомых журналистов из разных стран позднее единодушно высказали мне свое сочувствие: фиаско показалось им ужасным и даже неправдоподобным. Что случилось с Ильенко? Это было главным вопросом.

Режиссер выглядел на удивление спокойным. Вернувшись домой, я еще раз перечитал его январское интервью все тому же «Бульвару». «Возможно, — говорил он, — с «Молитвой за гетмана Мазепу» случится то же, что и с фильмом «Тени забытых предков». Когда картина вышла на экран, она сначала провалилась и в Украине, и в Москве. Нас с Параджановым несколько тысяч студентов просто освистали на просмотре в МГУ».

Опыт великое дело закаленную сталь газетными сенсациями не сразить. С тем, что фильм хоронить рано, я согласен. Тем более, знаю по собственному опыту: фестивальное впечатление от фильма достаточно заметно отличалось от киевского. Хотя, повторюсь, еще тогда было понятно, что посидеть за монтажным столом необходимо. Небрежение композицией едва ли плодотворно.

И режиссер, и продюсеры по возвращении из Берлина заявили о том, что будут испытывать терпение публики до сентября. Главную причину выставили такую: картина очень сложна и требует подготовки. Как именно будут готовить публику, не очень понятно. Никаких телодвижений в эту сторону на протяжении последних месяцев замечено не было. Фильм побывал в Сочи, на «Кинотавре», и это, пожалуй, все.

Впрочем, массовая аудитория как-нибудь потерю переживет, а вот журналисты... Они сразу скандализировали ситуацию с фильмом. Ильенко остался этим доволен: «После прямого эфира на ICTV, — заявил он, — я проснулся национальным героем» (речь идет об участии в программе «Подробно с Дмитрием Киселевым»). Затем провели пресс-конференцию, на которой фильм не показывали, а о нем рассказывали. Потом много писали. Имидж создан: потратили народные деньги на историческую порнографию. Так часто и го-

ворят люди, картину не видевшие, но мнение о ней имеющие (да здравствуют известные всем традиции!). Недовольны, конечно, и кинематографисты — ситуация с финансированием кинематографа при новом правительстве резко ухудшилась, и виноватят в этом Ильенко: сожрал все деньги и испортил вконец репутацию национального кино. Словом, кругом скандал и одни сплошные неприятности. Приятностью стала только рекомендация министра культуры России Михаила Швыдкого не показывать картину — режиссер этим остался очень доволен. И правда: реклама и раскрутка угасающего сюжета.

Для Ильенко главное сегодня — поддерживать иллюзию пребывания в эпицентре взрыва. Фильм в целом напоминает бомбу, которую в фильме сам Ильенко (в образе так называемого маршала Жука; ну, вы догадались, кто это) подкладывает в гроб Мазепы. Фильм зарывается в могилу украинской истории — обычные мифологии и схематики, давно сгнившие гробы и заржавелые надгробия должны разлететься вдребезги. Мужской поступок, возвращение сакрального образа человека, который может одолеть все, победить всех. Изменить жизнь, как это и планировали интеллектуалы еще в начале прошлого столетия. Хочется этого и в начале столетия нового.

Вот только мудрый Юрий Лотман еще в начале 90-х предостерегал от мощных циклонических взрывов. Изменения должны быть, но не системные, не такие, чтобы «до основания, а затем...». Европа как-то умудряется это делать. Не останется ли Ильенко снова в одиночестве со своей «бомбой» в руках?

Так или иначе, а кинематографическая тишина взорвана. И это само по себе хорошо. Об украинском кино заговорили страстно, громко, надрывно. Поколение шестидесятников напомнило о себе — шумно и вызывающе. Только не последний ли это хлопок двери? Они уходят с кинематографической сцены, и от этого грустно и несветло. Но уже пусть робко еще, но сквозь хлопающие двери начинают просачиваться молодые. Их мало пока, но они уже идут. В чем-то Ильенко для пионеров пример — хотя бы в том, что сохранил бойцовский характер и страсть к конфликтам. Вот только среда другая и время тоже — начальство что-то не очень замечает само существование кино в Украине и тем более не будет запрещать завершенные проекты. Скучно это.

Вот он и гневается поэтому, Юрий-то Герасимович. Он делает грандиозное кино, шум в заграничной прессе, то, се, а начальству плевать. И нету цензоров, чтобы запретить. Нынешние запретители следят не за кино, а за телевидением. Правила игры меняются, и то, что вчера выглядело трагедией, сегодня оборачивается комедией. Которой тоже гаплык, или же финита.

КИНО КАК ГЕОПОЛИТИКА

Публикуемые ниже три доклада на российско-американском симпозиуме «Глобальная амнезия: Центральная Азия и политика пространства» (информацию об этом событии см.: «КФ», №2) предлагают, по сути дела, три сценария возможного развития центральноазиатского кинематографа в обозримом будущем. Инновационный метод анализа постсоветского кино этого региона, метод, где эстетические проблемы тесно переплетаются с геополитическими, впервые был опробован на московском симпозиуме и доказал свою плодотворность.

Участники российско-американского симпозиума в кинозале



Является ли современный центральноазиатский экран «постколониальным»?

СЕТ ГРЭХЭМ



тему «кино и пространство»: философ Жиль Делёз писал, что в кинозале он чувствует себя, как кочевник, ибо кинозритель «кочует» по беспредельному пространству посредством экрана (Делёз называл этот феномен «сила юрты»). Эта замечательная, на мой взгляд, аналогия связана с двумя важными элементами кинематографа, которых мы практически не касались до сих пор на нашем симпозиуме: кинозритель и природа киновосприятия, кино как эстетическая технология. В контексте обсуждений роли кино в формировании национального самосознания эти вопросы ничуть не менее актуальны, чем вопросы о сюжетах, о режиссерских толкованиях исторических событий, о метафорических приемах сценариста и режиссера.

С тех пор как центральноазиатские республики стали независимыми государствами, западная критическая традиция postcolonial studies продолжала разрабатывать теорию киноискусства в «молодых странах» третьего мира и почти не обращала внимания на бывший Советский Союз. Я не хочу здесь подробно обсуждать, насколько применима постколониальная модель к бывшим советским республикам вообще, однако хорошо было бы поставить некоторые исходные для такого обсуждения вопросы.

Во-первых, находим ли мы в кинематографе Центральной Азии что-нибудь аналогичное «эстетико-политической программе национальной реконструкции»¹, по которым развивались движения New Cinema в бывших колониях — в Африке, Латинской Америке и Азии, начиная с 1950-х годов?

Во-вторых, чем отличается научная точка зрения западных киноведов от взглядов российских коллег, то есть представителей «колониальной империи», пусть и бывшей?

В-третьих, если так называемое «третье кино» «определяется прежде всего социалистической политикой»², что нам, киноведам, сказать о постсоветской ситуации, в которой бывшие колонии, чтобы осуществить «протест против» метрополии (первая стадия постколониального развития по Фенону³), должны сознательно отказаться от социалистической идеологии?

Хотя название нашего симпозиума дважды ссылается на понятие пространства, я хочу начать с временных категорий. В западном культуроведении до сих пор господствует «великий пост-»: постмодернизм, постреализм, постколониализм и т.д. В славистике, конечно, мы поглощены постсоциалистическими и постсоветскими явлениями. Использование приставки «пост-» подразумевает временное понимание культуры и культурных текстов, взгляд на современное культурное производство как на некий эпилог чего-то другого, более четко определенного. Текст с этой точки зрения имплицитно рассматривается в его отношениях с тем, что было раньше, что находится на той стороне какого-то эпохального перелома.

Постколониальная теория как бы соединяет понятия временное («пост-») и пространственное («колония»). Здесь уместно напомнить, что само кино (как и другие визуальные повествовательные формы) — «временное» искусство, которое тем не менее ассоциируется с конкретной единицей «пространства» — экраном (будь то телеэкран или большой экран, или даже экран телепроектора, с которого наш славный президент Буш читает нам новую биографию нашей страны, кстати, тоже находящейся с сентября прошлого года в состоянии «пост-»). В эпоху общего современного «беспредела» экран — этот прямоугольный кусочек пространства со своими знакомыми, успокаивающими пределами — способен особенно сильно влиять на мировоззрение зрителя. В контексте темы нашего симпозиума киносеанс (или просмотр кино по телевизору) является весьма важным «бытовым хронотопом», в котором само понятие нации и может формироваться в сознании гражданина-зрителя. Еще одна вариация на

¹Rajadhyaksha, Ashish. «Realism, Modernism, and Post-colonial Theory.» The Oxford Guide to Film Studies. Ed. John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford UP, 1998. 413—425.

²Wayne, Mike. Political Film: The Dialectics of Third Cinema. London: Pluto, 2001.

³А б и к е е в а Г. Восток-Запад-Восток: изменяющиеся векторы (опыт авторецензии на книгу «Кино центральной Азии (1990—2001)». «Кинофорум», 2002, №1

Сегодня, когда бывшие колонии второго мира вошли в глобальную систему, Фредрик Джеймсон сказал бы, что художественный дискурс в новых государствах не может не отражать эту новую геополитическую ситуацию. Джеймсон пишет о некоем «геополитическом подсознании», которое «пытается переделать национальную аллегорию в форме концептуального орудия для понимания нашего нового бытия в мире»⁴. Повествовательные формы играют центральную роль в этом процессе, по мнению Джеймсона. Структура повествования, как формы дискурса, «впитывает в себя всякие идеи, оставшиеся в воздухе» в поисках «фантазий-решений» (fantasy-solutions) проблем, которыми занято современное сознание в обстоятельствах глобальной культуры⁵.

«Воздух», из которого художник берет составляющие части своей «фантазии-решения», насыщен не только политическими и историческими, но и словесными, жанровыми, эстетическими, идеологическими и, конечно, кинематографическими остатками других эпох, текстов и традиций. В так называемом постколониальном художественном пространстве выбор материала часто становится политическим вопросом. Здесь возникает проблема гибридности и аутентичности, понятий, которые чаще всего противопоставляются друг другу исследователями постколониализма.

Вторая стадия постколониального развития по Фенону — «возвращение к идеальному видению традиционной культуры»⁶. В кинематографе этот процесс часто воплощается в попытках «экранизировать» вновь нарождающуюся национальную иконографию: восстановление потерянного национального прошлого, агнографические жизнеописания национальных героев и т.п. Однако эпическое и мифологическое повествование не совсем тождественны, и некоторые режиссеры (особенно представители арт-хауса, или «фестивального» кино) стремились создавать новый визуальный режим нации в «маленьких» мифах. В российском кино последних лет, например, вместе с цирюльниками и капитанскими дочками, мы видели использование в качестве коллективных мифов и культурных ценностей разных явлений быта: распятие водки в мужской компании, тосты, анекдоты и т.д. В цикле фильмов Рогожкина об особенностях национальной жизни водка служит неким *Дао*, сверхмотивировкой поведения, эфиром, в котором и проявляется «русскость». Такие фильмы часто весьма ироничны, конечно, но в них видится сознательная попытка найти такой набор или созвездие национальных ценностей, доминант, вокруг которых только и может развиваться прочное, популярное национальное кино.

Во многих центральноазиатских фильмах ощутимы самые эклектичные (гибридные) стратегии «экра-

низации нации». Рашид Нугманов насытил свою «Иглу» советской массовой культурой (ТВ, радио) и западными кинотропами. В результате фильм кажется своеобразным эклектичным двустольным жестом, который одновременно демонстрирует ироничное дистанцирование от метрополии и знание западных культурных кодов. Целлулоидный Казахстан Нугманова, таким образом, находится в дискурсивно стратегическом пункте на пути от советского прошлого в капиталистическое будущее.

В фильме «Полет пчелы» таджикский режиссер Джамшед Усмонов также фиксирует отступающее советское настоящее как необходимую исходную точку для начала биографии новой страны. Усмонов, однако, делает это посредством повествования и визуализирования мифологического прошлого, а не наступающего будущего. Сортирный мотив в фильме представляет собой не столько сатиру, сколько ссылку на все мифы о сотворении мира, начинающиеся с первобытного хаоса, грязи.

Центростремительные траектории героев в лентах Актана Абдыкалыкова «Бешкемпир» и «Остановка» (последний с Эрнестом Абдыжапаровым) представляют довольно оптимистический взгляд на перспективы Кыргызстана как нации.

В фильме Усмона Сапарова «Ангелочек, сделай радость» изображаются реальные события из туркменской истории, но самые интересные связи в фильме не исторические, а кинематографические: «Ангелочек» напоминает многочисленные фильмы о фашистской оккупации Европы, о еврейском гетто. Получается, таким образом, фильм *a clef*: немецкие колонисты у Усмона аналогичны евреям, советские солдаты — фашистам, туркмены — доброму местному населению (моральным двойникам голландской семьи, на чердаке которой скрывалась Анна Франк, чью фамилию, кстати, носит и герой мальчик в туркменской картине).

Хочу остановиться чуть подробнее на фильме Али Хамраева «Бо Ба Бу» (название которого, кстати, удивительно совпадает с названием постколониального украинского литературного коллектива «Бу Ба Бу»). По справедливому замечанию Гульнары Абикиевой, определение данного периода в центральноазиатской истории как «перехода к рыночной экономике» не очень помогает киноведам, стремящимся описывать доминанты постсоветского киноискусства. Но это определение указывает на то, что настоящий момент — одновременно и «пост-», и «до-». В связи с этим «Бо Ба Бу» представляет особый интерес: действие фильма разворачивается, как пишет критик Владимир Левашов⁶, или в доисторическое, или в постисторическое время. Фильм имеет жанровую связь не столько с эпосом, сколько с анекдотом, более конкретно — с анекдотом о необитаемом острове, где живут двое мужчин и одна женщина. Этот анекдот чаще всего подается как некий «контролируемый эксперимент», выявляющий национальные черты разных народов.

⁶Левашов В. Версия. — «Искусство кино», 2001, № 3

⁴Jameson, Frederic. The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System. Bloomington: Indiana UP; London: BFI, 1992.

⁵Абикиева Г. Кино центральной Азии (1990—2001). Алматы: IREX, 2001.

Решили однажды провести эксперимент. На три необитаемых острова высадили три группы людей — англичан, французов и русских. В каждой группе — двое мужчин и одна женщина. Через год приплывают к англичанам. Те сидят на разных концах острова.

— Почему вы так сидите?

— А нас никто не представил.

Приплывают к французам. Интересуются у дамы:

— Как вы здесь живете?

— Прекрасно! Один день — с одним мужчиной, другой — с другим.

Приплывают к русским. Видят: два мужика. Один сидит за столом, на столе — красная скатерть и графин. Другой сидит перед ним на табуретке. Первый

говорит речь, второй время от времени поднимает руку — голосует. Их спрашивают:

— А где у вас женщина?

— Какая женщина?

— Ну вам же оставляли год назад женщину!

— А-а-а, народ... Народ — в поле...

Тот факт, что Хамраев населяет свой «остров» тремя представителями не одного народа, а архетипичными героями — разными этнически, физически, конфессионально, — намекает на одну весьма важную доминанту сегодняшнего центральноазиатского киноискусства: сознательная, стратегическая гибридность..

Питтсбург

Глобальное versus национальное

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА



Мне никогда не доводилось быть на более политизированной научной конференции. Казалось бы, обсуждались проблемы постсоветского кино, а на самом деле шла сверка позиций двух старых империй — России и Америки. Камнем же преткновения стала Центральная Азия. Проходило все это тихо, в небольшом кругу ученых, в российском НИИ киноискусства, присутствовало не более двадцати человек, но страсти кипели по-настоящему геополитические, в духе изменившейся за последний год, после 11 сентября, ситуации в мире. Разговор шел, как говорится, по гамбургскому счету.

О чем же, собственно, шла речь? Чтобы это было понятно, необходимо хотя бы вкратце представить

участников конференции и их точки зрения. На мой взгляд, подходы к предлагаемой проблеме можно разделить в основном на четыре категории: преобладали постколониальный и постсоветский дискурсы, внятно обозначился компаративистский подход и позиция самодостаточности.

Взгляд из Америки: постколониальная Центральная Азия

Инициаторами симпозиума выступили известные американские слависты, профессора Питтсбургского университета Нэнси Конди и Владимир Падун и пятеро их аспирантов, выступавших с докладами. Тема конференции тоже была сформулирована американской стороной: «Глобальная амнезия: Центральная Азия и политика пространства». Участие американских коллег придало встрече полемический характер. Но не потому, что они как неопиты в данной сфере не лучшим образом ориентировались в предмете, а как раз наоборот: питтсбургские слависты, как мне показалось, приехали с готовым рецептом путей развития кино Центральной Азии.

Аспирант Сет Грэхэм в своем остроумном докладе «Является ли современный центральноазиатский экран «постколониальным»?» так определил теоретические параметры разговора: «В западном культуроведе-

нии до сих пор господствует «великий пост-»: постмодернизм, постреализм, постколониализм и т.д. В славистике, конечно, мы поглощены постсоциалистическими и постсоветскими явлениями».

О постсоветском и постсоциалистическом влиянии на центральноазиатский кинематограф мы говорим постоянно, категории постмодернизма и постреализма относятся больше к форме и стилю, а постколониальный дискурс у нас отсутствует вовсе. Сет Грэхэм абсолютно прав, когда говорит о том, что «западная крити-



«Лунный папа»

ческая традиция postcolonial studies продолжала разрабатывать теорию киноискусства в «молодых странах» третьего мира, почти не обращала внимания на бывший Советский Союз».

«Насколько применима постколониальная модель к бывшим советским республикам?» Задаваясь этим вопросом, Сет Грэхэм предложил выработанные постколониальной теорией пары противоположностей:

- гибридность и аутентичность;
- эпичность и мифологичность;
- кино арт-хауса (фестивальное) и национальное, народное;
- чужая — своя культура.

Каждый исследователь, предлагая свой взгляд на порядок вещей, выстраивает и свой ряд фильмов-примеров. Отстаивая позицию гибридности центральноазиатского кино, Сет рассматривает по определению маргинальные фильмы — от «Иглы» (1988) Рашида Нугманова до «Бо Ба Бу» (1998) Али Хамраева. Что называется — выбор в десятку! Трудно назвать два других имени режиссеров нашего региона, которые так упоенно работают на стыке «своей» и «чужой» культур. Однако найдись автор, который хотел бы доказать аутентичность современного центральноазиатского кино, он без труда выстроил бы иной ряд фильмов — от «Конечной остановки» (1989) Серика Апрымова до

«Бешкемпира» (1998) Актана Абдыкалыкова.

Но в чем Сет прав, по-моему, так это в том, что постколониальная теория вполне применима к нашей культуре, и к кинематографу, в частности. И Франц Фенон, и Фридерик Джеймсон, казалось бы, описывают процессы нашей современности, хотя работы Фенона, скажем, относятся к 60-м годам.

В своем докладе я как раз ссылаюсь на знаменитое эссе Франца Фенона «О национальной культуре», когда говорила о том, что кино Центральной Азии проходит три стадии развития национальной культуры в условиях формирования постколониального общества: «первая стадия — протест против колонизирующей страны; вторая — возвращение к идеальному видению традиционной культуры; и третья стадия — фаза революционной борьбы за установление подлинного пути развития».

Первая стадия — протест против колонизирующей страны — прошла в очень мягкой форме в конце 80-х — начале 90-х годов в виде негативной реакции на советскую ментальность. Лидерами были режиссеры «казахской новой волны» — Рашид Нугманов, Абай Карпыков, Александр Баранов, Бахыт Килибаев и другие. Это было общее явление для кинематографий всего Советского Союза, но именно в Центральной Азии появились наиболее яркие ленты, видимо, окраина оказалась внутренне более свободна, чем метрополия. Кроме лент казахских режиссеров необходимо отметить картины «Сиз ким сиз?» (1989) Джахангира Файзиева, снятую в Узбекистане, и таджикскую ленту «Братан» (1991) Бахтияра Худойназарова.

Подчеркну, что развенчивалась не только советская ментальность, но и этническая. Серика Апрымова готовы были общественно осудить за «очернительство» жизни казахской глубинки. Его обвиняли в том, что он поднял руку на святая святых — аул. Серик Апрымов и Рашид Нугманов сняли две принципиально важные картины для всего центральноазиатского региона — «Иглу» и «Конечную остановку». Они радикально рассчитались с бытующей кинофилософией как советской, так и этнической (в негативных ее чертах). Другие режиссеры, уже на расчищенной площадке, начали строить новые культурные пространства. Так, «Разлучницу» Амира Каракулова и «Влюбленную рыбку» Абая Карпыкова сравнивали с фильмами Трюффо и Годара, фильм «Кайрат» Дарежана Омирбаева — с лентами Брессона и Бунюэля, «Женщину дня» Бахыта Килибаева и Александра Баранова — с «Блю ап» Антониони и т.д. Выход за пределы советского менталитета и был первой стадией развития национальной культуры в условиях формирования постколониального общества. Ведущими эстетическими позициями были гибридность и постмодернизм.

Но не прошло и пяти лет, как центральноазиатский кинематограф вошел во вторую стадию — идеализации национальной культуры.

К примеру, на киностудии «Казахфильм» было создано два объединения — «Алем», что в переводе означает «Мир, Вселенная» и «Мирас» — «Наследие». Ес-

ли программа первого объединения была нацелена на преодоление национальных границ, что собственно и делали режиссеры «казахской новой волны», то второе объединение снимало фильмы, которые воспроизводили «идеальное видение традиционной культуры». Именно на студии «Мирас» были поставлены такие фильмы, как «Суржекей — ангел смерти» (1991) Дамира Манабаева, «Жизнеописание юного аккордеониста» (1994) Сатыбалды Нарымбетова и другие.

Аналогичные процессы происходят и в других центральноазиатских кинематографиях. В Кыргызстане в 90-е годы начинают работать Актан Абдыкалыков и Марат Сарулу. Первый — апологет национальной культуры («Селкинчек» (1993), «Бешкемпир» (1998), «Маймыл» (2001)), другой — приверженец маргинального движения («In Spe» (1993), «Мандала» (1999), «Брат мой, Шелковый путь» (2001)).

В Узбекистане, Туркмении и Таджикистане ситуация иная.

Фактически все режиссеры мультикультурной ориентации во второй половине 90-х покидают свои республики — Джахангир Файзиев и Али Хамраев уезжают из Узбекистана, Усман Сапаров, Мурат Алиев, Ходшакули Нарлиев — из Туркменистана. В этих странах начинает доминировать тип аутентичной культуры. Бахтиер Худойназаров, Талиб Хамидов, Джамшед Усмонов и Майрам Юсупова уезжают из Таджикистана из-за начавшейся там гражданской войны. Но тип их кинематографа, безусловно, маргинальный, потому что их культурная «прописка» вне этноса. Они анализируют свою национальную ситуацию со стороны.

Можно сказать, что кинематограф Центральной Азии ускоренно прошел две стадии постколониального развития культуры, а вот третья стадия — «фаза революционной борьбы за установление подлинного пути развития» — еще впереди.

Но вернемся к симпозиуму.

Если Сет Грэхэм поставил проблему применимости постколониальных теорий для анализа кинопроцесса Центральной Азии, то другой американский аспирант — болгарин Питер Петров — оказался более радикальным. Он обозначил этот регион как «пространство дискурсивного насилия и агрессии». Петров аргументировал свою точку зрения с помощью таких лент, как «Дикий Восток» (1993) Рашида Нугманова, «Тот, кто нежнее» (1996) Абая Карпыкова и «Лунный папа» (1998) Бахтияра Худойназарова. Он считает, что западный жанр вестерна, присутствующий в вышеуказанных фильмах, придя в Центральную Азию через Россию, был в конечном счете направлен на подрыв национальной аутентичности. В итоге получилось кино с отпечатками имперского влияния.

Эту позицию трудно оспорить. Особенно доказательно она звучит при структурном анализе «Лунного папы», — фильма, который представляет собой набор геополитических аллегорий. Главная героиня Мамлакат — родина, Таджикистан. Сын в ее чреве — настоящее, а отец, летчик-вертолетчик, — недостойное советское прошлое. История поиска отца неродившегося

ребенка, по мнению П.Петрова, — это история памяти, ее потери и обретения. Я бы несколько расширила приведенную аллгорию. Мамлакат — родина (Таджикистан), которую то насилуют, то в «кипятке варят», но никто ее не любит и не принимает, кроме сумасшедшего брата — инвалида войны, мечтающего разбомбить вселенское зло (Афганистан), безраздельно преданного отцу (прошлое, традиция) и криминальному Алику (настоящее), который хочет жениться на беременной



«Бо Ба Бу»

Мамлакат. Однако присутствие в стране российских войск (летчик, ненароком убивший отца Мамлакат и Алика — трагифарсовый эпизод с коровой) и безумие местных военных никогда не сделают эту страну мирной и пригодной для нормальной жизни. И остается только один выход: иллюзорное бегство, сказочный полет на крыше уцелевшего дома туда, где не стреляют пушки и не взрываются бомбы.

Нельзя не согласиться и с выводом Питера о том, что Центральная Азия для России долгое время была полигоном для разного рода экспериментов — здесь взрывали атомное оружие, проводили чудовищные экологические эксперименты, отсюда запускались космические корабли. Параллельно нивелировалась и национальная культура. Центральная Азия еще долгое время будет нести на себе отпечатки всех этих агрессивных дискурсов. Кинематограф изживает эти комплексы, рефлексирова их и выводя на уровень сознания.

В частных сюжетах докладчики тоже предлагали уникальную оптику для глубинного анализа феноменов современного кино Центральной Азии.

Однако в общем и целом американские слависты, рассматривая отдельные составляющие кинематографа исследуемого региона сквозь постколониальную теорию, имперские влияния, — приходят к единому выводу: Центральная Азия идет по типичному пути

постколониального развития, поэтому и решения здесь очевидны. Не надо мучительно карабкаться по стезе своей истории. Этот путь уже пройден другими странами Азии и Латинской Америки за последние 40—50 лет. Надо просто забыть о своей уникальности и присоединяться к идеям глобализма!

После такого вывода, казалось, напрасны все теоретические изыски и фундаментальные исследования. Хотелось развести руками и воскликнуть: «Боже мой, мы все это проходили!» Сегодня не мы, бывшие советские люди, а вы, американцы, проходите тот же путь беспощадного обобщения и унификации.

И глобализация — не что иное, как капитуляция перед мультикультурностью.

Хвост кусает собаку! Вот здесь-то и начались на-

«Конечная остановка»



стоящие споры!

Взгляд из России: постсоветская Средняя Азия

Сначала казалось странным, что семинар по кино Центральной Азии проходит в России, но где-то к середине симпозиума стало понятно, что здесь-то ему самое место. Потому что Центральная Азия — лишь повод, самое интересное, что столкнулись два мировосприятия — России и Америки.

Любопытная деталь: американцы называли нас по-новому — Центральной Азией, россияне по-старому — Средней Азией и Казахстан. Вспомнили статью американки Виды Джонсон¹, которая назвала фильмы «Зной» Шепитко, «Первый учитель» Михалкова-Кончаловского и «Бег иноходца» Урушевского первыми картинами, символически колонизировавшими пространство Центральной Азии. А российские критики возражали: нет, это было просто открытие нового пространства, новый культурный опыт. Рано или поздно такой спор должен был возникнуть. Странно, что он возник лишь десять лет спустя, после официального «развода» Советских республик.

Мирон Черненко, рассматривая советскую культурную политику в области кино в 20—30-х годах, констатировал, что в Средней Азии кино не нарождалось — оно привозилось из центра и насаждалось. В центральноазиатские республики в те годы приезжали кинематографисты, которые не состоялись в России. И именно они, непрофессионалы и неудачники (за редким исключением), и создавали первую волну советского азиатского кинематографа. Более того, была сознательная политика нивелирования всего национального, сюжеты и образы были абсолютно советские, в строгих рамках искусства, «национального по форме и социалистического по содержанию». Публика была абсолютно равнодушна к мертворожденному кинематографу, и в этом плане можно говорить об «амнезии».

Однако позже у центральноазиатских кинематографов возник шанс соприкоснуться с настоящими мастерами — это была эпоха Великой Отечественной войны, когда в регион приехали лучшие мастера кино из России. И этот шанс был использован. Собственно говоря, конец 40-х и начало 50-х годов и был периодом зарождения азиатского кино. А последнее десятилетие — 90-е годы, по мнению Мирона Черненко, — отнюдь не «амнезия», а абсолютный расцвет центральноазиатского кино. По крайней мере, для российских киноведов это очевидно.

Непонятная для меня в самом начале формулировка темы симпозиума становилась несколько одиозной. Выходит, что до 11 сентября Центральная Азия для той же Америки была в некоей зоне амнезии, а после тех трагических событий мир опомнился и начал думать о политике (точнее, геополитике) данного пространства.

Центральная Азия для России в том, что касается

¹ См. «Искусство кино», 2001, № 1.

кино, отнюдь не находилась в зоне амнезии. Более того, Нина Цыркун напомнила, что лет десять назад Андрей Плахов сказал, что «казахская новая волна» исполняет роль российского кино — имея в виду выход казахского кинематографа на международный уровень. Характерно, что режиссеры из Центральной Азии, живущие дома, позиционируют себя в отдалении от России, а живущие в России или других европейских странах, позиционируют себя вместе с Россией. Так, «Тот, кто нежнее» Абая Карпыков — продукт гибридного мышления, «Бешкембир» — аутентичного. И здесь нет однозначных рецептов и однозначного притягивания или неприятия.

Есть целый ряд пересечений и параллелей в культурных процессах России и Центральной Азии. Об этом говорила Елена Стишова. В кыргызской картине «Остановка» Актана Абдыкалыкова и Эрнеста Абдыжапарова и российской ленте «Полустанок» Сергея Лозницы звучит сходный мотив: люди иступленно ждут автобуса/поезда, а он так и не приходит. Метафора очевидна: народ — на периферии цивилизационных процессов. Где тут империя, а где колония? Где здесь «пост», а где «до»? Очевиден компонент «постсоветский» и «докапиталистический», а вот что центр, а что периферия — сегодня непонятно. Еще вчера Центральная Азия была на периферии, в зоне амнезии и забвения, а сегодня стала одним из мировых полюсов.

Татьяна Москвина-Яценко напомнила о том, что Лев Гумилев назвал американский этнос химерическим: разные люди приехали из разных стран и стали вместе жить. Неудивительно, что у американцев понятия «родина» и «патриотизм» не идентичны с евразийскими. Идеи западничества — это, прежде всего, глобализация, унификация, идеи почвенничества — это прорыв к национальным культурам, восстановление онтологических начал, всплеск традиционных религий. В этом смысле, отметила Татьяна Москвина, Центральная Азия и Россия находятся на одной параллели. А унификация — это то, что совсем недавно было уделом советского общества с его нормативной культурой — «социалистической по содержанию и национальной по форме».

До 1991 года мир был поделен на две системы — социалистическую и капиталистическую. Потом на-

ступило десятилетие локальных войн и передела мира. Казалось, что победа капитализма во всем мире и диктат Америки неизбежны. «11 сентября» заставило всех нас задуматься над тем, что ни экономическая сила, ни военная сверхмощь не способны окончательно определять порядок на нашей планете. Мир стремится к биполярности. Именно сегодня, сейчас идет процесс становления новой пары биполярного мира. Будет ли это, как прежде, Америка—Россия или мир переформируется по другому принципу — пока непонятно. Очевидно одно: глобализация — это форма окончательного закрепления победы западной цивилизации, западной культуры и их системы ценностей. Однако в мире существует другой тип цивилизации — евразийский. Геополитический Восток представляет

«Бешкембир»

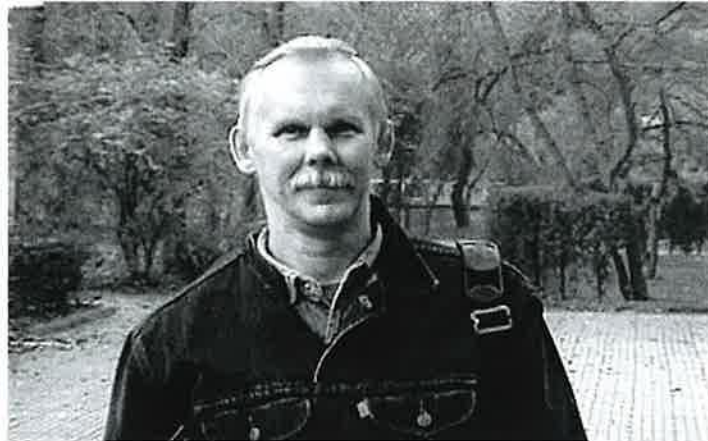


собой прямую противоположность геополитическому Западу. Хорошо это или плохо — не в том суть. Важно понять, что существует различие, дуальность. Иными словами — Другое. Не все на планете одним миром мазаны.

Алматы

АМНЕЗИЯ ИЛИ АНЕМИЯ?

ДМИТРИЙ КАРАВАЕВ



Приведу один пример из моей преподавательской практики. В одном из вузов мне предложили прочесть несколько лекций о современном кинопроцессе. Для начала я спросил у своих слушателей, как они понимают слово «кинопроцесс». Кто-то, не моргнув глазом, ответил, что «это процесс съемки фильма».

Конечно, и в таком ответе есть некий смысл. Но если отбросить иронию и склонность к многозначным формулировкам, то я бы все-таки увидел в понятии «кинопроцесс» многозвенную структуру, включающую в себя и кинопроизводство, и прокат, и художественные тенденции, и фестивальное движение, и критику, и государственную политику в отношении кино, и структуру зрительской аудитории... Хотя бы это!

Если говорить о новом кино Центральной Азии, то отдельные фильмы из стран этого региона (бывших советских республик) всегда были в коллективной памяти нашей кинообщественности и кинокритики. В конце 80-х пишу для разговоров давала «Игла» Рашида Нугманова, в начале 90-х — «Кош ба кош» Бахтияра Худойназарова, чуть позднее — «Тот, кто нежнее» Абая Карпыкова и «Место на серой треуголке» Ермека Шинарбаева, на самом исходе столетия — «Лунный папа» того же Худойназарова и «Бо Ба Бу» Али Хамраева. Самые свежие впечатления дает последний Форум кинематографий стран СНГ и Балтии, советуют: смотрите Каракулова из Казахстана и Сарулу из Киргизии! Кстати, говоря о Форуме, как бы между строк не могу не вспомнить про легкий розыгрыш, который я сам себе устроил, опоздав на просмотр. Вошел в темный зал и увидел колоритнейшие монголоидные лица, какую-то удивительную экспрессию пейзажей дикой окраины и

при этом — острую драму. Решил, что это «Чисто казахская история», новый фильм из Казахстана, но история, оказывается, была, чисто «якутская», северная, а снял все это — наш Балабанов. Я имею в виду фильм «Река». Шутки шутками, но внутренне я готов был поверить, что это кино из Центральной Азии.

Так что мы, глядя из России, амнезией, пожалуй, не страдали. Возможно, это субъективный симптом моей зрительской необразованности, но у меня гораздо более серьезные «провалы памяти» в отношении, скажем, прибалтийских или даже белорусских фильмов.

Понятие «амнезия» можно повернуть другим боком: дескать, сущность «беспамятства» в том, что само центральноазиатское кино забыло о своем прошлом и, словно слепой или младенец, начинает поиски своей собственной дороги. На мой взгляд, опять неверно. Смотря самые новые казахские, киргизские, узбекские картины, видишь их очевидную тематическую и стилистическую связь с фильмами Океева, Шамшиева, Ишмухамедова. С экрана к нам по-прежнему вызывают наивные и пронзительные детские глаза, все так же философичны в своем одиночестве старики, так же порывисты и чисты в своих помыслах влюбленные. Правда, положи руку на сердце, неизвестно, кто еще смотрится современнее. Если бы мне сказали, что «Влюбленные» Ишмухамедова — это фильм 2001 года, я бы сказал, что это первый узбекский шедевр XXI века.

Итак, и фильмы, и режиссеры есть, и об этом помнят не только в Москве, но и на Западе, где на фестивалях им дают премии, деньги на постановку, всячески привлекают их создателей.

Фильмы есть. А есть ли кинопроцесс? Благодаря нашему симпозиуму, причем не только докладам, но и, казалось бы, случайным репликам, мне удалось узнать о совершенно неизвестных мне и очень важных вещах. Например, о французском поселе в Кыргызстане, который возит на своем джипе коробки с пленкой и устраивает для зрителей полноценные киносеансы, полноценные, потому что, как правило, в сегодняшнем Бишкеке фильмы даже в кинотеатрах показывают на видео. А как реагировать на предположение туркменского режиссера, создателя «Детей землетрясения», что его фильм проще и безопасней (!) смотреть в Москве, чем в Ашхабаде?

Да, я не могу назвать ни одного фильма, снятого за последние три года в Латвии (может быть, я серый человек и никудышний киновед), но, заходя в Интернет, я вижу самые свежие данные по прокату новейших

голливудских блокбастеров, которые смотрят в этой стране. Кроме того, я знаю про кинофестиваль «Арсенал», представителей которого встречаю практически на любой кинематографической тусовке, будь то в России, Европе или Гонконге.

Конечно, не все одним миром мазаны. Вот здесь, в этом зале, я убедился, что о кино интересно пишут и рассуждают, например, в Киргизии. Но мне все это напоминает пульс живого и даже не дряхлого — молодого, но анемичного человека. Анемия кинопроцесса (при наличии фильмов, которые регулярно показывают на десятках фестивальных экранов и которым нередко присуждают престижные призы) — это прямое следствие анемии социальной и экономической. Увы, фильм — это не анекдот и не частушка, которые можно «сотворить» даже на тюремных нарах и в смиренной рубашке, это даже не книга, для создания которой иногда достаточно огрызка карандаша и рулона туалетной бумаги. Конечно, его можно снять на видео, взяв в соратники пару друзей, положив на плечо кинокамеру и отправившись на ближайший базар (Каракулов в картине «Не плачь!» или Тилепбергенова в «Томого» так и делают).

Кстати, в фильме Каракулова «Жылама» («Не плачь!») понятие «анемия» получает и буквальное выражение. Главная героиня — молодая, красивая женщина, безработная оперная певица, мучительно и безысходно ищет деньги, чтобы купить лекарство для тяжело больного ребенка. На базаре она пытается продать свое концертное платье — не получается. Как еще добыть средства?

Современный аргентинский, южнокорейский или даже русский режиссер непременно повел бы ее в бар и познакомил с богатым плебеем или бандитом, чтобы через постель получить требуемую сумму. Я уверен, на Форуме многие зрители были готовы к такому повороту сюжета. Но Каракулов не идет навстречу зрительскому сластолюбию (скорее, он идет навстречу реализму) и укладывает свою героиню не на ложе любви, а на больничную кушетку, где она долго и мучительно сдает кровь как донор. После этого она от потери крови падает в обморок прямо в аптеке. Анемичная женщина, анемичный ребенок, анемичный сюжет, снятый «анемичной» камерой.

При всем этом, повторяю, фильм подкупает своей высокой реалистичностью, своим социальным посылом. Вопрос в том, сколько человек его посмотрят, чтобы он состоялся как явление социальное, а не чисто «декоративное»? Кстати, у всех без исключения центральноазиатских фильмов, которые я увидел на Форуме и здесь, на симпозиуме, был очевидный социальный акцент. Безусловно, такое кино обязано иметь соразмерно широкую аудиторию, или, как правильно выразился наш коллега из Питтсбурга профессор Падунов, «иметь свой дом».

И из самих картин, и из их титров мне становится ясно, что создание фильмов как явление социальное и государственное в современной Центральной Азии практически не существует. Есть, правда, один харак-

терный парадокс. Государственная доктрина, даже при очевидной слабости государства как такового, всегда готова выступать по отношению к кинематографу в репрессивной функции. Уточню, это не везде проявляется одинаково, в единых формах. Жестче всего это проявляется, на мой взгляд, в Туркменистане, где неизвестно чего больше — ортодоксального ислама или авторитарного догматизма, мягко и опосредованно — в Казахстане и Киргизии. Я, кстати, допускаю, что до определенного момента кинематограф, в том числе и авторский, в Центральной Азии будет находить возможности компромисса с исламским фундаментализмом. Основой такого компромисса может стать установка на патриархальные святыни и традиции, на национальную идентичность, в конце концов, на декоративный национальный колорит, который еще не исчерпал себя в плане чисто внешней выразительности. К числу таких фильмов я бы отнес, например, узбекский «Танец мужчин» Разыкова, где мотив пиетета перед патриархальным укладом и нотки авторской «оппозиционности» звучат в унисон.

Возвращаясь к понятию «анемия», я беру на себя смелость утверждать, что, как ни странно, в этом болезненном состоянии центральноазиатского кинематографа есть и свои положительные моменты. К истощенному и болезненному ребенку относятся с большим сочувствием и вниманием — это банальная истина. Когда в национальном кинопроцессе и мейнстриме, и арт-хаусе представлены всего лишь десятком неполнометражных картин (час десять, час семнадцать — отнюдь не метраж для полноценного киносеанса). Снятые пусть даже и на видео, они, как правило, все «на виду». Даже в эпоху Интернета и других глобальных коммуникаций новый таджикский или киргизский фильм в Америке или Европе — это «лунный камень». Камень с Луны интересен для исследователя, даже если это простой аналог земного базальта. Продукты анемичного, минималистского кинопроцесса могут интриговать стороннего наблюдателя достаточно долго, однако собственная национальная киноаудитория в массе своей куда менее терпелива и снисходительна. Для нее здоровый, полнокровный кинопроцесс неотделим от стабильного, обновляющегося мейнстрима с акцентированной рекреативной функцией и традиционными мифологемами.

Для того чтобы понять текущую ситуацию, а тем более перспективу кинематографа в Центральной Азии, уместно искать аналогии. Я довольно много занимался китайским кино, которое по ряду параметров (и социальных, и этнических, и историко-культурных) имеет немало точек соприкосновения с центральноазиатским. В КНР в первое постаоистское десятилетие (1976–1986) кинопроцесс также выходил из состояния анемии. Хотя «Желтая земля» Чэнь Кайгэ (1984) произвела настоящий фурор в Эдинбурге, в идейно-повествовательной структуре этого фильма просвечивали самые одиозные идеологиемы маоизма. Почти столь же дидактичным — на внешнем, воспринимаемом массовым сознанием уровне, был и второй фильм Чэня —

«Большой военный парад» (1985). Однако общий кинематографический фон и ближайшие предшественники этих фильмов были так безжизненны, что даже первый «румянец», наметившийся в сфере визуальной экспрессии (операторское искусство Чжан Имоу), показался Западу симптомом выздоровления. Собственно, западная критика здесь не ошиблась, хотя настоящее выздоровление, конечно, началось с «Красного гаоляна», фильма, где принцип «эстетической модернизации» нашел удивительно органичное слияние с ценно-



«Лунный папа», режиссер Бахтиер Худойназаров

стями массового кино. Картина была делегирована на западные фестивали, стала лидером национального кинопроката и (что тоже важно) воскресила китайскую кинокритику, то есть знаменательный фильм не остался просто фильмом, но инициировал кинопроцесс в целом, в разных его ипостасях.

Кино с явно выраженной жанровой доминантой (или с претензией на жанровость) — это признак жизнеспособного кинопроцесса. Когда Абай Карпыков («Тот, кто нежнее», «Дикий Восток») затевает игру с «мутациями» вестерна на среднеазиатской почве, то за этим мне видится не просто желание блеснуть постмодернистской «каллиграфией», но подсознательное или даже вполне осознанное стремление гальванизировать архаичные национальные представления о жанровом кино и даже о системе жанров национальной культуры в целом. Кстати, в китайском, вернее синоязычном, кино это тоже имело место: Джон Ву модернизировал традиционную парадигму китайских романов и фильмов о странствующих рыцарях и восточных единоборствах, перековав ее в гангстерский триллер на китайском материале. Мне хотелось бы ошибиться, но, по-видимому, гангстерский или криминальный триллер, этот вариант простейшего перехода от социально-проблемного к развлекательному кино, будет

гальванизатором кинопроцесса в Центральной Азии точно так же, как это случилось в Гонконге, в Таиланде, в Южной Корее да и у нас в России.

Надо признать, что в отличие от анемии оздоровленный кинопроцесс требует от режиссеров постоянного творческого напряжения и порой довольно неблагоприятно относится к авторитетам и их прошлым заслугам. На примере того же Китая мы видим, что недавние реформаторы — Чэнь Кайгэ, Чжан Имоу, тайванец Хоу Сяосянь — могут легко оказаться в тени моло-

дых людей, способных работать более дерзко и рискованно, я бы сказал, конфликтно, — я имею в виду таких режиссеров, как Цзян Вэнь, Чжан Юань или Цай Миньян. Если в кинематографиях Центральной Азии появятся режиссеры, способные стать певцами новых, урбанизированных форм современной жизни, которые к тому же не пренебрегут упрощенными жанровыми конструкциями, мы станем свидетелями довольно захватывающей и драматичной смены поколений, драматичной еще и потому, что молодые придут на смену почти таким же молодым, но сохраняющим инерцию художественного мышления.

Насколько реальны для современного центральноазиатского кино перспективы оказаться в пространстве «глобального» кинопроцесса? Я думаю, однозначного ответа здесь быть не может. Если брать кинопрокат, интеграцию современного кинозрелища в урбанистическую культурно-развлекательную инфраструктуру, то здесь аргумент «глобализации по-голливудски» будет, конечно, очень серьезным. Американские блокбастеры прокатываются сегодня и в Китае, и в Индии (я не знаю насчет Ирана), причем прокатываются с успехом, у местной публики уже появился устойчивый аппетит к американскому кинозрелищу. Уверен, что посмотреть очередной «Эпизод...» Лукаса или новый

фильм с Томом Крузом захотят и в Бишкеке, и в Астане и даже в Ашхабаде (а почему бы и нет?). При этом я не уверен, что зрительская аудитория в этих городах будет самым податливым и восприимчивым к воздействию материалом. Не так давно я смотрел «Роллербол» Джона Мактирнана, там действие происходило как раз в одной из «центральноазиатских стран» (явно имелся в виду Казахстан) — и показанная в кадре местная публика на жестоком «глобалистском» шоу редела от восторга и «жаждала крови». Так вот, если продукцию



«Бо Ба Бу», режиссер Али Хамраев

«глобального кино» и будут принимать с экстазом, то явно не везде.

Что касается художественно-стилистических моделей, то здесь опыт для заимствования тоже будет не универсальным. Модель континентального Китая, где при быстром развитии съемочных «технологий», повышении изобразительной культуры и восприимчивости к чужим влияниям и жанрам сохраняется жесткий принцип «идеологической кастрации», может быть с равным успехом усвоена и в Казахстане, и в Узбекистане, и в Туркмении. Но как знать, возможно, на какой-то почве лучше привьется более экзотический опыт филиппинского кино, где наличие исламских постулатов не мешает развиваться кинематографу экстремально-агрессивному в смысле тем, героев и художественных трактовок.

Странно это или нет, но, на мой взгляд, единственным универсальным элементом, который сохраняется и сохранится в более или менее отдаленной перспективе для структуры кинопроцесса всего региона, всей Центральной Азии, останется все та же привязка к «проклятой имперской», то есть русской, культуре. Право, это скорее позитивный, чем негативный мо-

мент и уж по крайней мере требование жизни. Русский язык еще долгое время будет удобным коммуникационным средством для всех стран. Кроме того, обратите внимание, как часто он звучит с экрана даже в том случае, если диалог идет на родном, то есть национальном, языке. Русский этнос, русская прослойка в среднеазиатских странах по-прежнему очень велика, она дает местному кинематографу и зрителям, и героев. Причем героев проблемных, нестандартных, «выламывающихся» из канонического национального дискур-

са. И это благо! В кинематографе стран с однородным этническим (и тем более религиозным) составом нет возможности вводить в сюжет таких героев — «своих среди чужих, чужих среди своих». По большей части я бы отнес это даже к героиням. Русская героиня была и остается для центральноазиатского фильма чем-то вроде бензина, который выплескивают в чуть дымящийся костер. Ее можно заставить драться, стрелять, залезать в окна, бегать нагишом, заниматься сексом с негодями, не превращая при этом в подобие одиозного монстра. Короче говоря, подпитка «кровью» русского кино и русской культуры (поймите, я отнюдь не переоцениваю этот фактор и уж тем более не пропагандирую его) может оказаться очень ценным лекарством от анемии.

Но даже если среднеазиатское кино прибегнет к каким-то другим лекарствам, выход из временного анемичного состояния все равно произойдет. Естественно, его могут затормозить какие-то социальные катаклизмы, экономические кризисы, межгосударственные распри, но я все же не верю, что это состояние «социальной сейсмичности» будет злым роком целого региона.

Литовские сюжеты

ВАЛЕРИЙ ФОМИН



«Камень на камень», режиссер Раймондас Вабалас

Светлой памяти моего друга и коллеги Августина Янулайтиса

Valio, Lietuva!

В благословенные времена советской власти мне посчастливилось прожить, оставаясь в рядах тех, кого на высоком революционном жаргоне именovali попросту «беспартий-

ной сволочью». Но по крайней мере трижды в той давешней жизни наступал трагикомический момент, когда меня тянули в сплоченные партийные ряды чуть ли не на веревке. Один раз вербовали так напористо и изощренно, что, признаюсь, чуть было не сдался. Седовласый, обаятельный парторг издательства

«Искусство», где я трудился в редакции кинологии, однажды завлек меня в свой кабинет и сказал задумчиво: «Мы тут посоветовались и решили, что пора тебе, Валерий, вступить в наши ряды...» В приложение к этим словам, которые и прежде доводилось слышать, было сказано еще открытым текстом, что к

¹ Ура, Литва!

будущему моему партбилету будет еще и кресло заведующего нашей редакцией. Кресло это, конечно, не могло не манить молодого, вполне честолюбивого и не в меру еще энергичного молодого киноведа, тем более что и сама редакция по своему составу и делам была тогда просто замечательной. И тем не менее и тогда, и позднее, когда пускали в ход другие наживки (работу во Франции, к примеру), как-то удалось справиться с этими соблазнами и удержаться от перспективы ношения возле сердца корочек с профилем Ильича.

Вспоминаю сейчас об этом только потому, что удержаться на позициях святой беспартийности мне все-таки не удалось. Причем дефлорация по этой части состоялась в зените перестроечных лет, когда жить советской власти оставалось совсем немного. В невероятном угаре тех лет без всяких заманиваний и агитации, по собственной воле и с «чувством законной гордости» я вступил в ряды... «Саюдиса» — литовского народного движения в поддержку перестройки. Да если бы просто вступил, оставаясь скромным рядовым членом, аккуратно посещающим митинги и прочие нетривиальные по тем временам мероприятия своей организации. Нет, меня понесло в активисты. Вместе с моим другом Августином Янулайтисом мы организовали в нашем ВНИИ киноискусства первичную ячейку «Саюдиса», совсем немногочисленную, но необычайно бойкую и жизнедеятельную. Мы распространяли партийные газеты и листовки по всей Москве, устраивали вечера «Саюдиса» в Московском университете и прочих местах. Нашими стараниями было организовано грандиозное выступление лидеров «Саюдиса» — Ландсбергиса, Прунскене и других будущих литовских начальников — в Центральном Доме кинематографистов. И до того момента, пока эсэсэрия не рухнула и Литва не получила свою желанную свободу, я, не скрываясь, с гордостью носил на своей куртке трехцветный значок «Саюдиса».

Конечно, и значок этот, и тем более загадочно активное участие меня, русского человека, волжанина, живущего в Москве, в борьбе «каких-то» литовцев за свою свободу выглядело если не чистой придурью, то, по крайней мере, чистой блажью. Тем не менее «грехопадение» сие свершилось совсем не случайно, и причина тому была...

Так уж случилось, о проблеме «незалежности», о тех жутких противоречиях и еще более жутких исторических фактах, которые за ней стоят, я узнал не из книг и газет, и не в зрелые годы, а будучи еще сопливым мальчишкой, когда к груди моей был приставлен автомат, а в глаза пристально, не мигая, смотрел его владелец, который в любую минуту мог нажать курок, вполне возможно, имея на то свое вполне выстраданное право.

История эта приключилась году, наверное, эдак, в 51—52-м в окрестностях глухого литовского хутора, затерявшегося где-то в треугольнике границ Литвы, Польши и Калининградской области. Я оказался там вместе с родителями — отец был военным, офицером, а это сословие не выбирает место службы — ему его указывают. Так однажды мы и оказались в Литве, в такой ее глухомани, что там даже и в начале 50-х не сумели известить под

корень всех «лесных братьев». Все еще случались всякие эксцессы, про которые рассказывали душераздирающие истории с леденящими душу подробностями.

По этому поводу неразговорчивый отец каждое утро строго и подробно инструктировал меня, а мать, выпуская из дома, каждый раз требовала клятву, чтобы я от хутора «ни на шаг». Никаких детей-сверстников на хуторе не было, и грозила опасность попросту умереть от скуки, если бы не замечательная красавица речушка со сказочно прозрачной водой. Уже в те годы я был заядлым и даже матерым рыбаком. Я сразу разглядел, что в нашей лесной речонке водятся крупнющие головли, очень быстро приспособился выуживать их на кузнечика, затаившись в высоченной прибрежной траве. И все было бы чудесно, если бы в неокрепшей рыбацкой душе не зародилось вполне естественное ощущение, ставшее вскоре убеждением, что чем дальше от нашего хуторка, тем головль идет крупнее и шикарнее. И, понятное дело, забывая про суровые отцовские инструкции и клятвы, данные матери, я с каждым днем все далее и далее уходил от своего хутора.

Кончилось это тем, что однажды, в самый сладкий миг рыбацкой забавы, я вдруг почувствовал, что на меня будто бы кто-то очень пристально смотрит. Я оглянулся, с испугом успев подумать, не застучал ли меня в неполюженном месте мой строгий батя. Никого не было. В зарослях прибрежных кустов не шевельнулся ни один листочек. Верещали кузнечики. Я снова повернулся к реке, уставившись на свои поплавки. И тут в спину меня толкнуло что-то холодное. Я еще раз обернулся — там, где несколько мгновений назад никого не было, где не шевельнулась ни одна травинка, теперь прямо передо мной стоял высоченный, здоровый мужик с автоматом в руках. Он весь дико зарос, и на его лице я видел только одни глазищи, которыми он молча и мрачно буравил меня насквозь. Ему не понадобилось расспрашивать меня, кто я такой. Старая офицерская фуражка отца, которую, признаться, я с особой гордостью носил с малых лет до половозрелого возраста, сама поведала о моем происхождении и социальном статусе.

Сделав знак автоматом, материализовавшийся из зловещих рассказов о лесных «бандитах» человек показал, чтобы я ему подал узелок, в который заботливая матушка всегда клала что-нибудь съедобное — кусок вкусного литовского сала, хлеб, огурцы. Получив требуемое, он опять уставился на меня, и по этому взгляду самый тупой почувствовал бы, что решается его судьба. Выбор невелик: отправят на тот свет или оставят жить. Мне самому стало вдруг ясно-ясно, что меня необходимо прикончить. Оставить в живых свидетеля, да еще офицерского сыночка, который тут же поднимет на ноги весь гарнизон? Я прочитал свой приговор в холодных глазах. И если это еще не произошло, если была какая-то томительная медлительность, то скорее всего оттого, что надо было решать, каким способом сподручнее свершить неизбежное. Стрелять было опасно. На хуторе, хоть он был не близко, могли услышать выстрел. Надо было или пырнуть ножом, или пробить череп прикладом. Можно было еще придушить или утопить в реке.

Возможно, были другие способы, о которых я тогда не догадывался.

Однако ни один из вариантов не устроил почему-то моего грозного судью. Наверное, и в глазах русского мальчишки он прочел нечто такое, что побудило его пойти на риск, подвергнуть опасности свою жизнь, но не губить гадкое семя кровных врагов.

И по тому же пронзающему, немигающему, гипнотизирующему взгляду я понял, что оставлен жить. Лесной человек опустил автомат и шагнул в кусты, из которых он так внезапно и необъяснимо появился. Перед тем как исчезнуть в этих зарослях, он вдруг резко обернулся и еще раз пристально-пристально посмотрел на меня, словно желая сказать что-то. Но, не сказав ни слова, так же таинственно, мгновенно исчез, как и появился. Этот прощальный взгляд я помню по сей день. Скорее всего он и привел меня в «Саюдис».

Вот такое странное некиноведческое предисловие написало к публикации об истории дорогого мне литовского кино.

А документы эти мне удалось собрать в Вильнюсе, куда мы с моим институтским другом Августином Янулайтисом приехали на первые широкие, еще не официальные празднования Дня независимости Литвы. Советская власть еще держалась, но была обречена. Мне, киневеду с давним архивным уклоном, уже и по Москве было ясно, что скоро будут уничтожать, может быть, уже уничтожают многие не красящие власть архивные фонды. В самый разгар шатания по Вильнюсу мне вдруг пришлось в голову спросить литовских коллег про архив литовского Госкино. Пришло не зря — оказывается, литовское Госкино было буквально на днях ликвидировано. От него осталось какое-то жалкое Управление, которое подчинили республиканскому Министерству культуры. Буквально на следующее утро ни свет ни заря я поднял своего друга искать госкиношный архив, пока до него не добрались. Оказалось — добрались. Погрузили в мешки, мешки в грузовики и куда-то отвезли. Концов найти не удалось.

Но ведь должен был быть еще и архив на самой Литовской киностудии. Студия-то пока еще живехонька, может, и архив цел. И точно! Там-то благодаря добрым, понятливым людям и чудо-аппарату «ксероксу» нам в последний момент и удалось заполучить следы кое-каких событий из истории литовской киномузы.

Для публикации выбрал два сюжета — «Хронику одного дня» Витаутаса Жалаквичюса и «Июнь, начало лета» Раймондаса Вабаласа. В сюжетах этих нет кульминаций, нет завершенности. Рутинная, вполне характерная для тех лет работа — служебная переписка, доработки, поправки, снова переписка, снова поправки и доработки. Работа на уничтожение фильма, на унижение достоинства его авторов, когда чиновники из Москвы, высокие и не очень, учили литовских кинематографистов, как им надлежит понимать свою историю и свою современность. К сожалению, в работе этой принимали участие не только чиновники, но и кинематографисты, причем высокоуважаемые — их имена вы встретите в публикации. Ничего не поделаешь. Что было — то было. Как бы-

ли и весьма непростые отношения между самими литовскими кинематографистами.

Читайте материалы и документы. Мне кажется, они не нуждаются в специальных комментариях. Скажу только: и «Хроника одного дня», и «Июнь, начало лета» в результате оказались картинами «полуполочными», то есть не вышли во всесоюзный прокат, а в республике имели прокат весьма ограниченный.

В качестве заключения предлагаю интервью, которое я взял у Раймондаса Вабаласа в конце 80-х годов и которое тогда — по причинам идеологическим — опубликовано не было.

«ХРОНИКА ОДНОГО ДНЯ»

Отчет о командировке главного редактора
Управления
по производству фильмов Аскольдова А.Я.
в гор. Вильнюс
(Апрель, 1962)

В задачу командировки входило: участие в работе республиканского пленума СРК, просмотр и обсуждение материала фильма «Шаги в ночи», ознакомление с доработками по сценарию Жалаквичюса «Долгий путь на Север»¹.

Пленум республиканского СРК прошел интересно, при живом участии большинства присутствующих. Содержательный, весьма острый и полемический доклад сделал т. Грицюс. Интересные соображения о путях развития литовской кинематографии содержались в выступлениях т.т. Селезнайте, Вабаласа, Гедриса, Кановичуса, Жалаквичюса. Центральная мысль ряда выступлений — создание на Литовской киностудии коллектива кинематографистов-единомышленников. Московские товарищи (Рачук, Блейман, Столпер) поделились с участниками пленума своими впечатлениями от последних картин Вильнюсской киностудии.

При участии делегации СРК СССР был просмотрен материал фильма «Шаги в ночи». Общее впечатление от материала удовлетворительное. Однако моя оценка качества материала была несколько более умеренная, чем оценка, данная т.т. Столпером и Блейманом. Обсуждая материал, я указал (об этом говорилось и раньше во время бесед по сценарию) на необходимость более активного художественно убедительного решения темы подвига (как сквозной темы фильма), а ни в коем случае не темы страдания. К недостаткам материала я отнес излишнюю многозначительность отдельных кусков, старомодное кинорешение ряда сцен (в мизансценах, в операторских решениях, в актерском поведении), такой неудачей представляется мне сцена «сидящая Чопене». Несколько однообразны, условно детективны проходы Алексаса по городу. В них

¹ Первоначальное название фильма «Хроника одного дня».

ощутим элемент инсценировки «игры в войну». Такой же недоверчивостью страдает и эпизод на железнодорожной станции — нападение узников на фашистов. Есть неоправданная нарочитая подчеркнутость (все та же старомодность киноязыка!) в финальных кусках эпизода «танец у костра». Неудовлетворенность у меня вызвал также исполнитель главной роли фильма — Алексаса. Артисту, на мой взгляд, недостает интеллекта и обаяния. Вместе с тем, общее направление работы съемочной группы выбрано верное, и поэтому есть основания надеяться на хорошие результаты работы. Эту мою уверенность разделили т.т. Блейман и Столпер, являющиеся консультантами картины. Вместе с т. Жалаквичюсом я выезжал в Каунас на съемки одного из натурных эпизодов. Здесь я еще раз убедился в хороших организаторских и творческих способностях молодого режиссера Вабаласа и оператора Грицюса, проводивших съемку живо и продуманно.

Большой аналитический разговор по сценарию «Долгий путь на Север» состоялся с т. Жалаквичюсом и Селезнайте (редактор будущего фильма). Т. Жалаквичюс верно воспринял московскую критику сценария (со стороны т.т. Кокоревой, Зусовой, Аскольдова) и наметил ряд интересных конструктивных изменений. Яснее, отчетливее изображается теперь духовная близость Римши и Дайны, символизирующая дружбу двух поколений. Прояснился сквозной смысл ленинградских эпизодов, связанных с академиком Муратовым. В нашей беседе были намечены многообразные уточнения сценария, направленные на большее выявление его идейно-гражданской проблематики. Достигнута договоренность с т. Жалаквичюсом о том, что доработанный вариант сценария он представит в Москву и выскажет мне свои соображения относительно кандидатур актеров.

Я ознакомился также со сценарием «Заяц» (по канве сатирических рассказов Цвирки) и в беседе с авторами (Кановичус, Рудас), режиссером Жалаквичюсом, редактором Селезнайте высказал свои критические замечания и предложил путь совершенствования сценария. В заключение пребывания в Вильнюсе у меня состоялась встреча с министром культуры Литвы Банайтисом, на которой мы обсудили положение дел на Вильнюсской киностудии. Большой разговор состоялся также в сценарном отделе Литовской киностудии (обсуждалась работа студии над перспективным тематическим планированием).

А.Аскольдов²

3 мая 1962 г.

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

² До поступления на высшие режиссерские курсы А.Я.Аскольдов, автор фильма «Комиссар», работал редактором Главной сценарно-редакционной коллегии Комитета по кинематографии. Был куратором Литовской киностудии.

12 февраля 1963

1/359

Министру культуры Литовской ССР
тов. Банайтису Ю.А.

Уважаемый Юозас Аугустинович!

Обстоятельства сложились таким образом, что наша встреча и разговор, к сожалению, не состоялись. Я звонил Вам в субботу, но секретарь сказала мне, что Вы будете в министерстве только в понедельник.



«Хроника одного дня»

Итак, о чем же мне хотелось поговорить с Вами в самую первую очередь? Конечно же, о фильме, который снимает В.Жалаквичюс.

Как Вы знаете, сценарий «Долгий путь на Север» в свое время обсуждался у нас в Главке. Мы сделали ряд замечаний принципиального идейно-художественного порядка (эти замечания были отражены в объяснительной записке к тематическому плану на 1962 год, который рассматривался и утверждался Коллегией Министерства культуры СССР).

Тов. В.Жалаквичюс некоторые наши замечания учел, многое в сценарии переделал, переосмыслил, видоизменил. К сожалению, сценарные изменения сопровождают весь съемочный период, что, естественно, мешает работе как самого режиссера, так и нашей, людей, контролирующей его и помогающих ему. Вы, конечно, поймете, что мне особенно сложно отсюда, из Москвы, следить за его повседневной съемочной деятельностью.

Я смотрел отснятый материал уже несколько раз, с тов. В.Жалаквичюсом беседовал многократно и в

Вильнюсе, и в Москве. В последний мой приезд в Вильнюс материал вместе со мной смотрели также критик Ю.М.Ханютин и режиссер В.Н.Наумов.

Отснятый материал по своему художественному качеству, по моему мнению, представляет значительный интерес, его отличает большая режиссерская культура, профессионализм актеров, отличная операторская работа. Все это дает основания надеяться на создание хорошего фильма.

Однако сейчас наступил тот самый решающий мо-



«Хроника одного дня»

мент в производстве картины, когда совершенно необходимо еще и еще раз самым внимательным образом просмотреть весь материал, продумать во всех деталях идейно-политическую концепцию будущего фильма.

Мне хотелось бы просить Вас, Юозас Аугустинович, просмотреть материал и побеседовать с тов. В.Жалакявичюсом, если это возможно, в самое ближайшее время...

Что лично меня пока не удовлетворяет в отснятом материале?

Во-первых, некоторая усложненность кинорассказа. Сюжетные ситуации и сквозной сюжетный ход картины должны быть предельно понятны и ясны зрителю. Нужно попытаться устранить некоторую неконкретность, мнимую философичность диалогов (например, разговор Венукуса и Римши в такси), рассуждений, разговоров о событиях и людях.

42 КИНОФОРУМ

Смысл картины, как я ее понимаю, не просто в показе того дурного равнодушия, общественной пассивности, которой заразила эпоха культа личности Сталина некоторых людей. Смысл — в активном, боевом протесте против этого равнодушия, против позиции созерцания и «свидетельства» жизни. Смысл картины — в активном развенчании Венукуса, его философии и его поступков. Авторы фильма должны осудить Венукуса, должны разоблачить его увертки, не позволить ему снять с себя ответственность за неблагоприятные поступки прошлого.

Сейчас в материале, на мой взгляд, развенчание Венукуса дано несколько робко, это развенчание и осуждение можно и нужно усилить в финале. Более непримиримо должен отнестись к Венукусу и Римша.

Что касается образа Римши, то, как мне кажется, не нужно педалировать физическую старость Римши. На мой взгляд, нужно сделать все, чтобы этот персонаж и по своему поведению, и по «духовному здоровью» был сродни Муратову.

Римша, несмотря на некоторые недостатки (ведь он остался глух к письму Муратова, и в этом тоже, увы, — жизненная правда), все-таки из разряда тех честных, целеустремленных коммунистов, благодаря которым дело социализма развивалось и побеждало, несмотря на препятствия, чинимые ему культом личности. И в этом — тоже смысл картины!

Римша — не просто скромный труженик, он — в известном смысле «совесть своего времени», его рядовой герой. Рядовой, но все-таки герой!

Сейчас Римша — как-то уж очень одинок. Ему нужен союзник. Таким союзником может и должен стать Дайна. (В этом смысле очень полезной может оказаться сцена в кафе, которую тов. В.Жалакявичюс сейчас снимает). В союзе Римши и Дайны дружба разных поколений может найти свое символическое выражение.

В фильме наличествует концепция положительного героя времени, коммуниста, борца. Эта концепция выражается через образ Муратова.

Мне кажется, что образ Муратова должен быть дан в картине предельно крупно, ярко, подчас «ударно», по восходящей. — «Белоцерковск» — «История с кибернетикой» — «Испания», Муратов — это нестигаемый герой.

Мне сказал тов. Римкявичяус, что тов. В.Жалакявичюс, якобы, собирается отказаться от эпизода «Испания». Мне кажется, что это будет неверно. «Испания» очень нужна для атмосферы, для идеи всего фильма.

Благодаря образу Муратова, скромной мужественности Римши драматизм ряда ситуаций картины, по моему, приобретает оптимистическую окраску. Да и вся генеральная философия картины прозвучит как философия победы над всякого рода мелкими и крупными ошибками недавнего прошлого.

Настоящее и будущее страны за Муратовым, Дайной, Римшей — вот как должен прозвучать фильм.

Большую работу нужно провести, как мне кажется, также по уточнению текста фильма.

Мне кажется, что не нужно бояться, как это подчас случается с тов. В.Жалакявичюсом «высоких» слов. О больших делах, о важных политических проблемах можно говорить и конкретно, и ярко, и патетично!

Вот некоторые мои соображения.

Постараюсь в самое ближайшее время приехать в Вильнюс, еще раз посмотреть материал и переговорить с Вами.

Очень хочется верить, что тов. В.Жалакявичюс при Вашей поддержке успешно завершит картину.

С уважением
член Сценарно-редакционной
коллегии А.Аскольдов

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

ТЕЛЕГРАММА

ВИЛЬНЮС КИНОСТУДИЯ
МИКОЛАЙТИСУ ЖАЛАКЯВИЧЮСУ

Настоятельно рекомендую согласно предложениям Аскольдова Познера включить финал картины Хроника одного дня кадры Белоцерковска Испании также фонограмме слова Римши мир не делится молодых старых живых мертвых также внимательно продумать учесть другие высказанные соображения Сообщите срок сдачи худсовета

Разумовский

г. Москва, М.Гнезниковский пер. 7
Зам. Нач. гл. упр. по пр-ву ф-в — В.Разумовский
13 марта 1963 г.
№ 1/719

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

ПРИКАЗ

По Литовской киностудии
Вильнюс, № 132 14 марта 1963 год

Как показал просмотр фактически отснятого материала по полнометражному художественному кинофильму «Долгий путь на Север» товарного выпуска 1963 года, по решению художественного совета киностудии часть материала подлежит переснятию.

В целях оказания необходимых условий и обеспечения надлежащего качества кинофильма «Долгий путь на Север».

ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Продлить срок сдачи полнометражного художественного фильма «Долгий путь на север» Министерству культуры Литовской ССР до 30 марта 1963 года.

2. Режиссеру-постановщику тов. Жалакявичюсу и директору картины тов. Береловичусу обеспечить своевременную сдачу на одной пленке к/ф «Долгий

путь на Север» точно в срок установленный настоящим приказом с учетом замечания художественного совета.

Основание: приказ министра культуры Литовской ССР № 107 от 13 марта 1963 года

Директор
Литовской киностудии
Л.Миколайтис

Копия верна

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 197, л.)

ТЕЛЕГРАММА

В ДЕЛО «ХРОНИКА ОДНОГО ДНЯ»
(ДОЛГИЙ ПУТЬ НА СЕВЕР)
ВИЛЬНЮС КИНОСТУДИЯ
МИКОЛАЙТИСУ ЖАЛАКЯВИЧЮСУ

Настоятельно рекомендуем доработать хронику дня учтите замечания Аскольдова переосмыслите текст мотивировки эпизодов кибернетики заново напишите переснимите монолог Муратова подчеркните монолог веру Муратова партию ЦК также введите весь фильм внутренний голос Римши поясняющий сюжетное развитие уточняющий авторскую философию это даст точное политическое единственное толкование важным авторским мыслям сделает эпизоды воспоминаний понятными зрителям показ картины нынешнем виде Москве исключен

Разумовский

Москва, Малый Гнезниковский, 7
Зам. нач. Главного управления
по производству фильмов — В.Разумовский
2 апреля 1963 г.
№ 1/958
Верно:
2/IV-63 г.

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

8 апреля 1963

1/1005
Министру культуры Литовской ССР
тов. Банайтису Ю. А.

Уважаемый Юозас Аугустинович!

Я продолжаю раздумывать над картиной «Хроника одного дня», вспоминаю острые разговоры по фильму, развернувшиеся и на Художественном совете киностудии, и на Коллегии Министерства, и на совещании в дирекции, и в сценарно-редакционной коллегии студии, и испытываю при этом настоятельную потребность еще раз высказать Вам некоторые свои критические замечания в адрес этого кинопроизведения. Я возвращаюсь к этим замечаниям только потому, что верю: доработка, усовершенствование картины может

КИНОФОРУМ 43

привести к серьезному идейно-художественному улучшению фильма, к более точной и ясной постановке некоторых важных общественных проблем, поднятых в картине.

Тов. В.Жалакявичюс, с которым я вел в Вильнюсе разговоры по картине, как мне кажется, очень уже устал. Его нужно взбодрить и помочь ему внести в картину *совершенно необходимые* исправления.

Я глубоко убежден, что только после серьезного проведения этих исправлений можно будет представить картину в Москве, в Главное управление. В нынешнем виде представлять фильм, как мне кажется, преждевременно, это может вызвать нежелательные осложнения.

Картина очень не проста по киноязыку. Думаю, что зрителям сейчас будет нелегко понять некоторые сюжетные положения, в особенности эпизоды воспоминаний Римши. Все или почти все понятно нам, людям, читающим сценарий, слушавшим интересные, темпераментные пояснения режиссера. А зритель, увы, может остаться в недоумении. Вот поэтому я считаю нужным максимально прояснить все сюжетные узлы картины, ее событийный ряд, пояснить и определить некоторые наиболее сложные для понимания и важные для философского строя картины эпизоды.

Мне кажется, что роль такого «комментатора», не бесстрастного, а, наоборот, очень заинтересованного, может выполнить *внутренний голос Римши*.

Нужно просить тов. В.Жалакявичюса написать текст и положить его по всей картине. Текста вовсе не должно быть много, но он должен возникать там, где сейчас изображение не дает полного понимания происходящего на экране. Голос Римши должен возникнуть, как бы в ответ на радиосообщение о смерти Муратова в начале картины, и, пройдя через весь фильм (к примеру, этот «голос» должен объяснить поведение Римши в тоннеле вокзала, сказать о решении Римши не ехать поездом, а остаться в Вильнюсе и попытаться узнать, кто же предал Муратова), должен слиться со словами Римши, которые уже сейчас звучат в фильме: «Мир не делится на молодых и старых...»

«Голос», повторяю, по моему глубокому убеждению, очень поможет пониманию картины и выявлению точных политических авторских позиций. Это нужно сделать!

Корректировке необходимо подвергнуть эпизоды «кибернетики». Нужно снять какие-либо упоминания о «буржуазном идеализме» Муратова и убрать даже намек на желание Муратова совершить компромисс.

Сейчас получается так, что Борис кончает с собой, т.к. Муратов «призывает» его капитулировать. Не может и не должно быть даже намек на возможность муратовской капитуляции!

Следует обязательно пересмотреть текст монолога Муратова. Сейчас этот монолог («Наука — ближе всего к правде...») звучит как-то абстрактно гуманистически. Я убежден, что в монологе Муратов должен говорить о своей вере в коммунистическую партию, в ее разум, в ее справедливость, в то, что партия восстано-

вит истину. Муратов здесь не может говорить о цене хлеба, о предателе и предательстве. Ведь проклятие коммуниста Муратова — страшное проклятие для Венцкуса!

Мне кажется, следует настоятельно просить тов. В.Жалакявичюса переснять монолог (это всего 2-3 съемочных дня!) или хотя бы (это нужно обязательно сделать!) доснять крупные планы артиста Ив.Дмитриева.

Подобное решение монолога еще более отчетливо утвердит образ Муратова как образ героический, как типический образ коммуниста, который, вопреки эпохе культа личности, стоял на ленинских позициях, был честным и принципиальным перед партией.

Такое решение «монолога», по моему мнению, даст картине в целом очень значительный идейно-художественный выигрыш.

Вряд ли есть смысл писать о замечаниях и соображениях более мелких. Мы о них говорили. Меня продолжает не удовлетворять план «Венцкус за роялем». По-моему, его нужно выбросить. Пока неважно обстоит дело с шумами и музыкой. Нужно также, как мне кажется, подрезать в двух последних случаях темные проклейки в финале картины. Сейчас эти проклейки длинноваты, затягивают концовку фильма.

Словом, нужно сосредоточить все силы на доработке картины. Очень хочется, чтобы труд тов. В.Жалакявичюса, человека очень даровитого, не пропал даром и стал нашим общим достоянием.

Прошу Вас, Юозас Аугустович, помочь тов. В.Жалакявичюсу, посоветовать ему, не торопить со сроками. Сейчас главное для успеха дела — достижение хорошего идейно-художественного качества картины.

Если понадобится моя помощь, то я готов еще раз, когда это будет необходимо, приехать в Вильнюс.

С уважением
А.Аскольдов

Верно

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

27 мая 1963
1/1553

Министру культуры Литовской ССР
тов. Банайтису Ю.А.

Копия: Директору Литовской киностудии
тов. Миколайтису Л.П.

Главное управление по производству фильмов просмотрело картину «Хроника одного дня» (автор сценария и режиссер В.Жалакявичюс).

На обсуждении высказывались положительные суждения о фильме. Так, отмечалось, что картина «Хроника одного дня» ставит важный вопрос о преемственности героических революционных традиций разных поколений советского общества, об их неразрывном

29 мая 1963

1/1602

г. Вильнюс, Литовская киностудия
директору тов. Миколайтису Л.П.

Уважаемый Леопольдос Пранович!

Прошу срочно выслать мне доработанный вариант сценария «Война откладывается на завтра» и сообщить, когда будут готовы актерские кинопробы по этому фильму.

Сообщите также, когда будут готовы кинопробы по картине «Я гляжу на Восток» и в какие сроки (и куда) группа режиссера М.Педриса предполагает выехать для натурных съемок.

Прошу Вас не разрешать выезд этих групп в экспедицию до тех пор, пока я не приеду в Вильнюс и не ознакомлюсь с доработанными вариантами сценариев и кинопробами.

Доработка же сценариев совершенно необходима! Это требование звучит особенно категорично в применении к сценарию «Война откладывается на завтра». (Что не удовлетворило меня в этом сценарии, Вам хорошо известно, т.к. вопрос о недостатках сценария неоднократно нами обсуждался и в Главке, и на студии, и у т.т. Банайтиса и Пожарскаса).

Решительно не советую затягивать сроки доработки картины «Хроника одного дня». Доработку нужно произвести быстро и энергично. Предварительно необходимо получить полную сценарную ясность (написать новые эпизоды, перетрансформировать некоторые прежние сцены и т.п.) и лишь затем наметить точные сроки досъемок.

Не надеясь получить информацию от тов. Жалакявичюса, прошу Вас лично информировать меня обо всем, что делается ныне на студии по картине «Хроника одного дня». Убедительно прошу Вас и советую быть в курсе всего, что делает тов. Жалакявичюс.

Хотелось бы знать официальное мнение сценарно-редакционной коллегии студии о сценарии «Автомобили для бегства» (он же «День рождения», он же «Похороны» и он же «Семья Корейвы»).

Я оказался в трудном положении: т.т. Оганян и Габрилович буквально атакуют меня, а я безоружен, т.к. не знаю Вашей позиции в отношении сценария.

С уважением
чл. Сценарно-редакционной
коллегии А.Аскольдов

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ ТЕЛЕГРАММА

Два адреса
ВИЛЬНЮС КИНОСТУДИЯ МИКОЛАЙТИСУ
КОПИЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ ЦК КП ЛИТВЫ
24 Мая ЦК КПСС Обсудило Хронику одного дня выска-

КИНОФОРУМ 45

морально-политическом единстве. Авторы фильма активно осуждают позицию равнодушия некоторых людей к недостаткам и пережиткам в нашем обществе. В фильме сделана весьма плодотворная попытка утвердить образы старых коммунистов Муратова и Римши, как образы героические, достойные подражания.

Вместе с тем, картине «Хроника одного дня» присущи и значительные недостатки, которые необходимо исправить для того, чтобы картина приобрела точное и целенаправленное идейно-художественное звучание.

В картине присутствует интонация жертвенности, мученичества. Эта интонация создает в фильме пессимистическую атмосферу. (Эпизоды кулацких зверств, испанский эпизод.) Некий надрызг есть даже в речи некоторых героев. (Например, в монологе Янины.) Мрачность атмосферы происходящих событий усугубляется и характером операторской работы. Трудно принять натуралистически решенные эпизоды издевательств кулаков над Муратовым, Римшей и другими коммунистами. В этих эпизодах не хватает конкретно-исторической достоверности.

Нужна конкретность в изображении современной биографии Римши, большая динамика и действенность этого характера. Ныне образ Римши статичен. Вокруг этого человека в фильме нет единомышленников и товарищей.

Излишне усложнен и нарочито «разорван» сюжет фильма и монтаж картины, что делает некоторые важные эпизоды трудными для зрительского восприятия.

Вызывает сомнение в ее исторической правдивости сцена заседания Ученого совета института, на котором выступает профессор Муратов. Неточно звучит монолог Муратова. Смысл этого монолога сейчас в том, что-де наука ведет вперед ученых. Не наука, а коммунистическая партия ведет ученых вперед, коммунистическая партия создавала и создает нашим ученым все условия для плодотворной работы на благо народа! Эту мысль необходимо всемерно подчеркнуть.

Неправомерно много внимания уделено в фильме показу любовной линии Венцкуса и Янины, в результате чего ослаблены политические и художественные акценты финальных сцен картины.

Таким образом, фильм «Хроника одного дня» нуждается в доработке.

Считаем целесообразным предложить студии в самые сжатые сроки наметить конкретный план доработки картины (план сценарных поправок, предполагаемых досъемок, пересъемок, монтажных изменений и т.п.) и представить его в Главное управление по производству фильмов.

О всех шагах, предпринимаемых литовской киностудией по доработке картины «Хроника одного дня», просим информировать Главное управление.

Зам. начальника Главного
управления по производству
фильмов В.Разумовский

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

зало картине принципиальные замечания идейно-художественного порядка без учета которых невозможен выпуск картины экран Жалакявичюс признал справедливость критики обещал внести поправки до сего дня план поправок Москву не представлен раскритикованный вариант картины без ведома без разрешения комитета показывается Жалакявичюсом за пределами студии что является грубым нарушением установленного порядка строго указываем ненормальность недопустимость подобного положения просим дать объяснения указать виновных предлагаем короткие сроки представить комитет развернутый план исправления картины только после утверждения этого плана комитетом будет дано разрешение производственную доработку фильма срок сдачи картины 30 сентября окончательный пролонгации больше не будет

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ГОСКОМИТЕТА
СОВМИНА СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
Романов

г. Москва Малый Гнездицкий пер. дом 7
Председатель Государственного комитета
Совета Министров СССР по кинематографии — Романов А.В.
17 июня 1963 г.

Телеграмма не послана. По указанию тов. Баскакова послано письмо аналогичного содержания.
А.Аскольдов

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

Утверждаю:
М.Пожарскас
Заместитель министра
культуры Литовской ССР
1.VII.1963

ПЛАН
доработки по к/ф «Хроника одного дня»
Принимая за основу замечания, практические советы, сделанные после просмотра фильма 15 мая с.г. и сформулированные в письме Главного управления по производству фильмов в адрес Министра культуры Литовской ССР тов. Банайтиса, авторы картины подготовили план досьеок, пересъемок монтажных изменений, который в основном сводится к следующему:

1. Во избежание в картине интонации жертвенности и мученичества, эпизоды продрозверстки и кулацких зверств будут перемонтированы с целью более ясного зрительного восприятия, а также сокращения, отсылаясь от кадров, не помогающих реалистическому решению сцены «Казнь комсомольца Куреного». (Из эпизода в общей сложности уходят 8 кадров и 4 сокращаются.)

Часть этого эпизода будет переозвучена, а в про-

логе будет четко указано время и место действия сибирского эпизода.

Также будет пересмотрена музыка финального ку-ска этой сцены, которая сейчас тоже усиливает нежелательную линию жертвенности.

2. Во избежание этой же ошибки, пересмотрен монолог Янины во дворе. Он частично переозвучится; сократится на одну треть. Также сократятся два рядом стоящих темных плана прохода по двору и переулку.

3. С целью усилить образы старого коммуниста народного заседателя Римши, придать конкретность и динамику его образу, показать его среду и питающую его почву предусмотрено снять новую сцену «Римша на заводе» (возможно, на зернохранилище).

Небольшая по объему сцена поможет нам взглянуть на характер Римши с другой стороны, помимо исключительных обстоятельств, в которых он очутился в этот день. Сцена кроме всего должна снять с Римши отпечаток «пензионерской капризности» и нервозности, который в известной мере появился в сцене суда.

Смысл сцены: Римша перед отлетом в Ленинград приходит на завод, одержимый заботой о заводских делах. Римша — человек, нужный заводу и сегодня. Старик здесь встречается с сыном, который является руководителем предприятия. Сын осторожно пытается сообщить ему о смерти друга отца — Муратова. Старик говорит о намерении поехать в Ленинград.

Сына Римши в этой сцене будет играть актер, который в предыдущей сцене подразверстки в Сибири играл молодого Римшу. Это он, сын революционера, сегодня хозяин зернохранилища, он хозяин жизни. Перевоплощение молодого Римши в сына эмоциональная и смысловая точка в линии преемственности, эстафеты поколений.

4. Преследуя ту же цель, нам кажется целесообразно переснять следующую за этим сцену «Прощание с женой на аэродроме» и, возможно, сцену в самолете (хотя отдельных замечаний по этим сценам не было). Это поможет собрать в одно целое и придать динамику немного статическому образу Римши, обогатить его взаимоотношениями с людьми.

5. Об уточнении эпизода в Ученом совете. Мы видим в Муратове коммуниста, который и во время культа личности принципиально, по партийному отстаивал интересы народа. Приводим полный текст монолога Муратова:

«Молодежи выдержки не хватает. Вот именно... А за науку я спокоен, ибо она ближе всего к правде. Я верю, что Россия будет на первом месте в мире науки, как бы вы этому ни мешали. Вот именно... А вы не верите? А вы? А вы, Лев Кузьмич? А я говорю «да»! *Залог этому вера в партию, в нашу партию! За ней решающее слово!* Вот так! Вы еще услышите наше «Ура»!

Но при правильном звучании монолога в целом и целенаправленном пафосе заключительных слов Муратова, мы, по всей видимости... допустили нечеткость... в исходной формулировке, что впоследствии не дает четкого единого понимания данной сцены.

Потому начало монолога будет читаться так:

Муратов: «Молодежи выдержки не хватает... А за науку я спокоен, ибо партия не даст ее в обиду. Я верю, что Россия будет на первом месте в мире науки, как ей и подобает. Вот именно...»

Нам кажется, что более подробное, более ясное пророчество XX съезда в его словах может обернуться своей противоположностью, лишит образ Муратова правдивости. Нельзя забыть, что именно в этой области сегодня успехи наши настолько очевидны, что зритель для себя легко сможет продолжить дальнейший ход этой истории.

Второе по этому же вопросу. Нам кажется, что сейчас в картине неправильно обрывается монолог Муратова в этой сцене. После слов Муратова «Услышите наше «Ура»! следует кадр: Венцкус стоит у голой стены коридора. Кадр этот рассчитанный на осуждение, на обречение труса к одиночеству, показывает судьбу человека оставившего в трудный час Муратова. Кадр сам по себе правильный, но он как будто закрывает горячие слова Муратова, мешает воспринять их по-боевому. Слова Муратова повисают, и мы переходим к следующему действию раньше, чем успели осознать пафос их и смысл.

Кадры эти следует отбить друг от друга. Для этого будет снята новая сцена «Проход Римши по вечернему двору». Проход Римши будет снят по людному, веселому двору, среди гонящей в футбол детворы, играющих или танцующих молодых людей, под стук «пензионерского козла», забиваемого на вынесенных во двор столах.

Это в известной доле поможет снять камерность в этой части картины и создаст лютфпаузу для того, чтоб зритель мог закрепить себе слова Муратова.

И третье. В рассказе Венцкуса о событиях, предшествующих сцене в Ученом совете, будет подчеркнута в тексте, кто является авторами, инициаторами антинаучной, антипартийной кампании против Муратова. Также будет яснее акцентировано, что Игорь, верный ученик Муратова, сегодня у больших дел.

6. О сокращениях в любовной линии Венцкуса и Янины.

На наш взгляд, в письме Главного управления эта линия не совсем правильно характеризуется как «линия любовная», мешающая политическому и художественному акцентам.

Под любовной тканью в картине повторяется та же гражданская тема правды, прямоты, принципиальности. Это лишь третий ее аспект. Не отрицая необходимости пересмотреть известные затяжки по всей картине, на наш взгляд, вслед за упомянутыми сокращениями в планах Янины в подворотне и переулке, существенные сокращения возможны в проходах Янины и Венцкуса по гостиницам. Но при этом хотелось бы подчеркнуть, что сами по себе эти невыразительные и затяжные планы являются разрядкой после драматической сцены в квартире, имеют известную часть юмора, легкости, и, во вторых, это обманчивый ход, как будто ведущий к мешанскому, камерному счастливому концу и неожиданно оборачивающийся другой сторо-

ной медали: осуждением лирическим и сразу же приговором общественным. Более быстрый переход к финальному монологу Римши может оказаться заданным, нелогичным, служебным (при уже известной дидактичности финала).

Нам кажется, сократить необходимо, но это вопрос разумной меры.

7. Исходя из замечаний по картине в целом, авторы считают, что некоторая камерность, ощущение одиночества положительных героев картины происходит от скомканного пролога в парке, которым картина открывается. Пролог снят крайне субъективно, с точки зрения и настроений опечаленного Римши, что является верным ходом для раскрытия его внутреннего мира, но в то же время это накладывает серые печальные краски на весь его окружающий реальный мир. Это и создает первое впечатление, от которого впоследствии трудно отказаться.

Авторы просят разрешения снять новую сценку, которая должна пополнить начало картины с таким расчетом, что теперешний эпизод в парке составил бы лишь заключительную часть пролога.

Короткий, лаконический пролог «Пробуждается трудовой город» должен состоять из кадров: восходит солнце над башнями и кранами города; первые пешеходы; молочник, стук в двери, возглас: «Это молочник»; рабочий у строительного крана; рабочие собираются на лесах; улицы наполняются людьми. Пять минут до начала трудового дня. Музыку сменяет голос диктора, и мы слышим: «Вчера в Ленинграде, на своем рабочем посту скоростножонго скончался А.П.Муратов...»

Диктор начинает говорить на плане людной площади, вслед за этим план парка, Римша и т.д.

Приход в картину такого рода материала в самом его начале (в переключке со сценой «Проход Римши по вечернему двору») даст исторически более подробную и точную характеристику времени и действия.

8. Авторы наметили сократить ряд эпизодов, отсылаясь от мешающих восприятию деталей и планов (В первую очередь это относится к финальной сцене, сцене воспоминаний о Ленинграде, сцен кафе и магазина...)

9. Решено переозвучить ряд эпизодов, в том числе и первый разговор Римши с Дайной в аэропорту («нет старых и молодых»), более акцентируя главную мысль разговора.

10. Будут пересмотрены музыкальная и шумовая партитуры, которые в ряде мест приносят лишнюю мелодраматичность и неровность. (В частности, увертюру и шум пролога.)

11. Авторы просят разрешения подумать о замене названия картины, которое не совсем точное и уже использовано в других картинах.

Режиссер-постановщик
В.Жалакявичюс

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

Исх. № 1/1909
6/VII-63 г.
г. Вильнюс
Директору Литовской киностудии
тов. Миколайтису Л.П.

Сценарно-редакционная коллегия Главного управления художественной кинематографии рассмотрела представленный студией план поправок по фильму «Хроника одного дня».

План составлен с учетом серьезных критических замечаний, высказанных в адрес фильма, и содержит ряд верных мыслей по поводу доработки фильма.

Однако представленный план не дает возможности конкретно увидеть, как именно режиссер мыслит осуществить свои предложения, каково драматургическое решение тех или иных новых эпизодов и т.д. В связи с этим Сценарно-редакционная коллегия считает возможным решать вопрос о возобновлении съемок лишь по представлению режиссером монтажных листов фильма с указанием места и характера переделок (новый текст), а также включением подробной режиссерской разработки новых сцен и эпизодов.

Заместитель Главного редактора
сценарно-редакционной коллегии
В.Сытин

Верно

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

№ 681
1963 г. июль тп. 12 д.

Заместителю председателя
Государственного Комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
тов. В.Баскакову
Копия: Идеологический отдел ЦК КП Литвы

После обсуждения фильма «Хроника одного дня» в Государственном Комитете, состоявшегося 24 мая с.г., режиссер картины В.Жалакявичюс, признавая справедливость критических замечаний, зная, что именно необходимо исправить, длительное время искал творческих решений, как исправить указанные ошибки, как выписать отдельные сцены. Первые варианты некоторых исправлений, предложенные им, не удовлетворяли дирекцию студии, творческих работников группы. Поэтому В.Жалакявичюс обратился в дирекцию студии с просьбой разрешить ему посоветоваться с консультативным советом Союза работников кинематографии. Я разрешил эту поездку, полагая, что советы опытных мастеров помогут режиссеру быстрее и лучше закончить разработку плана поправок. Кроме того, фильм «Хроника одного дня» был показан работ-

никам идеологического отдела ЦК КП Литвы. Других просмотров фильма за пределами студии не было разрешено.

3 июля с.г. В.Жалакявичюс подробный план поправок фильма представил в сценарно-редакционную коллегию Главка. После обсуждения плана режиссер В.Жалакявичюс сделал подробную разработку новых сцен и эпизодов, внес их в монтажные листы, и 11 июля с.г. этот материал был опять представлен на рассмотрение в Сценарно-редакционную коллегию Главка.

Дирекция студии, группа фильма прилагает все усилия, чтобы работа над фильмом «Хроника одного дня» была закончена до 30 сентября с.г.

Директор
Литовской киностудии
Л.Миколайтис

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

29/VII-65 г.
Исх. 1/2030

Директору Литовской киностудии
тов. Миколайтису Л.П.

Главное управление художественной кинематографии рассмотрело сценарные поправки к картине «Хроника одного дня», представленные Литовской киностудией.

Главное управление отмечает, что т. Жалакявичюс ведет работу в верном направлении, стремится учесть все те серьезные претензии, которые предъявлены фильму «Хроника одного дня». Вместе с тем, Главное управление не может не сказать о том, что сценарные поправки, предложенные тов. Жалакявичюсом В., не являются полностью удовлетворительными.

Исключительно серьезной критике при обсуждении фильма был подвергнут эпизод «Заседание Ученого совета». Поправки т. Жалакявичюса по этому эпизоду неточны и не снимают прежних претензий. Следует заново переписать этот эпизод таким образом, чтобы конфликт Муратова с коллегами в своем существе был конфликтом людей с различными взглядами на одну из научных проблем, конфликтом очень острым, но все же в конечном счете конфликтом в области науки. Эпизод «Заседание Ученого совета», без всякого сомнения, нуждается в пересъемке...

Верно намечен т. Жалакявичюсом пролог фильма, вводящий зрителя в атмосферу просыпающегося города. Радует мажорный характер пролога. Однако не следует забывать о том, что эмоционально-смысловой монтаж этого эпизода с последующим эпизодом («Осенний парк») может оказаться очень неточным.

Сцена «Римша на заводе», без сомнения, способствует «утеплению» этого персонажа. Хорошо, что в этом эпизоде появляется фигура сына Римши. Однако биография рабочего паренька, имевшего судимость, придумана

здесь не лучшим образом. Кроме того, эпизод несколько растянут, нуждается в чисто литературной шлифовке. Во вторую половину сценария поправок внесено очень немного. А они необходимы. Причем, естественно, речь идет не о формальных поправках, а об обогащении художественной ткани фильма. Нужно добиться того, чтобы и во второй половине картины Римшу не покидало чувство своей нужности людям, чтобы эта фигура существовала на определенном жизненном фоне.

Нуждается в некотором дальнейшем сокращении история любовной драмы Янины и Венцкуса.

Монтажные изменения, внесенные тов. Жалакявичюсом, способствуют более ясному выражению мысли автора. Вместе с тем, считаем целесообразным рекомендовать режиссеру продолжить работу в этом направлении.

Следует расширить содержание финала, придать ему больший гражданский смысл и жизнеутверждающую интонацию. По нашему мнению, финальный эпизод нуждается в дальнейшей сценарной разработке.

Исходя из сказанного выше, Главное управление считает возможным разрешить студии и режиссеру-постановщику т. Жалакявичюсу произвести все необходимые работы по фильму, которые не вызывают возра-

Зам. начальника Главного
управления художественной кинематографии

И.Кокорева
Член Сценарно-редакционной
коллегии А.Аскольдов

(ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед.хр. 107, л.)

На этом переписка, которой я располагаю, обрывается. Но и того, что вы прочли, разве мало, чтобы понять, в какой атмосфере создавался фильм Витаутаса Жалакявичюса «Хроника одного дня»? И почему режиссер и его кураторы так и не пришли к полному, окончательному согласию?

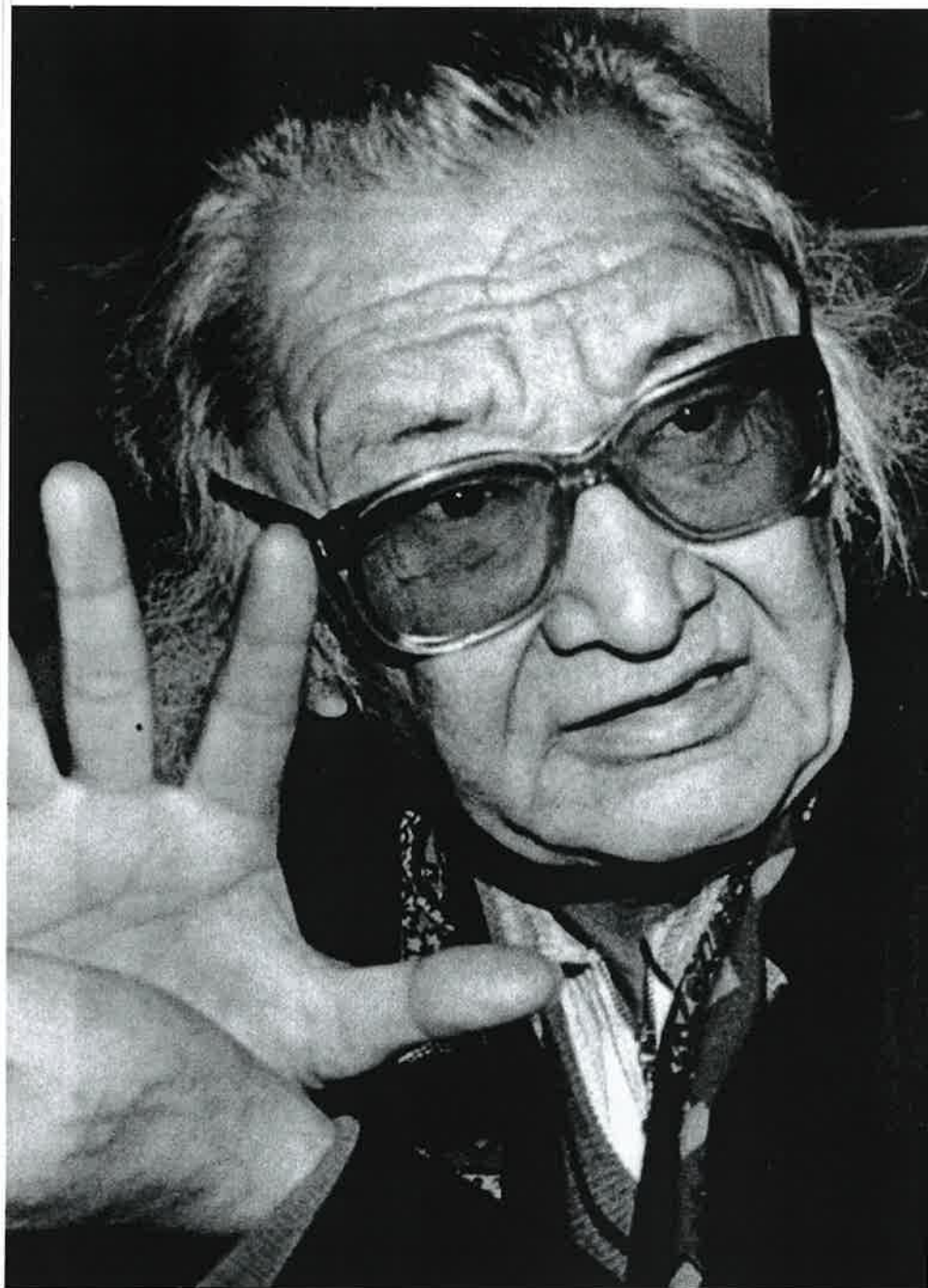
Окончание следует

«Никто не хотел умирать»



БЕЛЫЙ ДОЖДЬ ПОЗДНЕЙ ОСЕНИ

ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШЕВА



Осенью 2001 года в Алматы прошел Третий международный кинофестиваль молодых режиссеров и киношкол стран Центральной Азии «Смотри по-новому», организованный при финансовой поддержке Фонда «Сорос-Казахстан».

Кыргызское кино было представлено в обеих конкурсных (игровое и документальное), а также во многих внеконкурсных программах фестиваля.

Призом за лучшую режиссуру и Призом молодых кинокритиков региона (в число которых входила и автор этих строк) была отмечена Дальмира Тилепбергенова. Дальмира сняла короткую игровую картину «Томого» (сценарий ее же, 25 минут, продюсер Александр Коротенко). Весной 2002 года картина с успехом была показана на VI форуме кино СНГ, Литвы, Латвии и Эстонии. Фильм рассказывает об одиноком старике, зарабатывающем себе на жизнь ловлей и продажей птиц. Однажды на базаре к нему подходит подозрительный молодой человек и предлагает хорошие деньги, если герой поймает сокола.

Замечательно изобразительное решение ленты: жилище старика одновременно и убого, и по-своему колоритно. В нем почти нет мебели, но оно наполнено воспоминаниями ушедшей молодости, настоящей печали и будущего раскаяния. Над железной, из прошлого века, кроватью висит фотография, увековечившая его, молодого, в кругу семьи. Значит, некогда были у него родные люди. Еще — портрет Че Гевары, который старику, несомненно, не менее дорог, чем святые для него лики дочери и жены. Старик в курсе всех современных событий — у него есть приемник, и голос Булата Минжилкиева для не-

го предпочтительнее голоса Юрия Шевчука. Возможно, потому что Шевчук поет о последней осени, а Минжилкиев «Балладу о матери».

Старика играет Болот Бейшеналиев.

Когда-то, в середине 60-х, лицо Бейшеналиева открыло миру образ кыргыза. «Первый учитель» был показан не только на памятном венецианском фестивале, в 65-м его увидели действительно во всем мире. Потом, когда мои друзья с Ближнего Востока видели Бейшеналиева в ролях якутов, калмыков, казахов, они мгновенно узнав Первого учителя, начинали расспрашивать: как он, где он. Актер переехал в Москву, снимался в разных регионах тогда еще необъятной страны, в Восточной Европе — многие помнят чехословацкую «Колонию Ланфиер», шедевр венгра Миклоша Янчо «Звезды и солдаты». В общей сложности его имя стоит в титрах более ста картин.

Учитель Дюйшен — прежде всего сильный герой, при том, что он — персонаж трагический. Болот Бейшеналиев вместе с Андроном Кончаловским создали образ романтика и борца, одержимого ложной идеей и не понимающего ошибочности избранного пути.

«Жизнь человека во многом зависит от случая, иногда он приносит удачу, иногда горе, потому что ситуации бывают разные. У меня, как у любого человека, жизнь состоит из подобных разных случаев. Вот так, случай за случаем, один за другим и пошло, и поехало», — заметил однажды артист¹.

В начале 60-х Бейшеналиев, выпускник Ташкентского театрального института, получил эпизодическую роль в фильме Мелиса Убукеева «Трудная переправа», а также должность ассистента режиссера. На союзный экран картина вышла под названием «Белые горы» в 1964 году. Она была посвящена трагическим последствиям народного восстания 1916 года и выражала дух кыргызского народа, его мудрость и нестигаемость перед лицом тяжелых испытаний.

Параллельно с «Трудной переправой» велась работа над экранизацией айтматовской повести, будущий фильм должен был называться «Шумят тополя», и ставить его намеревался казахский режиссер Султан Ходжикиев, который проделал определенную подготовительную работу, но почему-то вдруг картину «закрыли». Потом появилась московская группа во главе с Андроном Кончаловским. Бейшеналиев попал в поле зрения ассистента постановщика, а также своей сокурсницы Клары Юсупжановой, подбиравшей актеров для «Первого учителя», и оказался на пробах.

Не одно десятилетие эта мощная и достаточно вольная интерпретация повести Айтматова в Кыргызстане вызывала яростные споры. Критики писали, что в фильме «народные массы предстают дикой толпой», которой

¹ Здесь и далее приводятся фрагменты беседы автора статьи с Болотом Бейшеналиевым, состоявшейся 2 июня 1997 года, через неделю после 60-летия артиста. Публикуется впервые.

«недоступны ни человеческая культура, ни тем более понимание революции». «Толпы физических и духовных уродов» постоянно издеваются над учителем Дюйшеном, пытающимся «внушать новые идеи», потому что он раскрывает их суть «примитивно и грубо». На самом деле молодой Кончаловский, приступая к съемкам, во многом был под влиянием творчества Куросавы, герои которого «поднимаются до вершин духа и падают в бездны одичания», и в повести Айтматова увидел литературный эквивалент стилю Куросавы. Образ сильного, не сдающегося учителя Дюйшена, в одиночку противостоящего «проклятому прошлому», позволил режиссеру представить собственное видение сложных событий, происходивших в нашей стране в 20-е годы XX века.

Режиссер предостерегал от того неминуемого краха, к которому мы можем прийти, если наших детей будут учить такие малограмотные люди, как Дюйшен. Достаточно вспомнить, что он постоянно твердит в фильме: «Я и сам этого не знаю! Я еще многого не знаю!» Показателен эпизод, когда Дюйшен рубит единственный на всю округу тополь для строительства школы, в которой и намеревается преподавать. В повести Дюйшен и Алтынай, напротив, сажают два молодых тополя у школы. Отсюда и первоначальное название фильма — «Шумят тополя». Но большая литература в разные эпохи открывает иные грани, а повесть Айтматова — большая литература.

Каждый этап жизни актера оставлял след на его удивительном лице. Правда, мы не знаем юного Бейшеналиева, даже в «Трудной переправе» он выглядит достаточно зрелым человеком, хотя в момент съемки ему было всего двадцать шесть...

Он ушел из жизни совсем недавно. В память выдающегося артиста национальное телевидение показало все любимые кыргызстанцами фильмы с его участием, среди которых особо дорог телефильм Мелиса Убукеева «Ак-Меер» (1969). История печальной любви красавицы Ак-Меер и табунщика Болота (Болот Бейшеналиев) осуществлена на стыке театра, кино и телевидения. У актеров подчеркнуто театральный грим, съемки проводились в одном павильоне, где Убукеев поставил все сцены, и именно их взаимодействие создавало кантиленную структуру картины.

«Вот, ты говоришь: синтез трех искусств, но тогда мне в голову это не пришло. Я вначале не очень верил, что эта картина будет долго существовать и, тем более, иметь успех. Сценарий был прекрасно написан, но я не понимал, как можно раскрыть столь трагическую историю в одном только павильоне. Меня удивило мастерство Мелиса, его видение, изобразительное решение всей картины в целом, он вообще очень глубоко знал материал, все время его анализировал, а когда с оператором Владимиром Котовым они непо-

² См.: История киргизского искусства. Фрунзе: Илим, 1971. с. 386—387.

средственно приступили к съемкам, то я буквально влюбился в своего героя Болота и поверил, что работа предстоит интересная. С самого начала я чувствовал, что Таттыбюбю³ сможет одна «вытащить» весь материал. Эта ее работа отличалась от всего, что она раньше делала, в роли Ак-Меер она была совсем другой. Картина до сегодняшнего дня смотрится благодаря Таттыбюбю: ее мастерству, ее красоте. Конечно, прекрасен был Муке⁴.

Табунщик Болот молод, красив, но беден, кроме всепоглощающей любви, он ничего не может предложить своей любимой. Его благородство оценила не только Ак-Меер, но и ее старый муж, хан Жантай, в последний момент осознавший, что власть, сила и богатство бессильны перед бедными, но гордыми влюбленными.

«Я благодарю судьбу за то, что она свела меня с таким человеком, как Андрей Тарковский. В то время когда я снимался в «Первом учителе», Андрон Кончаловский спросил меня:

— Болот, ты знаешь Тарковского?

— Я, — говорю, — видел его картину «Иваново детство», мне она очень понравилась.

Тогда Кончаловский дал мне почитать сценарий «Андрей Рублев», написанный им и Тарковским.

— Как?

— Очень хорошо.

Я был счастлив от одной мысли, что, возможно, предстоит работа с Тарковским. Во время съемок «Андрея Рублева» мы часто общались втроем: Андрей, Андрон и я. Мы с Андреем подружились. А потом, когда я снимался на «Узбекфильме», Тарковский, будучи художественным руководителем узбекской картины, все время был с нами и в Хиве, и Ургенче, несмотря на жару. Я благодарен ему за то, что он многому меня научил».

Уехав из Киргизии, Бейшеналиев, разумеется, не покинул ее навсегда. В середине 70-х он создал образ своего современника, Эркина, в фильме Геннадия Базарова «Зеница ока». Эркин воспринимался как alter ego самого Бейшеналиева. Судите сами: герой, имеющий большую родню в кыргызском аиле, поселился в Москве. Он работает в некоем крупном НИИ, живет в тесной однокомнатной квартирке. На первый взгляд кажется, что Эркин органично вписывается в атмосферу гигантского города. Он решает не возвращаться на родину, к матери, ему лучше остаться в Москве, где он будет и дальше заниматься своим делом.

Бейшеналиев на родину вернулся, и это было не триумфальное возвращение победителя, а скромный пе-

³ Имеется в виду Таттыбюбю (Таня) Турсунбаева (1944—1981), одна из любимейших актрис кыргызского народа. Всесоюзному зрителю она была известна по фильмам Т.Океева «Красное яблоко» и «Поклонись огню», а также по телевизионной картине Б.Шамшиева «Эхо любви».

⁴ Муке — Муратбек Рыскулов, народный артист СССР, исполнитель роли хана Жантая.

реезд немолодого артиста в маленький, уютный Бишкек.

В начале 90-х, когда Болот Алимбаев снимал документальную картину «В этом замкнутом круге» памяти Таттыбюбю Турсунбаевой, он специально устроил показ фильма «Ак-Меер» для актера, не видевшего его много лет. Позже перед зрителями предстал пожилой человек, со слезами на глазах вглядывавшийся в финальные кадры незабвенной картины: встретившись в загробном мире, герои не узнают друг друга.

Еще через несколько лет Бейшеналиев снялся в художественно-публицистической картине Мелиса Убукеева «Вселенная Манаса», где сыграл старца провидца, нарекшего долгожданного младенца хана Джакыпа именем Манас.

«Очень интересно, что свою первую и сотую роли я сыграл у Мелиса! — улыбаясь, говорил он мне. — Для меня важно, что в своем сотом фильме я снялся в год 100-летия кино».

В 1996 Мелис Убукеев умер, то была первая крупная потеря в кругу кыргызских шестидесятников, и друзья с болью восприняли весть о смерти режиссера.

В 1997 году Эркин Рыспаев посвятил актеру документальную картину «Белый дождь поздней осени», название родилось из строк одного из стихотворений Бейшеналиева. Высокий, худой, старый мужчина с длинными седыми волосами бродит по осеннему городу, в котором до него никому нет никакого дела. Он вспоминает былое, и на экране возникают кадры из фильмов с его участием, которые все кыргызстанцы знают наизусть, и в момент первого просмотра слишком длинные фрагменты раздражали. Сегодня, когда артист ушел, все встало на свои места: Рыспаев монтировал картину, воспроизводя путь Бейшеналиева на этой земле.

В «Томого» Бейшеналиев создал образ своего обездоленного современника. Здесь он не просто бродит по мрачному городу: герой занят ловлей и продажей мелких птиц. И вот — предложение поймать сокола. «Но ведь охота на него запрещена?!» — восклицает старик. «А, ты, дядя, попробуй!» — отвечает заказчик.

...Дело сделано, глаза птицы-хищника закрыты томо⁵, осталось дожидаться клиента.

Порывистый, благородный Дюйшен, испив всю чашу до дна, превратился в несчастного торгаша, доживающего век в такой же каморке, в какой некогда начинал свой путь. Тогда на стене висел портрет Ленина, сейчас — Че Гевары. И тепла в душе по-прежнему нет. Здесь — размышления артиста о трагическом пути целого поколения.

...17 ноября 2001 года кыргызские кинематографисты отметили 60-летие национального кино. На «Кыр-

⁵ Кожаный колпачок, который надевается на голову сокола и закрывает ему глаза, чтобы хищник был спокоен. Иначе сокол улетит или набросится на то, что покажется ему мясом.

гызфильме» был открыт музей, потом к Национальной филармонии, месту официальных торжеств, через весь Бишкек двинулся караван. Союз кинематографистов представил праздничную программу, государственный секретарь Осмонакун Ибраимов зачитал поздравительную телеграмму от президента, а на сцену были приглашены лучшие мастера национального кино. Народный артист Кыргызстана Болот Бейшеналиев выделялся среди других — высокий, стройный, с длинными седыми волосами. В разгар праздника г-н Ибраимов объявил: «Мне сообщили, что только что прибыла Наталья Аринбасарова. Поприветствуем ее и попросим подняться на сцену!» Зал взорвался аплодисментами, Алтын из «Первого учителя» оказалась на сцене рядом с Дюйшеном — Бейшеналиевым...

Все было замечательно, все были довольны, хотя для поздней осени день выдался на редкость душным и Болот Бейшеналиевич утирал пот с лица...

На исходе этого праздничного дня Болот умер.

Моя мама⁶, как только узнала эту печальную новость, рассказала мне, что когда кинокараван со двора «Кыргызфильма» через весь Бишкек двинулся к зданию филармонии, они с Бейшеналиевым оказались рядом. Вспоминали тех, кто не дожил до юбилея: Бакен Кыдыкееву, Таттыбюбю Турсунбаеву, Советбека Джумадылова... Молчали, потом вдруг Бейшеналиев с грустью сказал: «Какой я был когда-то! И каким стал...»

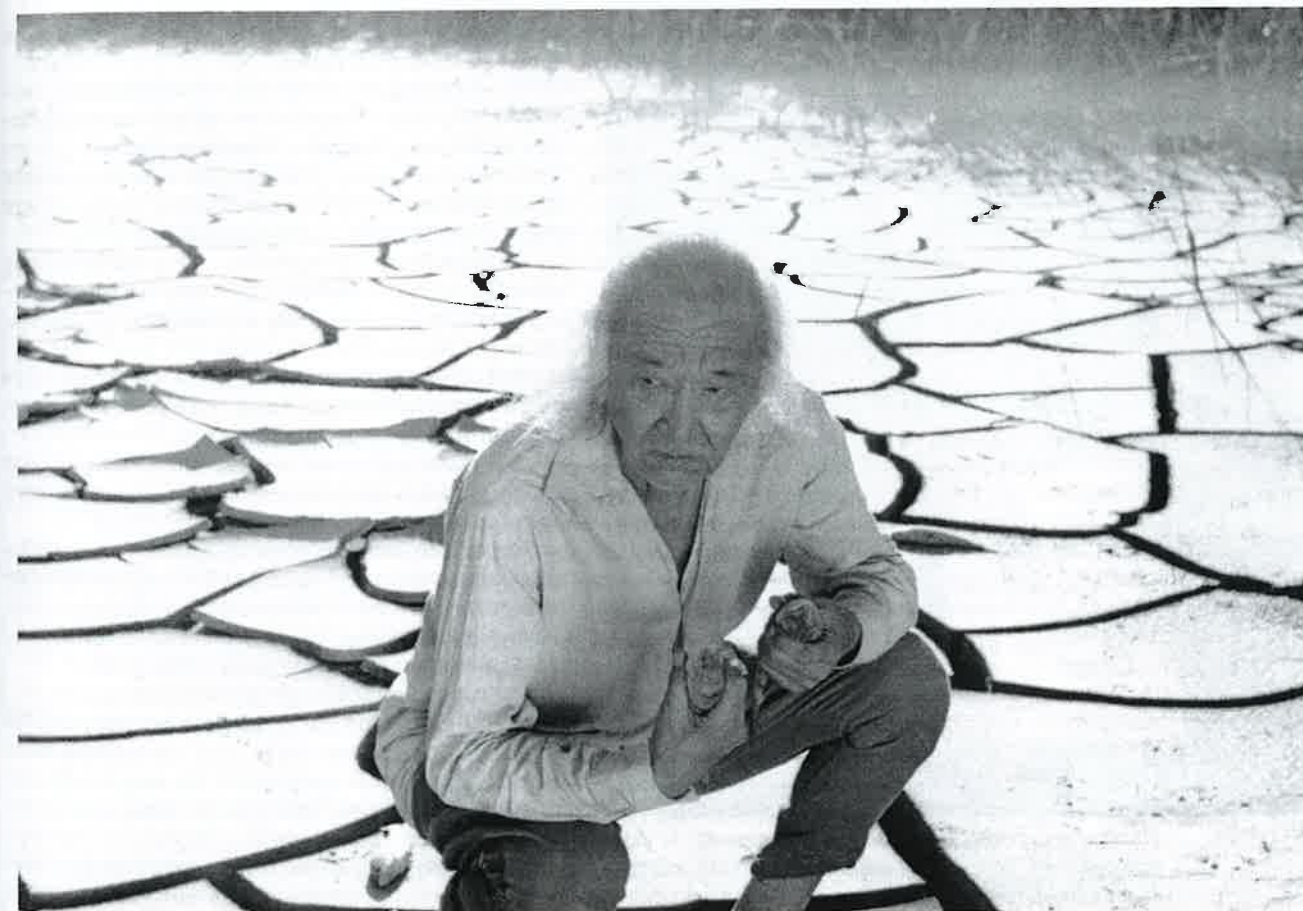
А я вспоминаю, как в связи с очередным показом по телевидению фильма «Ак-Меер», он заметил:

— Зрители любят «Ак-Меер», и, когда встречаются меня, говорят: вот, наш Болот пошел, только совсем седой!

Бишкек

⁶ Монтажер фильма «Зеница ока».

Болот Бейшеналиев в фильме «Томого»



Болот

МИХАИЛ ДУДНИКОВ

В переводе с кыргызского Болот означает «сталь». Скорее всего, именно таким образом была отдана дань определенной эпохе. Но, с другой стороны, как мне объяснили, это же слово может звучать и как глагол «будет», то есть как своеобразное «завтра», а возможно, и как «будущее». Пока живы, не ценим... Да и потом, на бегу, в неотложной суете своих каждодневных проблем, вспоминаем лишь для того, чтобы поскорее забыть. Больше беспокоясь уже о себе. Такова жизнь.

Конечно, я чуть-чуть угрирую. Но, к сожалению, так получается. Да ведь и он, Болот Бейшеналиев, поистине Народный Артист одной шестой части света, тоже был далеко не простым человеком. Хотя и откровенным, доступным, быть может, чуть надломленным долгой бытовой неустроенностью, на которую никому не жаловался.

А ведь действительно Единственный... Или, во всяком случае, один из немногих из той плеяды кыргызских кинематографистов, еще советской эпохи, кому довелось увидеть так много. И в Союзе, и за его пределами... Чтобы так ненавязчиво потом молчать по возвращении на суверенную родину. Как истинный интеллигент, которому претит всякая показуха. Хотя именно с этого фильма, с «Первого учителя» далеких теперь 60-х, с того эпизода у сожженной школы с погибшим во время тушения пожара лучшим учеником Суваном и начинаются теперь многие рассказы о кыргызском кино... Когда оно, словно с топором в руках, еще только пробивалось, так неожиданно заявив о себе на весь мир... И это там, в роли Дюйшена в фильме, поставленном по «Первому учителю» Чингиза Айтматова, он гневно бросит упрек своим так и не понявшим его соплеменникам: «Нет... Я уйду только тогда, когда срублю ваш тополь и построю новую школу с большими окнами и крепкой крышей... Я назову ее именем Сувана... Настоящего героя... И в этой школе... будут учиться... ваши дети... и дети ваших детей... И учить их буду не я, безграмотный, нищий бродяга, а настоящие учителя... С микроскопами и картами...»

И вот...

Светило солнце. И ярко начинался этот удивительный день шестидесятилетнего юбилея кыргызского кинематографа. То был лишь местного празднества день, совпавший с днем начала очередного съезда российских кинематографистов. Видел по телевизору, в выпусках новостей. Усталые, погасшие лица кумиров прежних лет. Грустный и как-то не особенно напористый взгляд неутомимого во всевозможных показатель-

ных тусовках, явно утомленного тусклым солнцем отечественных кинополюсов, не то разочаровавшегося «демократа», не то несостоявшегося «царя» Никиты Сергеевича Михалкова...

И подумал...

Мы-то вот их еще видим... Еще шутим... Значит, еще о них думаем... И не отреклись... А они нас теперь и не видят, и не слышат, и уже, пожалуй, даже не знают... Раз не зовут... Да и думают ли?.. Хотя мы еще здесь... Остались... А пришли, еще когда целеустремленно и щедро, впитывая в себя евразийские народы, величественно и мощно расширялась Россия...

И как потом те, кому и теперь, словно в насмешку, все еще продолжают «вешать» самые высокие награды Родины лишь за то, что под стакан водки, не подумавши, нас всех здесь бросили... И еще даже не покалялись за содеянное...

Но молчим... И все ждем еще чего-то... Все еще на что-то надеемся... И стоим...

А потому, уже давно не рассчитывая на объективную оценку своего труда, все же пришел на этот грустный праздник обманутых надежд... Пришел, просто чтобы повстречаться с теми, кто еще есть и кто, совсем не по национальной принадлежности, так и остался верен этому не только целлюлоидному братству.

Перед входом в киностудию, где к назначенному времени собралась вполне приличная массовка, остановился чуть поодаль, чтобы не мешать, но по возможности все видеть.

Вот приехала очередная группа телерепортеров местных телекомпаний и с ходу принялась за свой дежурный «расстрел» собравшихся...

Вот появились конники в национальных костюмах с развернутыми знаменами, словно из кино эпических времен...

А вот над людским потоком вдалеке взметнулась седая растрепанная грива Болота Бейшеналиева, и сразу встал перед глазами незабвенный Дюйшен из «Первого учителя» Андрея Михалкова-Кончаловского...

Кажется, ко мне пробивается... Неужели?..

Но вот кто-то задержал... Кто-то отвлек...

И так вдруг захотелось с ним поздороваться. Так захотелось поздравить его с этим именно для него вполне заслуженным праздником. Уж кого-кого, а его-то не забыть бы в этот самый день... Ведь один из немногих, кто еще остался...

Мелис Убукеев уже несколько лет как ушел... А до него — Суюменкул Чокморов... За которым и Советбек

Джумадылов, его друг, но вечный антипод по фильмам, вдруг тоже нечаянно заторопился...

Толомуш Океев — в Турции. Вряд ли приедет. А Болот Шамшиев, говорят, сильно болен, сможет ли прийти?

Так что это его, Болота Бейшеналиева, Праздник... Его судьба в этот день выбрала, как ни крути... И как потом скажут — он в тот день навечно теперь и отметился...

Один из первых в упоительном братстве, родившем уникальное искусство Великого Единства одной шестой части света... Так неосторожно раздавленного и разделенного теперь возобладавшем соблазном смутных узконациональных амбиций...

Так думал и не заметил, как Болот Бейшеналиевич вдруг появился прямо передо мной и весело, громко протрубил:

— Эй, борода, давай сфотографируемся! — И тихо добавил, наклонившись ко мне: — Я знаю, что ты настоящий киношник... Знаю...

И с заговорщическим видом погрозил мне пальцем...

Мы сфотографировались...

И тогда я еще не знал, что это вроде бы вполне рядовое событие уже на следующий день станет для меня поистине тем горьким прощальным подарком, с которого стала нещадно раскручиваться, как недоснятый еще пока последний моток пленки, и моя так и не успевшая сложиться по-крупному кинематографическая судьба.

Ушел герой так и не снятого мной фильма — Болот Бейшеналиев... Кратко и понятно... Без всяких регаллий... Хотя они тоже есть... Но никогда он их не выпячивал... Будто тихо и просто сказал:

— Все... Кончилось наше Время!.. Поистине стальных... поистине надежных... Воспитанных строгой ответственностью... Кончилось и наше светлое будущее... И наше так и не начавшееся Завтра с романтическими надеждами послевоенного поколения...

И к этому уже нечего добавить...

А ведь еще накануне зашел ко мне Игорь Карелин, долгое время один из представителей российского корпункта ОРТ здесь, в Кыргызстане, который уже тоже, оказывается, закрыли за ненадобностью... Зашел и сказал:

— Болот... Ведь живая легенда... И еще ходит... Еще «путается под ногами», как, наверное, думают некоторые... Но никто ни о чем его не спрашивает... Как будто и не было ничего... Только потом спохватимся...

И вот подумал... Словно Бог Ангела ко мне подсылал, чтобы вовремя уберечь... Словно и там, на празднике, самого его ко мне направил, чтобы не отпускал от себя... Вот как обманчиво бывает порой искусственное веселье...

И вот уже нет и Болота... И сорок дней прошло, как нет... А потом год пройдет, и забудут... А еще вчера был, как сегодня... И перед глазами еще яркие рекламные щиты под снегом с его изображением. И начинаем к этому уже потихоньку привыкать...

Вот и не могу никак успокоиться... Если даже с ним так, то чего же ожидать другим, кто все равно здесь и не свой, и тем более не вечный...

Хотя потом были речи... На прощальной панихиде в вестибюле театра кыргызской драмы. Длинные и на-



Болот Бейшеналиев в фильме «Первый учитель»

певно холодные, почти как валяжные тосты за сытым столом... Но и короткие, горячие тоже были... Искренние и живые... Они ранили... И многие плакали при этом от чистого сердца, молча, давясь комом невысказанной горечи...

Говорилось почему-то, что президент все же дал ему двухкомнатную квартиру... Словно это была и не панихида вовсе, а продолжение какого-то сильно затянувшегося производственного собрания с распределением портфелей и привилегий... Говорилось и о



Болот Бейшеналиев в фильме «Вселенная Манаса»

каком-то неизвестном журналисте, который оскорбил национальное самосознание тем, что якобы заявил накануне похорон с телевизионного экрана, будто завтра кыргызы будут прощаться со своей национальной гордостью, вынося гроб из ободранного студенческого общежития... Что, естественно, повергло всех в шок, и говорили тихо уже об этом, а не о самом Болоте.

Если бы он мог это услышать... С его прямой как весело бы он, наверное, над всем этим посмеялся... Но он молчал... И теперь молчал. Он привык молчать...

Что же происходит? Наказание за разорванное Пространство, за разомкнутое Единство?.. Нет... Доброта не мстит... Милосердие терпит... Как еще об этом было сказано там, в далеком теперь «Рублеве»... Но боль накапливается, и тогда вдруг неожиданно устает сердце...

Помню, как в далекие теперь 70-е в столичном кинотеатре тогдашнего Фрунзе показали, наконец, сняв с полки, ленту элитного и для многих малопонятного тогда кинорежиссера Андрея Тарковского с иконным названием «Андрей Рублев», которую долго не решались выпустить в республиканский прокат, оказывается, во избежание межнациональных конфликтов из-за представленных в фильме исторических аналогий. И вот когда на широком экране появился улыбающийся Болот, по залу прокатилась нарастающая волна восторга:

— Биздин Болот! Биздин Болот! Наш Болот! Наш!..

Искренне погордились тогда за своего земляка и кыргызы, и русские.

И никаких конфликтов тогда не произошло, не случилось. Их попытаются создать уже потом...

Помню, не так давно, когда на местных волнах радио «Эхо Москвы» я вел свою авторскую программу «ЛИК» о литературе, искусстве и кино, пригласил Болота Бейшеналиевича для разговора в живом эфире, и он пришел. В свежем, светло-голубоватом джинсовом костюме, ослепительно-белой сорочке, с копной серебристых волос, он выглядел каким-то белым ангелом с грустной и очень теплой улыбкой на сухощавом, смуглом лице.

— Я пришел, — сказал он, и мы проговорили с ним в эфире целый час. Потом говорили еще час уже без эфира, на пленку. Потом и пленка закончилась, а он все продолжал рассказывать, так много ему хотелось сказать, выговориться...

И, уже прощаясь, снова вернулись к «Первому учителю». Помню, в воспоминаниях Андрея Михалкова-Кончаловского прочел о том, как искалось решение этого фильма. На выбор натуры был в Киргизию от «Мосфильма» направлен оператор, который, будучи заморожен красотой и величием окрестных гор, снял все неподвижной камерой. Так родилась стилистика этого фильма. В которую неизвестно кто внес больше — не пожелавший снимать все динамично оператор или же молодой режиссер, прозорливо увидевший в этой операторской «лени» образное решение фильма о земле, на которой давно замерла, будто навечно застыла жизнь. И вот эту жизнь настойчиво пытался

разбудить герой Болота Бейшеналиева, учитель Дюйшен.

— А ведь картину хотели сжечь, — сказал мне неожиданно во время той встречи Болот.

— Как?.. — удивился я, все вроде бы знавший о непростой судьбе этого фильма.

— Местная элита, академики из Национальной академии наук послали тогда Брежневу гневную петицию по поводу увиденного ими в фильме очернительства. И тогда Брежнев вызвал к себе самое высокое ки-



Болот Бейшеналиев и Михаил Дудников. Последнее фото Бейшеналиева. Публикуется впервые

ношное начальство и спросил, действительно ли так плоха картина. Ему сказали, что картина неплохая. И он распорядился, чтобы ее послали на какой-нибудь кинофестиваль, и если уж она не возьмет никакого приза, тогда, что ж, придется сжечь вместе с негативом. Вот так тогда принимались решения...

— И что потом?...

— Потом фильм действительно отправили на международный кинофестиваль, где он и удостоился признания... Его не сожгли тогда, а теперь он уже вполне заслуженно считается кыргызской киноклассикой... Так что и партийные цари тогда не были дураками... Брежнев приезжал потом сюда вручать высокую награду республике за вклад в какие-то народно-хозяйственные достижения. И, проходя вдоль стены с фотографиями из этого фильма, среди которых была и моя, он вдруг остановился... Как мне потом рассказывали, потому что узнал... Ведь фильм ему тогда все же показывали... И вот он подошел к фотографии, внимательно посмотрел

на нее и сказал: «А этого я знаю... Не обижайте его...»

Было видно, как, весело рассказывая об этом, Болот все же волновался. Видимо, для него это все же что-то значило.

— Я тогда был на съемках в Ташкенте, — продолжил он. — Приходит письмо из нашего Гюскино с сообщением о том, что мне присвоено звание народного...

Не знаю, о чем он там, уже в банкетном зале по случаю юбилея, подумал в последний момент... Я не был с ним рядом... Я ушел с этой грустной тусовки го-

раздо раньше ее окончания... И потому о случившемся узнал только на следующий день... Может, вспомнил Болот ту реку из фильма, через которую всю жизнь пытался проложить свой путь с одного берега культуры на другой... Может, вспомнил то зарубежное озеро, на берегу которого когда-то лежал, глядя в небо и тоскуя по родине и по лазурному Иссык-Кулю...

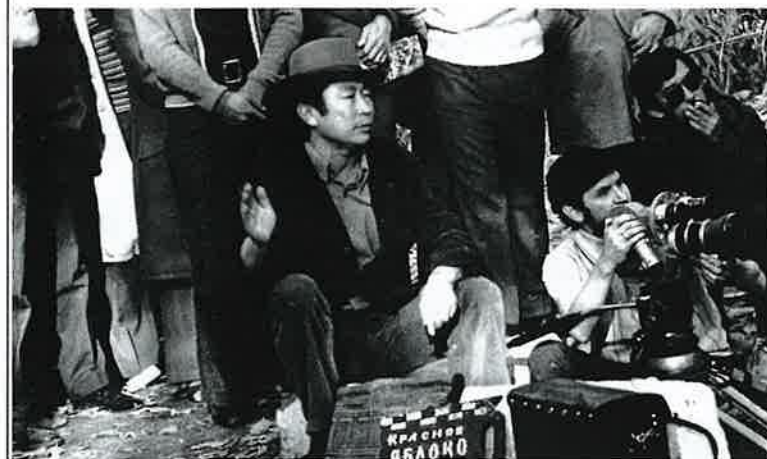
А может, вспомнил свою первую любовь?.. Как ту самую Алтынай из «Первого учителя», которую как будто бы всю жизнь искал потом, но о которой никому не говорил... И, может, представил ее в тот миг склонившейся над ним, как Наташа Аринбасарова, к которой он даже сбежал со сцены в зал, когда узнал, что и она на этот юбилей приехала. И которую потом мне на мгновение довелось увидеть в поминальной юрте, стоявшую на коленях перед его семьей...

Нет... Уже никто не узнает, какая последняя мысль в самое сердце кольнула его...

Бишкек

Два вечера в «Доме Ханжонкова»

30 августа в «Доме Ханжонкова» прошел вечер памяти Толомуша Океева, а 31-го — вечер памяти Анатолия Гребнева. О киргизском мастере и о русском мастере, годы проведенном в Грузии, говорили живущие в Москве



Толомуш Океев на съемках фильма «Красное яблоко»

узбекский сценарист Одельша Агитов, туркменский режиссер Булат Мансуров и его соотечественник режиссер Хаджакули Нарлиев, русские критики Александр Липков и Эльга Лындина, русский режиссер Марлен Хуциев, так же, как и Гребнев, тесно связанный с Грузией годами юности. И все вместе, живые, ушедшие, соединенные многолетней дружбой, творчеством, судьбами. Вряд ли когда-нибудь повторятся такие пере-

плетения, содружества. Все переменилось, ушедшего не вернуть, но можно пожалеть об ушедшем.

О мастерах, выразивших, вобравших в себя свое время, вспоминали мастера, также к нему, к этому времени, кровно причастные. И получалось негромкое, какое-то совсем до-

машнее, свое, прощание с Эпохой. Нашей эпохой, что о ней ни говори и как к ней ни относишься.

Спасибо коллегам из «Дома Ханжонкова» — за то, что они все это придумали и осуществили.

На вечере Океева смотрели «Красное яблоко», одну из лучших его картин. А в начале гребневского вечера на сцену вышел режиссер Вячеслав Хатулев, чтобы показать кадры из будущего документально

фильма, где Анатолий Борисович Гребнев был запечатлен в последний раз. Бодрый, подтянутый — какие там 79 лет, его так и не коснулась старость — Толя говорил тост в честь тех, кто стоял у истоков Дома ветеранов в Матвеевском, называя друзей, ушедших и живущих, здравствующих — Льва Александровича Кулиджанова, Сергея Васильевича Комарова. Годы не прошли с той съемки, а уже нет и Комарова, и Кулиджанова, и самого Гребнева. Долго длилась Эпоха, а завершается как-то в одночасье, лихорадочно, быстро.

И еще на гребневском вечере режиссер Валерий Рубинчик, начинавший в Белоруссии, представил свой новый фильм «Кино про кино», снятый по последнему сценарию Гребнева. Хороший фильм, соединивший изысканную современность режиссерской манеры с пронзительной ностальгией по уходящему времени.



Анатолий Гребнев

Добрый, слегка ироничный и очень печальный фильм о людях кино, заслуженных, которых так трогательно играют Татьяна Лаврова и Станислав Любшин, и совсем молодых. Перед натиском сорвавшихся с цепи новых хозяев и сорвавшегося с цепи российского рынка они оказываются одинаково беззащитны. Делая совершенно свое кино, режиссер бережно сохранил в нем гребневскую интонацию, гребневскую основу, начало...

О Толомуше Окееве читайте подробнее в первом номере «Кинофорума». А в №4 будут опубликованы отрывки из дневников Анатолия Гребнева.

К.Щ.

Как сберечь «киргизское чудо»?

X съезд Союза кинематографистов Кыргызстана начался 17 апреля 2002 года. Завершение его было отложено...

Накануне в эксклюзивном интервью, Актан Абдыкалыков, нынешний лидер киргизского кинематографа, сказал, что руководство Союза хочет сложить свои полномочия.

Семерка секретарей Союза кинематографистов Кыргызстана была избрана еще на восьмом съезде, два с половиной года назад. Сроком всего на один год. Но потом на очередном девятом была переизбрана вновь. Решение о семи секретарях с равными полномочиями предложил сам Актан, чтобы лидерские устремления многих направить в единое русло. Надо было решать главный вопрос: как сохранить Союз, который представляет кинематограф, вошедший в историю кино как «киргизское чудо».

И вот теперь, как только уходящие руководители заняли свои места в президиуме, один из секретарей Союза кинематографистов

Кыргызстана Александр Коротенко, непосредственный инициатор многих процессов по оздоровлению работы Союза, без всякого обязательного в прежние времена доклада начал перечислять по пунктам, что было сделано за отчетный период. Оказалось — немало. Самое главное: киргизский Союз кинематографистов, пожалуй, единственный творческий Союз в республике, не распался, не разделился на многие мелкие, не прекратил своего существования.

Съезд явно набирал обороты, строго следуя плану, разработанному семеркой. Без всякой тяготы, четко и ясно отчитались, куда были потрачены союзные деньги, отметили, что нетронутым остался бюджет года нынешнего, то есть оставлен уже для тех, кто будет избран. И снова отчетливо прозвучала мысль, что собираются уйти все, что хотели бы дать возможность и другим проявить себя.

И когда драматург Байджиев попытался развернуть съезд таким образом, чтобы наиболее активные члены прежнего секретариата все же вошли и в новый состав, Актан

Абдыкалыков даже несколько раздраженно заметил:

— Ну, зачем вы пытаетесь столкнуть нас лбами: кто-то, значит, работал больше, а кто-то меньше. Мы так долго притирались друг к другу, и нам действительно кое-что удалось сделать для возрождения Союза. Но почему все время должно быть так? Пусть и еще одна команда придет и приложит свои усилия...

Разумная мысль: чтобы Союз управлялся различными программами... Вполне демократично и в духе времени. А особенно если учесть, что недовольные всегда при случае находятся, вот и пусть себя проявят, когда нет уже прежних союзных путевок на творческие дачи, раздачи машин и квартир...

Абсолютным большинством голосов первым секретарем Союза кинематографистов Кыргызстана была избрана народная артистка республика Гульсара Аджиева. При этом она получила дополнительное время для формирования своего кабинета... Съезд завершил свою работу месяц спустя.

М. Д.

Бишкек



«Маймыл»

Кочевник

РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ

Титр: Прошло пять лет

Степь. День

В выжженной солнцем траве сидят Ораз, Абулмансур, Джанибек, измотанные многодневным передвижением по бескрайней степи. Ораз показывает рукой на возвышающиеся среди редкого кустарника деревья, с веток которых свисают клочья тряпок.

О р а з. Здесь ты родился... Вот тут, в траве... Мне удалось спасти только твою мать. Всех остальных убили джунгары, но охотились они именно за твоей матерью.

А б у л м а н с у р. Что им было нужно от нее?

О р а з. Судьба метит рожденных от солнца. И враги стараются их уничтожить... Ты чингизид, в тебе течет кровь великого Чингисхана... И охота на тебя началась раньше, чем ты появился на свет.

Джанибек кривит губы в усмешке.

О р а з. Джунгары убили тысячи младенцев, рожденных с тобой в один день. Уцелело вас лишь двенадцать. Вы знаете, почему вас осталось двое со мной. Один из вас сделает то, что пока никому не удавалось — объединит казахов. Это определили звезды. — И я знаю, кого они выбрали. И я знаю, что, только помогая друг другу, вы исполните волю звезд... И тогда лишь раскроется тайна, которую я несу в себе многие годы.

Джанибек чуть привстает и, выхватив нож, бросает его — пролетев сквозь кусты, клинок со звоном вонзается в ствол песчаной акации.

О р а з. Неплохо!

Он смотрит на Абулмансура; тот кидает свой нож в том же направлении — лезвие, блеснув на солнце, втыкается в дерево рядом с ножом Джанибека.

О р а з. Не хуже!

Д ж а н и б е к (усмехаясь). Чем же потомок Чингисхана лучше сына пастуха? Я думаю, выбор звезд не зависит от родословной.

Продолжая усмехаться, он смотрит в глаза Абулмансуру.

Д ж а н и б е к. Ну что сидишь? Вставай, сразимся!

Но Абулмансур будто не слышит Джанибека. Ораз с тревогой прислушивается к разговору юношей.

Им уже по семнадцать лет...

Вдали слышится крик верблюда, голоса погонщиков. Затем раздается топот копыт, и тень всадника накрывает старика.

Н а ч а л ь н и к к а р а в а н а. Вот вы где! Вас для чего нанимали? Караван тронулся, а погонщики и не думают зад свой поднять. А ну!

Всадник вскидывает руку с плетью, но, наткнувшись на жесткий взгляд Ораз, невольно опускает руку.

Степь. День

По степи движется длинный торговый караван, сопровождаемый охраной. Последним идет верблюд, рядом с которым бредут Ораз, Джанибек и Абулмансур.

Абулмансур оглядывается, далеко позади осталось черное дерево, увешанное ветхими лоскутами...

Степь. День (позже)

Пасутся развыюченные верблюды, неподалеку расположились на отдых охранники и начальник каравана.

Чуть поодаль сидят Абулмансур и Джанибек. Ораз раскладывает перед ними на чистой тряпице лепешки, подливает кумыс.

Со стороны охранников раздается хохот. Трое из них подходят поближе.

П е р в ы й о х р а н н и к. Вы только посмотрите! Умора! Старик совсем рехнулся! Обслуживает этих мальчишек, как господ.

Ораз и юноши молчат. Охранники продолжают свои насмешки, не обращая внимания на двух верблюдов-самцов, которые, сойдясь в схватке, издают резкие крики, наскакивая друг на друга.

В т о р о й о х р а н н и к. Эй, Ораз, то-то я гляжу, верблюды у вас от удивления дерьмо метать перестали. Орут как бешеные.

П е р в ы й о х р а н н и к. Голодранцы! Жрут сухой хлеб, а достархан накрыли, как на праздник!

Он роется в своем курджуне, достает кусок вяленого мяса, подходит ближе и швыряет мясо на чистую тряпку перед Абулмансуром и Джанибеком.

П е р в ы й о х р а н н и к. Держите, сабалаки, лопайте!

Ораз поднимает глаза на охранника, и от этого взгляда тому становится не по себе. Он собирается отойти, но тут стремительная тень накрывает его с головой. Верблюд-самец налетев на него сзади, обрушивает на него удар своего копыта.

Два охранника отбегают в сторону, третий валится на земле, оглушенный тяжелым ударом в голову.

Берег озера. Раннее утро

Блеклое небо покрывают тучи. Неподвижное озеро застыло в изумрудной яске. Камышовая стена сереет в дымке предзвездного тумана. Вдруг раскатыстый тигриный рык сотрясает застывший воздух.

Сквозь камышовые заросли идут охотники-казахи с луками наготове. Ярко-рыжая молния рассекает стену камыша. Охотники застывают на месте. Один из них подает знак рукой, и охотники бегут в ту сторону, где мелькнула тигриная молния. Слышен лишь треск камыша.

Натянутые луки выпускают тяжелые стрелы. В воздухе возникает тонкий свист.

Раненый зверь уходит в густой кустарник.

Охотники преследуют тигра, ориентируясь по пятнам крови на земле.

Войдя в чашу колючей акации, они вдруг останавливаются, пораженные увиденной картиной: поодаль высится огромное сухое дерево, у которого стоит тигр с торчащими из шкуры стрелами, а у подножия дерева преспокойно спит юноша, раскинув руки и ноги во все стороны. Голова юноши покоится прямо у лап хищника.

Потрясенные увиденным, охотники в испуге отступают, не заметив Ораз, наблюдающего за ними из чащи.

Юрта Абулхаира. Утро

Охотники толпятся перед сидящим на троне Абулхаиром. Тут же находится и посмеивающийся над ними Толе-Би.

Т о л е-Б и. А не померещилось ли вам, храбрецы?

О х о т н и к и (наперебой). Что вы, почтенный Толе-Би! Что вы, хан Абулхаир! Видели, как вас сейчас... Тигр и юноша. И руки на все четыре стороны света...

Т о л е-Б и (Абулхаиру). Это хороший знак — на все стороны света.

А б у л х а и р. Ладно, приведите его ко мне. Посмотрим, что это за юноша...

Охотники с поклоном пятятся к выходу.

У озера (то же время)

Ораз уже выдернул стрелы из раненого тигра и смазал ему раны своей слюной. Тигр, умиротворенно ворча, уходит в заросли.

Абулмансур и Джанибек, умывшись, вытираются чистым лоскутком ткани.

О р а з. Это были люди хана Абулхаира. Видимо, где-то поблизости его лагерь.

А б у л м а н с у р. Я видел их еще вчера.

О р а з. Мне кажется, вы уже готовы для встречи с ним.

А б у л м а н с у р. С кем?

О р а з. С ханом Абулхаиром. Уже много лет он единственный, кто пытается объединить жузы, чтобы дать отпор джунгарам.

Д ж а н и б е к. И что мы ему скажем?

О р а з. Что готовы встать рядом с ним: ты как чингизид, внук Кровавого Аблая, а ты...

А б у л м а н с у р (прерывает). Я сын султана Вали. Мой отец продолжил идеи, заложенные в трудах великого Улугбека. Будущие поколения казахов, прочтя написанное им, поймут, кем был мой отец. Но сегодня казахи почитают лишь тех, кто хорошо владеет оружием и способен убивать.

Д ж а н и б е к. Значит, я готов стать рядом с ханом Абулхаиром.

А б у л м а н с у р. А я нет. Уже пять лет мы кочуем по степям, учитель, среди племен всех трех жузов. И я пришел к мысли, что самое ценное, что есть у людей, — это жизнь, дарованная создателем. И, убивая, мы ставим себя выше всевышнего. Поэтому быть убитым лучше, чем убивать.

Джанибек, хочет что-то сказать, но Ораз останавливает его.



Кочевник

Здесь и далее представлены эскизы группы художников по костюмам фильма «Кочевник». Руководитель Жаухар Усенова

Окончание. Начало см. «КФ», 2002, №2.

ливают его движением руки, он смотрит на Абулмансура.

О р а з. Ты хочешь умереть?

А б у л м а н с у р (не сразу). Да.

Он почти прошептал свое признание. Джанибек смотрит на него с презрительной усмешкой.

О р а з. Это пройдет, мой мальчик. Каждый человек испытывает такое желание хоть раз в жизни.

А б у л м а н с у р. Я потерял... мать, отца... Таухар. Пять лет я ждал, надеясь, что желание жить вернется ко мне.

О р а з. И какое решение ты принял?

А б у л м а н с у р. Я хочу удалиться от людей. Я пойду туда, откуда пришел ты. Ты говорил, что в Тибете живут люди, которые знают все.

О р а з. Я не вправе осуждать твое решение, мой мальчик. Ты стал взрослым и мудрым. Но нельзя победить свою судьбу. И ты не обретешь покоя, пока не свершишь то, что тебе предназначено.

Д ж а н и б е к (Абулмансуру). Выбрось из головы эти глупости, и приступим к утренней тренировке. Звезды выбрали кого-то из нас двоих. И ты должен держаться до тех пор, пока окончательно не станет ясно, что им больше нравлюсь я.

Он хохочет и протягивает Абулмансуру одну из булав. Но тот, словно не услышав его, отходит к дереву, где двумя часами раньше был ранен тигр.

Джанибек, провожая Абулмансура удивленным взглядом, обращается к Оразу.

Д ж а н и б е к. Что с ним?

О р а з. Он стал человеком.

Д ж а н и б е к. А кем он был?

О р а з (с печальной усмешкой). Таким, как многие. Можно завоевать весь мир, но так и не стать человеком...

Степь. День

Группа всадников скачет в сторону озера. Всадники летят по выжженной траве, перекатываясь с холма на холм.

Идущий по степи Абулмансур видит их, но они его не замечают.

Копыта лошадей с ходу пересекают болотце, разбив его неподвижную гладь на взметнувшиеся водяные осколки. Лошади с треском прорываются сквозь заросли камыша, сминая стебли, после отряда остается просека в зарослях. Берегом озера отряд подскакивает к тому месту у озера, где лежал Абулмансур, охраняемый тигром.

У озера. День

Отряд спешивается и бесшумно движется сквозь заросли. У самой кромки воды они видят красивого, рослого юношу, седовласого старика и лежащего рядом с ними тигра. Почуввав приближение людей, тигр приготовился к прыжку, но, услышав приказ старика, опять лег у его ног; хищник ведет себя, как собака, охраняющая хозяев.

Возглавлявший отряд батыр, оставаясь на довольно большом расстоянии, вступает в переговоры.

Б а т ы р (кричит). Почтенные, хан Абулхаир хотел бы видеть вас у себя в гостях.

О р а з. Благодарим за приглашение, но чем объяснить интерес хана к бедным кочевникам?

Б а т ы р. Трудно разговаривать на таком расстоянии.

Старик отдает короткую команду, и тигр, выражая недовольство негромким рычанием, удаляется в заросли.

Воины подходят ближе, здороваются.

Старик поднимается на ноги; юноша, даже не шелохнувшись, смотрит на воинов с заметным чувством превосходства.

Юрта Абулхаира. Вечер

Абулхаир сидит на почетном месте. Рядом — Толе-Би. Слуга услужливо подает им кумыс в пиалах. В юрту вводят Ораза и Джанибека.

Д ж а н и б е к. Мир вашему дому.

Голос его звучит непочтительно громко, Ораз неодобрительно косится на юношу.

Абулхаир и Толе-Би удивлены поведением Джанибека, одетого, как степной бродяга, но, столкнувшись с его прямым и смелым взглядом, не подают вида.

А б у л х а и р. Мир и вам. Будьте нашими гостями. Садитесь, попейте с нами кумыс...

Ораз почтительно кивает в ответ на приглашение. Джанибек, опередив его, идет вперед, ищет глазами корпеше и, не найдя его, снимает свой чепан, складывает его вчетверо и, подстелив под себя, садится рядом с Толе-Би. Ораз находит себе место в нижней части достархана. Абулхаир приглашает его сесть поближе.

А б у л х а и р. Садись поближе к нам, почтенный. Там, где ты сидишь, уместней сесть юноше.

О р а з. Простите моего внука, он устал после долгой дороги.

Д ж а н и б е к. Я не устал, Ораз. И с каких пор я стал твоим внуком?

Толе-Би и Абулхаир переглядываются.

А б у л х а и р. Забыл спросить, как тебя зовут, батыр?

Д ж а н и б е к. Нет у меня имени и нет коня.

А б у л х а и р. Про твоего коня я не спрашиваю. Каким именем ты наречен?

Д ж а н и б е к. Что я могу ответить, если я и вправду не могу назвать свое имя?

Абулхаир хмурится.

А б у л х а и р. Как тебя называют все, как кличут? Эй... Этот? Даже верблюды, лошади, козы и те имеют клички.

Д ж а н и б е к. Я надеялся, что такой мудрый человек сам поймет, кто я и как меня зовут.

Абулхаир, еле сдерживая гнев, смотрит на Толе-Би, тот понимает, что ханское терпение подходит к концу, и вмешивается в разговор.

Т о л е-Б и. Речь твоя непочтительна, юноша. Вид твой напоминает бродячего, лохматого, шелудивого пса. И раз ты не называешь свое имя, так и назовем тебя: шелудивый, лохматый — Сабалак!

Абулхаир смеется, Ораз слегка улыбается, а Джанибек бледнеет, в глазах его сверкает дикий огонек.

А б у л х а и р. Что, понравилось это имя? Или другое тебе предложить?

Д ж а н и б е к (запальчиво). Если вы считаете, что я достоин именно такого имени, я готов его носить.

О р а з. Простите его, простите...

Д ж а н и б е к (Оразу). А ты помолчи! Надоели со своими извинениями... (Абулхаиру с усмешкой.) А вас я смиренно прошу: не оставите ли меня у себя слушать... Хотя бы в погонщиках?..

О р а з. Простите ему дерзкие речи... Но он готов совершать подвиги и будет вам полезен.

А б у л х а и р (поднимаясь на ноги). Что ж... посмотрим.

Все встают.

Поляна. День

Три огромных борца стоят на поляне напротив спокойно разглядывающего их Джанибека. Хан Абулхаир сидит на походном троне, вокруг разместились его свита.

П е р в ы й б о р е ц (посмеиваясь). Что же ты такой тощий? Боязно к тебе прикоснуться..

В т о р о й б о р е ц. Как бы ненароком косточки тебе не поломать.

Он протягивает Джанибеку свою огромную ладонь.

Джанибек, ухватившись за нее рукой, делает два неуловимых движения, и могучий борец оказывается на земле.

Т р е т ь и й б о р е ц. Ах ты, щенок!

Он бросается на Джанибека; тот отклоняется вбок, и нападающий, не удержавшись на ногах, падает. И тогда Первый борец, полный озлобленного удивления, хватая Джанибека за талию своими огромными лапами. Но Джанибек успевает нанести молниеносный удар щепотью пальцев в заплывшее жиром горло, и борец, хрипя, отскакивает от него, ловя ртом воздух...

Шатер Абулхаира. День.

Хан Абулхаир и Толе-Би возвращаются в шатер и приглашают к себе Ораза.

Он стоит перед ними, ожидая приглашения сесть. Но хан и Толе-Би так возбуждены, что забыли о законах гостеприимства.

А б у л х а и р. Ты что-то скрываешь, старик. Кто этот юноша?

О р а з. Он сын простого пастуха.

Т о л е-Б и. Не пристало говорить неправду в столь почтенном возрасте.

О р а з. Я говорю правду.

А б у л х а и р. Хорошо, я спрошу о другом. Он жил в Туркестане, когда джунгары осаждали город?

О р а з. Да.

А б у л х а и р. Он сражался на крепостных стенах?

О р а з. Да.

А б у л х а и р. Он сын султана Вали и внук Кровавого Аблая?

О р а з. Нет.

Т о л е-Б и. Его зовут Абулмансур?

О р а з. Нет.

А б у л х а и р. А где Абулмансур?

О р а з. Он ушел.

Абулхаир переглядывается с Толе-Би.

Т о л е-Б и. Но ты не отрицаешь, что ты Ораз, воспитатель Абулмансура.

О р а з. Да, это я.

Т о л е-Б и (с улыбкой). А Абулмансур сегодня покинул тебя?

О р а з. Да.

Т о л е-Б и. Именно сегодня?

О р а з. Да.

А б у л х а и р. И куда он ушел?

О р а з. В Тибет.

А б у л х а и р. А этот юноша — сын простого пастуха?

О р а з. Да.

А б у л х а и р. И при этом он ведет себя, как султан, и сражается, как лев?

О р а з. Да.

Абулхаир и Толе-Би переглядываются и смеются.

Горные хребты. День

Абулмансур идет по горной тропе, петляющей между скалами. Справа и слева зеленеют долины, склоны покрыты лесом и кустарником. Иногда между скалами блестит озеро с прозрачной хрустальной водой, в которой отражаются горные хребты.

Горный перевал. Вечер

Закатное солнце сверкает из-за пика, покрытого снегом.

Абулмансур с трудом преодолевает подъем. Справа и слева лежалый снежный наст. Ветер воет на вершине перевала, поднимая с отрогов снежную пыль.

Долина. Утро

Солнце золотит зеленую долину, по которой струится река. Абулмансур, наклонившись, пьет из реки студеной воды, идет дальше вдоль берега. Тут множество птиц, они совершенно не боятся присутствия человека...

Степь. Утро

Продолжается вторжение джунгар.

Лавина за лавиной движутся они по казахской степи. Впереди черно-голубые знамена с конскими хвостами, тяжело колышущиеся от движения. Шлемы воинов с загнутыми рогами и их кольчуги горят в лучах утреннего солнца.

Темное скопище джунгар заполняет степь от края до края, земля гудит. Потрявоженные птицы с криками носятся над ратью.

Степь. Вечер

Тянутся бесконечные караваны беженцев, высоко в небо поднимается пыль, люди измождены, устали, бредут еле-еле. Позади колонны беженцев — дымы пожаров на горизонте.

Поляна. День

В походных креслах сидят Абулхаир и Толе-Би. Рядом — охрана, свита. На поляне тренируются двое: Джанибек и здоровенный, бритый воин. Сойдясь в центре, всадники наносят друг другу удары мечами. Вскоре бритый воин падает с коня, не выдержав быстрого и мощного удара по щиту.

Джанибек спрыгивает и в запальчивости хочет нанести удар по упавшему воину.

Т о л е-Б и. Довольно, Абулмансур! Остудись! Это только тренировка...

Джигиты, следящие за тренировочным боем, с уважением смотрят на Джанибека. Абулхаир подает знак слуге, и тот подносит Джанибеку воинскую одежду — кольчугу, шлем, саблю, палицу, пику и щит.

А б у л х а и р. Коня выбери сам, по своему вкусу, Абулмансур.

Степь. Утро

Два войска стоят по обе стороны пустой степи — джунгарское и казахское. На казахской стороне, в окружении телохранителей и военачальников, Абулхаир, Толе-Би, батыры Кабанбай и более молодой Богенбай. Чуть поодаль стоят Ораз и Джанибек.

От войска джунгар под звук трубы отделяется всадник и скачет в центр поля. Это Шарыш, глаза его налиты кровью, косичка вылезает из-под шлема с загнутыми рогами. Конь под ним, гарцуя, бьет копытами, раздувая ноздри.

Ш а р ы ш (*кричит*). Эй! Все равно перед смертью не надышитесь! Выходи, кто посмелее! И помоложе!

Воины-казахи начинают скандировать.

В о и н ы. Кабанбай... Кабанбай...

Кабанбай вопросительно смотрит на Толе-Би и Абулхаира.

А б у л х а и р. Поединок один на один? Мы этого не ожидали.

О д и н из во е н а ч а л ь н и к о в. Проигрыш в начале — это конец.

Кабанбай хочет выехать вперед, на поле, но Толе-Би удерживает его взглядом.

Т о л е-Б и (*Абулхаиру*). Он немолод... и раны недавно зажили.

Воины-казахи начинают скандировать другое имя.

В о и н ы. Богенбай... Богенбай!

Вперед выходит батыр помоложе, Богенбай.

Б о г е н б а й. Дозволь, правитель?

Шарыш кругами водит своего коня по полю, размахивая саблей.

Ш а р ы ш. Выпускайте обоих! Я раздавлю их по очереди.

Хохот проносится по рядам джунгар.

Абулхаир смотрит на Толе-Би. Тот полон сомнений, оглядывается на столпившихся вокруг воинов, видит Ораза и Джанибека. Склонившись к уху Абулхаира, что-то шепчет. Абулхаир находит в толпе военных Джанибека, встречается с ним взглядом. Лицо Джанибека спокойно, взгляд тверд, Абулхаир подзывает юношу.

А б у л х а и р. Справишься с ним?

Хан с волнением ждет ответа; Джанибек пожимает плечами.

Д ж а н и б е к. Спросите у Ораза.

Абулхаир зовет старика, задает тот же вопрос.

О р а з. Если не справится он, значит, это не под силу и никому другому.

А б у л х а и р. Тогда вперед, сынок!

Джанибек спокойным шагом выезжает навстречу Шарышу, который, увидев его, начинает хохотать. За ним хохочет и все войско.

Ш а р ы ш (*кричит*). Видно вы, казахи, совсем обессилели! Посылаете ко мне мальчишку! Да я его одними руками задушу.

Д ж а н и б е к (*подъезжая*). Одними руками, говоришь?... А это мысль.

И он пускает коня вскачь, удаляясь от Шарыша, тот прищипривает своего коня, чтобы догнать Джанибека. Но тот скачет по кругу, держа Шарыша на близком расстоянии, как бы дразня. Шарыш увеличивает скорость, но и Джанибек тотчас же ее наращивает. Эта скачка продолжается довольно долго, и становится ясно, что Шарышу Джанибека не догнать. А чтобы коню было легче, Джанибек начинает сбрасывать с себя все доспехи. Начав со щита, булавы и меча, он скидывает и шлем, и кольчугу. Расстояние между всадниками увеличивается. И тогда Шарыш, чтобы помочь своему коню, тоже сбрасывает с себя все вооружение. Ему почти удается достичь Джанибека, но в последний момент тот ускоряет бег коня, и опять Шарыш остается позади.

Вдруг Джанибек останавливает своего коня. Спешивается. Обрадованный Шарыш спрыгивает на землю и мчит на врага. Джанибек спокойно смотрит на несущегося на него гиганта. Добежав до Джанибека, Шарыш с ходу наносит сокрушительный удар. Но его кулак лишь скользит поверх головы Джанибека, который, присев, быстрыми, точными и неуловимыми ударами по болевым точкам повергает гиганта на землю. Шарыш валится, корчась от боли.

Джанибек подходит к богатырю, обхватывает его бычьей головой и резким движением дергает ее вверх. Хрустит шейный позвонок. Шарыш лежит неподвижно, из глаз его сочится кровь.

Джанибек подбирает свою саблю и одним ударом отсекает голову Шарыша. Затем поднимает ее за косичку и держит на весу для всеобщего обозрения.

Со стороны джунгар зловещая тишина.

Казахское воинство взрывается громом криков и радостных воплей. В воздух летят шлемы, щиты, сабли...

Г о л о с а. Абулмансур... Аблай... Аблай... Аблай...

Все реже слышно имя Абулмансур, оно тонет в общем крике: Аблай! Аблай!

Д ж а н и б е к (*под нос*). Об Абулмансуре можно забыть. Сын пастуха, Джанибек, стал Аблаем.

Он с гордостью смотрит на капли крови, которые каплют с головы Шарыша.

Войско казахов с воинственным кличем бросается

на джунгар. Те поворачиваются, давя друг друга, двигаются вспять.

Шатер Галдан-Царена. Утро

Галдан-Царен восседает на троне. Вокруг стоят приближенные. У выхода, затынутого пологом, застыли стражники. В шатер вносят небольшой сундук.

Г а л д а н-Ц а р е н. Казахи прислали это. Я вас пригласил открыть его вместе со мной.

Г о л о с а из св и т ы. Что там? Что за сундук?

Галдан-Царен сурово повел головой, и голоса смолкли.

Г а л д а н-Ц а р е н. Имя Абулмансур вам что-нибудь говорит?

Приближенные напряженно молчат.

Г а л д а н-Ц а р е н. Помните старика, который выбрал мне коня?... Помните, что он напрогночил тогда?

Смотрит на дервиша.

Г а л д а н-Ц а р е н. Звезды подтвердили это пророчество... И я приказал уничтожить всех младенцев, родившихся в те дни. А внука Кровавого Аблая и сына Вали мы искали по всей казахской степи, дошли до Караутских гор, прочесали Иссык-Куль, разорили Туркестан. Но так и не нашли его тогда. Словно испарился, поганец... И вот сегодня от этого Абулмансура привезли послание.

Он ткнул в сундук. Свита ахнула, старики тяжело вздохнули.

Г а л д а н-Ц а р е н. Поэтому я пригласил вас сюда, чтобы вместе узреть сей гостинец.

Г о л о с а из св и т ы. Неужели он еще жив?

Галдан-Царен кивает дервишу, стоящему рядом.

Г а л д а н-Ц а р е н. Но сперва послушаем, что он пишет в своем послании.

Д е р в и ш. «... сия голова достаточно погостила у нас, теперь возвращаем ее вам... И если вы не прекратите войну в казахских степях, то вас всех ожидает такая же участь, что постигла Шарыша... Кровь за кровь! Аблай!»

Г а л д а н-Ц а р е н. Откройте сундук.

Г о л о с а. Послание подписано: «Аблай», а говорили, что Шарыша убил некий Сабалак...

Г а л д а н-Ц а р е н. Сабалак и Аблай одно и то же лицо. Это сын Вали, Абулмансур.

Несколько человек бросаются к сундуку, откидывают крышку, вынимают распухшую, и от этого кажущуюся огромной голову Шарыша.

У храма. День

Еще издали Абулмансур видит храм, стоящий на возвышении горного отрога. Сооружение венчает золотой конус с полумесяцем на вершине, портал подпирают несколько резных колонн. Рядом с храмом цветет шиповник.

Абулмансур, обтерев ноги о циновку, входит в полумрак помещения.

Храм. День

Абулмансур подходит к алтарю, на котором стоят ста-

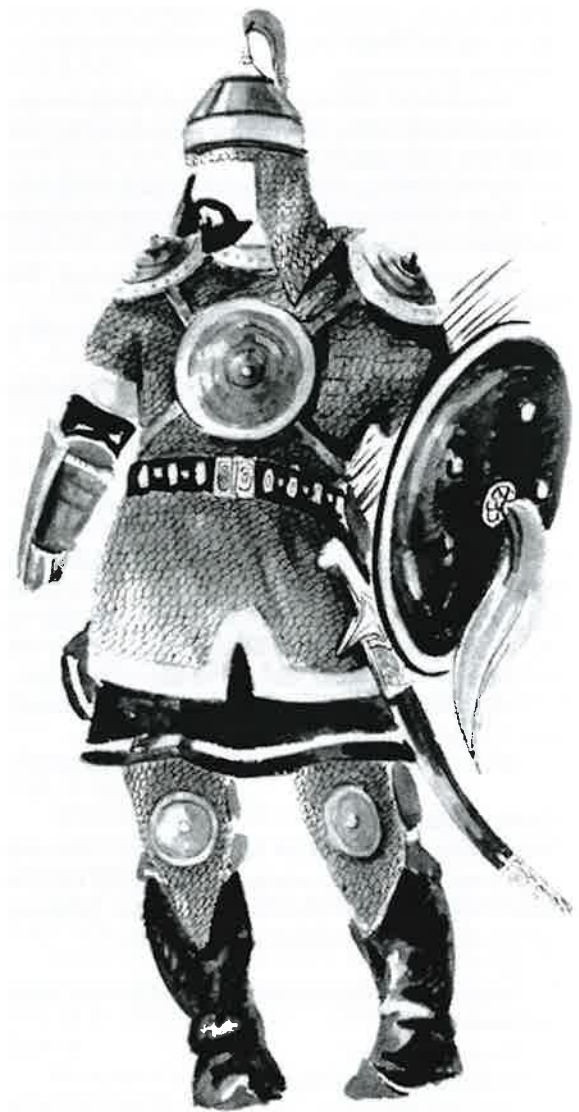
тузки — изображения божеств, лежат скучные подношения. Достав из-за пазухи красное яблоко, он кладет его на алтарь. До него доносится какое-то монотонное бормотание. Выйдя из храма, он обходит сооружение, еще раз полюбовавшись цветущим шиповником, и видит послушника, скользящего по отполированной доске вверх-вниз и повторяющего слова молитвы: «Омани Баднэхум». Послушник косится на пошедшего Абулмансура.

П о с л у ш н и к. Ты к ламе?

Абулмансур кивает.

П о с л у ш н и к. Он за продуктами поехал.

Абулмансур выходит из храма и видит подъехавшего на лошади ламу в оранжевой тоге. По обе стороны седла навьючены корзины. Лама поражает Абулмансура сходством с Оразом — тот же возраст, такие же глаза, лицо...



Джунгар-воин

Л а м а. Помоги, Незнакомец, спустить корзины...
Абулмансур помогает ламе слезть с лошади, затем снимает корзины.

Л а м а. Ты откуда?

А б у л м а н с у р. Издалека... Я казах.

Л а м а. Вижу, что не наш.

Абулмансур с удивлением разглядывает ламу.

Л а м а. Я тебе кого-то напоминаю?

Показывает, куда положить корзины.

А б у л м а н с у р. Ты похож на моего учителя.

Л а м а. Все учителя одинаковые. А как ты оказался в наших краях?

Абулмансур укладывает корзины в пристройку у храма.

А б у л м а н с у р. У нас война. Джунгары грабят и сжигают наши аулы и города.

Л а м а. Джунгар теснят цини, те — вас. А вам двигаться некуда, западнее вас Русь, они вас на свои земли не пустят. Ваша беда в том, что вы, в отличие от джунгар, разрознены.

Абулмансур внимательно слушает ламу, который, продолжая говорить, подходит к шиповнику и, сняв с себя тогу, накидывает на куст.

Он стоит перед Абулмансуром в одном исподнем.

Л а м а. К вечеру похолодает. Я его всегда укрываю на ночь... А ты есть хочешь?

Абулмансур отрицательно качает головой. Лама скользит по нему внимательным взглядом.

Л а м а. Тогда возьми из корзины что надо... На дорожку...

А б у л м а н с у р. Какую дорожку? Я же только пришел сюда.

Л а м а. А разве ты не собираешься вернуться?

А б у л м а н с у р. Куда?

Л а м а. Туда, где воюют твои соплеменники.

Абулмансур молчит.

Л а м а. Ты пришел сюда, в эти горы, чтобы найти истину. Но человек спотыкается не о горы, а о камешки. Ты споткнулся там, у себя на родине, и только там, ты найдешь ответы на свои сомнения. Слабый не имеет слабостей. Слабости бывают только у сильного. И рано или поздно он их преодолевает... Пойдем перекусим, а утром решишь: слабый ты или сильный...

И он становится совершенно похожим на Ораза...

Горные склоны. Вечер

Абулмансур спускается по горной тропе. Солнечный луч гаснет за снежным склоном, и все вокруг погружается в однообразную серость. На одном из поворотов тропы Абулмансура останавливает окрик.

Г о л о с. Стой!

Абулмансур останавливается, смотрит туда, откуда доносится голос.

Г о л о с. Ты кто?

А б у л м а н с у р. Кочевник.

Г о л о с. Джунгар?

А б у л м а н с у р. Нет. Казах.

Г о л о с. Казахы бегут на запад. А тут восток. Ты джунгар.

А б у л м а н с у р. Мне незачем врать. А ты кто?

Из-за скалы выходит лучник с нацеленной на него стрелой, затем еще с десяток. Судя по одежде и внешности, это китайцы.

А б у л м а н с у р. Вы цини. Казахы с вами не воюют.

Л у ч н и к. Здесь граница.

Китайцы окружают Абулмансура.

Л у ч н и к. Казахы далеко. Мы воюем с джунгарами... Джунгары хитрят, и ты хитришь... Значит, ты джунгар. Хватайте его!

Трое лучников приближаются к Абулмансуру с намерением связать его; один готовит веревку, достав ее из-за пояса.

Абулмансур быстрыми, неувлимыми движениями разбрасывает воинов в разные стороны.

Л у ч н и к. Смотрите! Он обучен нашим приемам!

Еще трое воинов бросаются на Абулмансура, и все трое катятся на землю, поверженные короткими, резкими ударами казаха.

Д р у г о й л у ч н и к. А может, он наш?

Л у ч н и к. Откуда ты знаешь наши приемы?

А б у л м а н с у р. Я же сказал, я кочевник. Кочевники умеют все.

Л у ч н и к. Вперед! Связать его!

Сразу шестеро воинов бросаются на Абулмансура, и все шестеро, один за другим, отлетают от него, корчась от боли. Из зарослей появляются новые воины, их уже около полусотни. Образовав кольцо, китайцы разом наваливаются на Абулмансура. Откуда-то появляется сеть, раскрывшись в воздухе напоподобие парашюта, она накрывает Абулмансура и нескольких китайцев. Абулмансур мечется под сеткой, нанося удары, но все больше запутывается в ней.

Л у ч н и к (с невольным уважением). Казахы должны бы платить налоги нашему императору. Но, заботясь о вас и считая, что вы живете слишком далеко, император освободил вас от этого. Но если вы ищите зимовки для вашего скота на нашей земле, то должны подавать прошение нашим властям о внесении налога, а не переходить границы, как ты...

В сопровождении многочисленных воинов Абулмансура уводят в сторону караульного строения, которое вскоре показывается за склоном.

Титр: прошел год.

Степь. Утро

Стройный ряд зурначей, выехав на холм, оглашают степь громкими звуками, объявляя начало охоты.

Абулхаир со свитой, посверкивающей доспехами, подъезжает к подножию холма. Сюда же подъезжают Толе-Би и Джанибек с Оразом. К холму стекаются другие воины-охотники. Джанибек встает рядом с Абулхаиром, потеснив своей лошастью коня Толе-Би. Абулхаир делает вид, что не видит этого; под ним — гнедой скакун с белой звездочкой на лбу и завязанными узлом гривой и хвостом. У всей свиты кони с подвязанными хвостами и гривами.

Д ж а н и б е к (Оразу). Почему наши кони не приведены в порядок, как у всех?

Ораз молча слезает со своего коня и подвязывает хвост и гриву лошади Джанибека.

От избытка резвости кони грызут удила, пританцовывают, пока зурначи исполняют свою призывную мелодию.

Свита разодела в легкие охотничьи панцири, на головах у них серебряные шлемы.

Охрана, телохранители держатся позади. Даже несколько женщин виднеются среди охотничьей кавалькады. Одна из них — новая жена Абулхаира, дочь Толе-Би. Она отличается редкой красотой, и на ее острокопечной шапке развеивается разноцветный султан, а позади шапки черным водопадом струятся заплетенные в бесчисленные косички волосы.

Сокольные стоят поодаль, одетые в легкие кафтаны с собольей оторочкой; у каждого на плече по соколу, на головках которых кожаные коλλαки.

Позади всех стоят верблюды, груженные бурдюками с кумысом и другими припасами.

По знаку Абулхаира огромная кавалькада двигается в сторону виднеющихся на горизонте гор...

Долина. Полдень

В предгорье, у реки разбиты легкие походные шатры. Слуги разгружают верблюдов и готовят достарханы. Идет охота. Гремят барабаны, чтобы вспугнуть куропаток и диких гусей, на которых выпускают соколов.

Охотники гоняются за архарами и косулями, прямо с седел пронзая их стрелами.

Джанибек, гарцуя перед наблюдающими за ним женщинами, легко перескакивает через высокие кусты дикого кизила и на лету, в полете, почти не целясь, сбивает взлетевшую куропатку.

Чуть позже, увлекшись преследованием косули, Джанибек углубляется в кизилевую чащу. Ораз следует за ним на расстоянии. Миновав чащу, они оказываются на равнине, поросшей невысоким кустарником. Слева в камышах блестит болотце. Белесое марево стоит над землей, мешая видеть, поэтому Джанибек и старик больше полагаются на слух, чем на свои глаза.

Вдалеке проплывает олень, как в мираже; с треском проламывая камышовую стену, он ненадолго исчезает из вида.

Джанибек одним движением достает лук и стрелу, натягивает тетиву. И в тот миг, когда олень дугой взлетает в воздух, чтобы скрыться в камышах, стрела пронзает его насквозь. Джанибек победно оглядывается на Ораза. Тот, опустив голову, погружен в мысли.

Д ж а н и б е к. Ну что ты грустишь, старик? Разве я не победил самого Шарыша? Точно так же в будущем я выполню все, что напроорочили твои звезды. Теперь ясно, что не чингизид а я, сын простого пастуха, их избранный. Ты согласен? Почему же мои победы тебя не радуют?

О р а з. Вы оба — мои сыновья.

Д ж а н и б е к. Но он любимый. Даже после того, как сбежал.

О р а з. Я горжусь тобой, Джанибек, но главные испытания впереди.

Д ж а н и б е к. Рано или поздно я разгромлю джунгар. Голова Галдан-Царена будет валяться у моих ног.

О р а з (тихо). На все воля звезд.

Д ж а н и б е к (кричит). Замолчи, старик! Я не хочу тебя слушать!

Ораз, почтительно склонив голову, умолкает.

И тут со стороны реки в кустах появляется сгорбленная старушка, цветастый платок накинут на ее голову, в руке она держит посох.

Конь Ораза, заржав, пятится.

Д ж а н и б е к. Откуда ты взялась, мать?

С т а р у х а. О, мой хан!

Джанибеку это обращение нравится.

Д ж а н и б е к. Почему ты решила, что я хан?

С т а р у х а. Неужели я ошиблась?.. Чутье подсказывает мне, что ты хан...

Она подходит поближе к Джанибеку, будто не замечая Ораза.

С т а р у х а. Спрашиваешь, откуда я взялась, юный повелитель?. Было у меня семь сыновей, семь храбрых джигитов, крепких, как бедренная кость верблюда. Они были недремлющей стражей, охраняющей табуны их отца. Теперь их нет, все семь погибли от подлых джунгар, разоривших наши жилища и угнавших табун...

Она вглядывается в глаза Джанибека, с интересом слушающего ее.

С т а р у х а. Остались вдовами семь их молодых жен, моих несчастных невесток, и осталась я, выжившая из ума старуха. Все слезы мы с отцом выплакали, но нет нам больше утешения... Вот почему я ждала тебя, сынок, молилась за тебя, чтобы ты услышал о нашем горе и отомстил проклятым джунгарам... Вот за этим холмом...

Старуха посохом показывает на холм вдали. В семи юртах сидят семь моих невесток. Они были женами твоих сородичей, твоих старших братьев. Тебе, младшему брату, положено проявить заботу о них, утешить, приласкать... Заверни к ним, сними с коня уздечку, побудь несколько дней со своими снохами, отдохни сам... Старуха бросает взгляд на Ораза. Вижу, твой отец против... Был бы помоложе, сам бы побежал к ним, за холм.

Старушка смеется. Глаза Джанибека зорно сверкают. Ему нравится предложение старухи. Ораз вынужден вмешаться.

О р а з. Не время сейчас для отдыха. Хан и Толе-Би ждут тебя.

Д ж а н и б е к (взрываясь). Я сам решаю, что мне делать, старик. Мне надоели твои наставления. (Старухе.) Он не отец мне, а слуга... Давай, мать, показывай дорогу...

Спешившись, он легко приподнимает старуху и усаживает ее на своего коня.

Ораз делает последнюю попытку удержать Джанибека.

О р а з. Вернись, ты совершаешь ошибку.

Д ж а н и б е к. Я больше не нуждаюсь в твоих советах, старик. Прощай!

Лошадь со старухой в седле движется в сторону холма, Джанибек идет рядом, держась за стремя.

Поляна. День

Посреди поляны стоят семь белоснежных юрт. Услышав топот копыт, из них выбегают семь красавиц. Джанибек от изумления теряет дар речи; ему кажется, что он видит небесных гурий.

Девушки окружают его и вводят в юрту...

Заросли кустов (это же время)

Отряд джунгар во главе с Рабдатом, притаившись в кустах, ждет сигнала от старухи. Кони их не расседланы, с завязанными мордами, чтобы не ржали.

Юрта. День

В юрте Джанибека усаживают на белую кошму, оказывают почести, как хану, юрта наполняется звонкими песнями и танцами, на блюдах подают еду, в чашах кумыс, сладкие печенья, сливки и фрукты, затем ему преподносят молочного вина. Наслаждаясь песнями и танцами девушек, Джанибек выпивает полную чашу, и хмельное зелье делает свое дело: он, разомлев, клонит голову и засыпает с улыбкой на устах.

Поляна. День

Старуха, достает из-за пазухи сосуд с маслом, выливает содержимое на паклю, привязанную к длинному шесту, поджигает его и поднимает шест вверх. Дым от огня тянется высоко в небо и виден издалека.

Заросли кустов. День

Джунгары вскакивают на коней и мчатся туда, где появился сигнальный дым.

Юрта. День

Ворвавшись в юрту, джунгарские воины связывают спящего Джанибека, и волокут его к выходу.

Долина. День

Абулхаир и его приближенные сидят вокруг достархана, полного яств и напитков; пир в самом разгаре. Под звуки зурны и барабанов свита и охотники едят и пьют, слуги разносят свежезажаренных косуль и джейранов, куропаток и диких гусей.

Из зарослей показывается Ораз на коне.

Абулхаир удивлен отсутствием Абулмансура.

А б у л х а и р (громко). А где наш герой? Еще охотится?

О р а з. Его захватили джунгары.

Все вмиг останавливается. Кто не донес до губ чашу, кто перестал жевать, плясуньи застыли в танце, зурна прервала игру.

А б у л х а и р. Как — джунгары?.. Где они?..

О р а з. Там, за холмом...

Показывает рукой в сторону холма, возвышающегося за лесом.

По знаку Абулхаира воины взлетают на коней и мчатся в указанном стариком направлении.

Абулхаиру подводят коня, и он с телохранителями тоже скачет к холму.

Ораз едет следом.

Поляна. Вечер

На поляне стоят лишь остовы семи юрт, с которых сняты кошмы; воины рыщут вокруг, выискивая следы на земле. Подъезжает Абулхаир, окруженный телохранителями. Один из воинов почтительно склоняется перед ханом.

В о и н. Они проследовали вон туда.

Он указывает в сторону леса.

А б у л х а и р. Догнать и отбить Абулмансура!

Ораз останавливает хана.

О р а з. Не надо...

В ответ на недоуменный взгляд Абулхаира старик горестно добавляет.

О р а з. Мы потеряли его... Навсегда...

Тем не менее Абулхаир машет рукой в сторону леса, и отряд воинов скачет сквозь заросли.

Лес. Вечер

Конница из полусотни джунгар мчится в сторону гор по лесной тропе. На одной из лошади поперек седла лежит связанный Джанибек.

Шатер Галдан-Царена. Утро

Перед огромным шатром правителя джунгар застыли рослые, могучие стражники с надвинутыми на лоб шлемами, украшенными рогами. Их кольчуги сверкают в лучах утреннего солнца.

Тяжелые черно-голубые знамена, обвешанные конскими хвостами, виднеются среди леса пик позади шатра.

Шатер Галдан-Царена. Утро

Посреди шатра на троне сидит Галдан-Царен, такой же крепкий, совсем не изменившийся за прошедшие годы. На нем дорогой шелковый халат, мягкие замшевые сапожки. Стены шатра украшают сабли с камнями и инкрустированными ручками, мечи с серебряными рукоятками, щиты, обрамленные камнями и сапфирами.

Позади трона стоят военачальники, среди которых дочь и сын Галдан-Царена. Стража впускает в юрту гонца. Войдя, тот склоняется в низком поклоне.

Г о н е ц. Правитель, хорошая весть — пойман Абулмансур.

Окружение Галдан-Царена замирает, не скрывая свое изумление.

Г а л д а н-Ц а р е н. Абулмансур?! Внук Кровавого Аблая?

Входит Рабдат, брат Шарыша, такой же могучий, свирепый, словно его двойник.

Р а б д а т (с поклоном). Это я его поймал!

Г а л д а н-Ц а р е н. В бою, о котором я не знаю?

Р а б д а т. Без боя. Мы заманили его в ловушку.

Г а л д а н-Ц а р е н. Без боя? Выкрали воина, как невесту?!

Р а б д а т. Какая разница, правитель? Враг взят в плен.

Г а л д а н-Ц а р е н. Представляю, если и меня так же не на поле брани возьмут в плен... Ладно, ведите его сюда, этого Аблая. Посмотрим на него...

Гонец с поклоном выходит.

Стражники вводят связанного Джанибека, который держится с дерзким достоинством.

Галдан-Царен с интересом разглядывает стройного, но крепкого, хорошо сложенного молодого мужчину. С таким же интересом его разглядывает и Хоча.

Г а л д а н-Ц а р е н. Исстари так повелось, что степняки, стар, млад ли, кланяются, здороваясь с хозяином. Не так ли?

Д ж а н и б е к. Мы, кочевники, переступая чужой порог, прикладываем руки к груди, к сердцу... Но как мне это сделать со связанными руками? Вместо груди и сердца я могу их приложить только к заднице...

Свита замирает. Сын Галдан-Царена с интересом слушает Джанибека. Лицо правителя багровеет, он дает знак стражникам, и те развязывают пленнику руки.

Д ж а н и б е к (усмехаясь). Вы почитаете законы кочевников, как я вижу... Но где видано, чтобы правитель одной страны взял в плен хана другой не на поле битвы, не на поединке, а бабьей хитростью?

Галдан-Царен косится на Рабдату. Тот подскикивает к пленнику.

Р а б д а т. В плен взял тебя я! И голову тебе отрежу тоже я! Ты убил моего брата Шарыша!.. И тебя надо было прикончить сразу...

Он яростно взмахивает саблей.

Г о л о с и з с в и т ы. Сними ему голову, Рабдат. Око за око.

Д ж а н и б е к (спокойно). Поединок на то и поединок: или он меня, или я его. Я врага моего народа победил в честном бою... И не мы напали на вас.

Х о ч а. Он прав!

Галдан-Царен делает знак Рабдату, чтобы тот опустил саблю. Рабдат повинуется.

Г а л д а н-Ц а р е н. Выходит, казахов окружают враги, а сами вы ни с кем не враждуете?

Д ж а н и б е к. Разве когда-нибудь казахи объявляли войну кому-либо из вас? Урусам, джунгарам или циням? Мы только и занимаемся тем, что отбиваемся от захватчиков...

Г а л д а н-Ц а р е н (прерывает пленника). Уведите его в зиндан.

Стражники выводят Джанибека.

Р а б д а т (визгливо). Повелитель! Почему ты не дал мне отсечь ему голову?! Он же убил моего брата.

Дочь Галдан-Царена, опередив отца, вмешивается в разговор.

Х о ч а (Рабдату). Ты слышал его ответ: он победил в честном поединке.

Р а б д а т. Ну и что?! А если бы твоего брата убили?!

Х о ч а (отцу). Мы опозорим себя, если сделаем то, что хочет Рабдат.

Галдан-Царен поднимает руку, призывая всех к спокойствию.

Г а л д а н-Ц а р е н. Я охотился за этим казахом почти двадцать лет. Из-за него перебиты все, рожденные с ним в один день. Наконец, он у меня в руках. Но наши древние законы не позволяют убить плененного не в бою. Поэтому мы подвергнем нашего пленника испытанию. И, надеюсь, на этот раз звезды помогут мне...



Джунгар-воин

Степь. Утро

Строй лучников выстраивается в два ряда. В руках у воинов луки, колчаны, полные стрел. В стороне, на походном троне восседает Галдан-Царен, окруженный телохранителями. Ближе всех к трону стоят Хоча, Шангрек и его любимая жена Гаухар, по-прежнему прекрасная.

Двое стражников ведут коня, на котором сидит Джанибек, облаченный в кольчугу, в руках у него щит.

Толпа воинов-джунгар воинственно приветствует пленника, воздев к небу пики и щиты. Гаухар бледнеет, узнав Джанибека.

По знаку Галдан-Царена лучники натягивают тетивы, стражники отпускают поводья лошади, и Джанибек, прикрываясь щитом и прищипорив коня, мчится по «коридору», выстроенному из лучников.

Первый лучник пускает стрелу. Джанибек прижимается к гриве коня и отбивает стрелу щитом под одобрительный гул джунгар. Вторая стрела летит мимо потому, что Джанибек вдруг откидывается назад, и теперь его тело, прикрытое щитом лежит на крупе коня.

Толпа буквально ревет от восторга.

Галдан-Царен удивлен ловкостью пленника.

Еще несколько стрел втыкаются в щит. И опять Джанибек будто проследил траекторию стрел, невидимую для обычного глаза.

Ч е й-т о г о л о с. Вот это джигит! Лев!

Хоча не скрывает своей радости. Гаухар еле заметно улыбается. Рабдат вне себя от злости, губы его шепчут проклятия.

Стрела летит за стрелой, но ни одна из них не поражает Джанибека.

После успешно закончившегося испытания Джанибека подводят к трону правителя.

Г а л д а н-Ц а р е н. Судьба оберегает тебя, Аблай. Мало кто выходил победителем из этого испытания.

Д ж а н и б е к. На все воля звезд.

Рабдат, склонившись, что-то шепчет на ухо правителю.

Г а л д а н-Ц а р е н. По принятым правилам я должен отпустить тебя. Но ты убил нашего лучшего батыра, и его родственники требуют, чтобы ты был подвергнут еще одному испытанию.

Д ж а н и б е к (усмехаясь). И сколько еще таких испытаний мне предстоит?

Г а л д а н-Ц а р е н. Одно. Это будет поединок.

Смотрит на Рабдату.

Д ж а н и б е к. С ним?

Г а л д а н-Ц а р е н. А чем он плох?

Д ж а н и б е к. Он выглядит слабее даже своего брата Шарыша.

Галдан-Царен вынужден согласиться с Джанибеком.

Г а л д а н-Ц а р е н (стражникам). Ладно... Уведите его.

Стражники уводят Джанибека.

Галдан-Царен требует, чтобы привели дервиша-звездочета Абдразака. И встречает вошедшего в шатер дервиша, нетерпеливым вопросом.

Г а л д а н-Ц а р е н. Что теперь говорит твоя карта, Абдразак?

Дервиш достает из-за пазухи пергамент и раскладывает его на ковре под светильником.

А б д р а з а к. Звездный круг, о котором я говорил, приблизился еще ближе, мой повелитель.

Г а л д а н-Ц а р е н. Еще бы. Абулмансур схвачен! И на сей раз я сотру этот круг с неба. Но ты должен найти самого сильного батыра, где бы он ни жил.

Абдразак испуганно утыкается в пергамент, шевелит губами.

Возникает мучительная тишина, во время которой Галдан-Царен мерит пространство шатра быстрыми шагами, нетерпеливо поглядывая на своего дервиша.

А б д р а з а к. Мой повелитель, звезды говорят, что нужного нам батыра надо искать в империи Цинь... Все, кто есть в Джунгарии, слабее Шарыша. А великая Циньская империя славится своими богатырями, которых они с детства готовят для этой цели...

Галдан-Царен распаивает дверцы шатра.

Г а л д а н-Ц а р е н (кричит). Рабдат!

У входа в шатер возникает брат Шарыша, ожидая распоряжений.

Г а л д а н-Ц а р е н. Скачи к Циням! На золото не скупись! Доставь самого сильного батыра во всей Циньской империи.

Степь. День

Джанибека подводят к огороженной, хорошо охраняемой территории, расположенной позади шатров, там,

где начинается лес, — тут несколько глубоких ям, забранных решетками. Это зиндан...

Стража подводит Джанибека к крайней яме, откидывают решетку и опускает его в каменный «мешок».

Стены ямы гладкие, так что при всем желании до решетки не добраться, в углу — миска с водой, лепешка. Джанибек смотрит вверх. На его лице отпечатывается крупная клетка от солнечного света.

Зиндан. Вечер

Джанибек сидит, прислонясь к стене, теперь сверху на него падает лунная тень от решетки. Глаза его закрываются.

Титр: Прошло три месяца

Освещенный лунной Ораз подходит к решетке и смотрит на сидящего на дне ямы Джанибека. Увидев Ораз, Джанибек поднимается на ноги, виновато разводит руками.

Д ж а н и б е к. Прости меня, учитель.

О р а з. Я заменил тебе отца, а отцовское сердце прощает многое.

Д ж а н и б е к. Отныне я буду слушаться тебя во всем.

Ораз смотрит на него с грустью.

О р а з. Они не отпустят тебя, сынок. Ты совершил ошибку, которую сможешь исправить лишь своей смертью.

Джанибек хочет возразить, но лишается дара речи. Вздохнув, старик уходит.

Доносится какой-то шум, Джанибек просыпается.

Зиндан. Вечер

К зиндану подъезжает повозка. Откидывается полотно, охранники выпускают какого-то связанного человека, лица которого не видно из-за надвинутого на глаза капюшона. Спустившись по лестнице, охранники идут мимо ямы Джанибека и подходят к следующей. Здесь один из стражников отпирает решетку, и незнакомца опускают в яму.

Зиндан. Ночь

Откинув капюшон, пленник садится на дно ямы и устало приваливается к каменной стене — мы узнаем Абулмансура.

Шатер Галдан-Царена (это же время)

Галдан-Царен возлежит на атласных подушках у достархана, перед ним фрукты, кумыс. В шатер с поклоном входит Рабдат.

Р а б д а т. Мой великий повелитель, мы доставили лучшего из лучших. Он не знает поражений... И от самого богдыхана получил прозвище Тигр.

Г а л д а н-Ц а р е н. Завтра посмотрим, какой он тигр.

Поляна. Утро

Воины-джунгары стоят по краям поляны в ожидании поединка. В сопровождении свиты появляется Галдан-Царен, усаживается на трон. Тут же стоят Шангрек, Хоча, Гаухар.

По знаку великого контайчи соперники, облаченные в военные доспехи, на полном скаку летят друг навстречу другу. Выставленные вперед копы со звоном вонзаются в щиты. Оба соперника отбрасывают щиты вместе с застрявшими в них копьями.

Скакуны, разминувшись, отъезжают в разные стороны. И тут, одновременно оглянувшись, соперники узнают друг друга.

Гаухар застыла — она узнала Абулмансура в первое же мгновение.

На этот раз соперники съезжаются медленно. Так же неторопливо вынимают из ножен сабли, скрещивают клинки, лица их сближаются.

Д ж а н и б е к. Как ты здесь оказался?

Они обмениваются ударами.

А б у л м а н с у р. Привезли из Китая. А как ты попал к ним в лапы?

Сабли сверкают в воздухе, высекая искры.

Д ж а н и б е к. По глупости...

Уследить за молниеносными ударами невозможно.

Д ж а н и б е к. А ты стал намного сильнее.

А б у л м а н с у р (отразив удар). Ты тоже.

Д ж а н и б е к (усмехаясь). И все же попытайся меня победить.

А б у л м а н с у р. Мне никогда это не удавалось.

Д ж а н и б е к. Мне тоже.

А б у л м а н с у р. Положимся на волю звезд.

Д ж а н и б е к. Я полагаюсь на себя.

И он наносит серию ударов.

Абулмансур успешно их отражает.

Когда сабли притупляются, бойцы отбрасывают их в сторону. Теперь они должны блеснуть искусством владения кинжалами. Но и поединок на кинжалах, в ходе которого Абулмансур несколько раз прорезает кольчугу Джанибека, а сам получает укол в плечо, не приносит никому успеха.

Затем идет бой на секирах.

Оба бойца устали, по их лицам градом катит пот, но ни один из них не может взять верх над другим...

Поляна. Вечер

Смеркается. Абулмансур и Джанибек сражаются на булавах. Стражники зажигают факелы, огнем освещая поляну. Уставший Галдан-Царен знаком руки останавливает бой.

Г а л д а н-Ц а р е н. Продолжим поединок завтра.

Бойцов уводят.

Покидая трон, Галдан-Царен подзывает дервиша.

Г а л д а н-Ц а р е н. Посмотри, что говорит твоя карта.

А б д р а з а к. Я уже смотрел. Они равны... Но одолевает Абулмансур, внук Аблая...

Галдан-Царен мрачнеет. Абдразак косится на повелителя.

А б д р а з а к. Пообещайте Тигру свободу, мой повелитель, и тогда, возможно, звезды помогут нам...

Шатер Галдан-Царена. Вечер

В шатер вводят Тигра; ставят его перед правителем со

связанными руками. Тут находятся Шангрек, Хоча, Рабдат и еще несколько приближенных военачальников.

Галдан-Царен рассматривает стройного, мускулистого молодого мужчину, с лицом покрытым шрамами.

Г а л д а н-Ц а р е н. Хочешь получить свободу?

А б у л м а н с у р. На все воля звезд, правитель.

Г а л д а н-Ц а р е н. Так-то так. Но иногда им надо помогать... Если одолеешь Абулмансура, я дарую тебе свободу. Это мое слово, повелителя джунгар.

Тигр не меняется в лице; он выслушивает Галдан-Царена так, словно не он, а стоящие перед ним джунгары в плену.

Р а б д а т. Так ты согласен?

А б у л м а н с у р (с усмешкой). Важно согласие моего противника. Ведь вы ему тоже обещали свободу?

Г а л д а н-Ц а р е н. Ему я обещал вчера, а тебе сегодня.

Галдан-Царен подает знак стражникам, и те развязывают руки Тигру.

Хоча стоит, опустив глаза, плотно сжав губы.

Г а л д а н-Ц а р е н. Переведите его из зиндана в один из моих шатров, пусть как следует отдохнет, поест... Иди, Тигр, и помни мои слова.

Абулмансур выходит из шатра в сопровождении стражи.

Полная отчаянной решимости, еще больше побледнев, вперед выходит Хоча.

Х о ч а. Он не сможет одолеть Аблая.

Галдан-Царен мрачно соглашается.

Г а л д а н-Ц а р е н. Звезды не на его стороне.

Х о ч а. Если он проиграет, мы вынуждены будем отпустить Аблая.

Г а л д а н-Ц а р е н (мрачно усмехнувшись). Ты права, дочь, но ведь можно...

Х о ч а (перебивает отца). Прости, отец, но если ты убьешь его после победы, то навсегда обесславишь весь наш род.

Галдан-Царен опять вынужден согласиться с дочерью.

Рабдат смотрит на нее с настороженной подозрительностью — он не может понять, куда клонит дочь правителя.

Г а л д а н-Ц а р е н. Я вижу, дочь, что ты нашла какой-то выход из положения, в котором мы оказались?

Х о ч а. Да.

Все напряженно ждут продолжения.

Х о ч а. Аблая надо женить на джунгарке. Если он войдет в нашу семью, то будет связан по рукам и ногам.

Г а л д а н-Ц а р е н (с доброй усмешкой). И кого из моих дочерей ты предлагаешь отдать этому казаху?

Х о ч а. Меня.

У Рабдаты перекашивается лицо.

Г а л д а н-Ц а р е н. Но ты ведь многие годы отказывала всем претендентам. И говорила, что хочешь остаться свободной.

Х о ч а. Наконец я встретила батыра, который достоин стать моим мужем.

Г а л д а н-Ц а р е н. Что это моих детей тянет на наших недругов?... Сперва Шангрек женился на Гаухар, теперь ты выбрала себе Аблая.

Хоча. Мой выбор спасет нашу честь.
Галдан-Царен. Ну что же, я не против, дочка, но прежде ему все же придется одолеть Тигра.
Хоча пытается возразить, но отец останавливает ее.
Галдан-Царен. Он должен доказать, что достоин тебя.

Хоча молча выходит из шатра.
Галдан-Царен (сыну). Мы пришли к единственно правильному решению. А теперь все свободны. Я хочу остаться один.

Приближенные покидают шатер.

У зиндана. Поздний вечер

На светлом небе множество звезд, тонкий серп луны сверкает среди россыпи светил.

К зиндану приближается Хоча. Стража, узнав дочь Галдан-Царена, беспрепятственно пропускает ее к каменным ямам. Хоча склоняется к решетке, под которой сидит Джанибек.

Зиндан. Поздний вечер

Почувствовав над собой тень, Джанибек вскидывает голову и видит склоненное над решеткой красивое лицо молодой женщины.

Джанибек. Ты кто?
Хоча. Я дочь Галдан-Царена, Хоча... Ты и сегодня, как и тогда, когда одолел Шарыша, дрался, как лев!
Джанибек. Услышать похвалу из уст красавицы, к тому же воина — слава о тебе разнеслась по всей степи — большая честь для меня.

Хоча. Ты должен победить.
Джанибек (усмехнувшись). Зачем? Я уже прошел одно испытание. Кто знает, что твой отец придумает и после этой моей победы?

Хоча. На этот раз тебе даруют жизнь... (Пауза.) Но при одном условии.

Джанибек. Каким?
Хоча. Ты должен будешь жениться на джунгарке. Джанибек поднимается с пола, смотрит на склоненное к нему лицо, усмехается.

Джанибек. Если на тебе, то я согласен.
Хоча (радостно). Тогда ты победишь завтра!.. Что я могу еще для тебя сделать?

Джанибек. Сдержать свое слово.
Хоча. А что еще? Проси, чего хочешь!
Джанибек. Лев одолевает тигра, когда знает его повадки. Я хотел бы встретиться с ним...

У зиндана. Поздний вечер

Хоча подходит к страже, что-то говорит воинам, охраняющим зиндан.

У шатра. Поздний вечер

В сопровождении Хочи и двоих воинов с саблями наголо закованного в цепи Джанибека приводят к шатру. Стража у входа, узнав Хочу, расступается.

Шатер. Поздний вечер

Сидящий за накрытым достарханом Абулмансур поднимается навстречу Джанибеку. Они обнимаются.

Абулмансур. Вот как пришлось свидеться! Джанибек. Кто мог подумать... Смотрит на яства на скатерти.

Джанибек. Но ты неплохо устроился. Оказываются джунгары к тиграм относятся лучше, чем ко львам. Абулмансур усаживает Джанибека за достархан, пододвигает ему блюдо с мясом. Джанибек с жадностью набрасывается на еду.

Абулмансур. А как Ораз? Где он?
Джанибек (жуя). Там же... У Абулхаира... (Склонившись к Абулмансуру.) У нас мало времени. Я пришел сказать... ты должен победить завтра. (Бросив взгляд на выход.) Они не отпустят меня живым.

Абулмансур. Разве тебе не обещали свободу, если ты победишь меня?

Джанибек (усмехаясь). Обещали. Но они не отпустят меня. За то время, что тебя не было, я победил Шарыша, убийцу твоей матери и султана Вали.

Абулмансур. И после этого ты хочешь, чтобы я убил тебя? Я не смогу этого сделать.

Джанибек. Но сегодня ты дважды был близок к победе.

Абулмансур. А ты трижды.
Джанибек (запальчиво возражает). Четырежды! Еще один раз я не нанес решающего удара, когда мы бились на секирах. Но это не важно.

Абулмансур. Я не смогу убить тебя.
Джанибек. Но ты же нанес мне несколько смертельных ударов. А если бы я не отразил их?

Абулмансур. Я бил не в полную силу, поверь. Джанибек оскорбленно вскидывает голову.
Джанибек. Не верю.

Абулмансур. Я лишь защищал свою жизнь. Джанибек распаляется все сильнее.
Джанибек. Ты дважды чуть не убил меня сегодня и бился в полную силу.

Абулмансур. Не будем спорить.
Джанибек. Нет, ты должен признать, что бился со мной по настоящему.

Абулмансур. Я не хочу спорить с тобой. Джанибек вскакивает на ноги.

Джанибек. Ты никогда не мог меня победить. Ни разу, и сегодня тоже. Я всегда был сильнее. И завтра я докажу тебе это.

Не прощаясь, Джанибек идет к выходу из шатра.
Абулмансур. Постой, ты не попил кумыса. Но Джанибек покидает шатер.

У шатра. Поздний вечер

Подобрав цепи, чтобы не мешали идти, Джанибек в сопровождении воинов и Хочи идет в сторону зиндана. Хоча достает из-за пазухи платок и обтирает Джанибеку жирные губы.

Шатер. Ночь

Абулмансур продолжает сидеть за достарханом, так и не притронувшись к еде. Плошка на треноге еле светится.

За шатром громко трещат цикады, иногда всхрапывает лошадь, гавкают собаки, слышны шаги стражников у входа.

В шатер, неслышно откинув полог, входит Ораз, усаживается напротив. Печально смотрит на своего воспитанника.

Абулмансур. Ну и что твои звезды, старик?! Где твои предсказания?! Видишь, где я. А ты говорил... Ораз молчит.

Абулмансур. Что ты молчишь? Разве ты не говорил, что я стану вождем...объединю казахов... Разгромлю джунгар. А что получилось?..

Он почти кричит. Ораз молча выслушивает его, встает и, так же не произнеся ни слова, выходит.

Абулмансур что-то кричит ему вслед, но крик его беззвучен... Абулмансур открывает глаза, рядом никого нет. Он поднимает голову и видит сквозь тонкую ткань шатра, как небо прочеркивает падающая звезда.

У шатра. Вечер

Шангрек в сопровождении охранника быстро проходит к своему шатру. Входит, откинув полог. Охранник остается снаружи.

Шатер Шангрека. Вечер

В шатре Гаухар кормит каурого коня, ласково поглаживая по морде. Выросший конь занимает полшатра.

Шангрек. Он уже давно взрослый конь! Что ты с ним так возишься?!

Гаухар. Лунный малыш — мой друг.
Шангрек. Ничего себе — малыш! Пошел отсюда!

И, несильно шлепнув коня по крупу, Шангрек выпроваживает его из жилища; конь, недовольно фыркнув, покидает шатер.

Гаухар подносит мужу миску с кумысом. На ковре стоит блюдо с мясом, лепешками.

Отобедав, Шангрек ложится на мягкие циновки, гасит фитиль в плошке. Гаухар ложится рядом. Положив руку ей на грудь Шангрек мгновенно засыпает. Через какое-то время она тоже закрывает глаза.

Становище. Ночь

Ораз легко и быстро идет вдоль шатров, мимо стражников и лошадей к жилищу Гаухар. Он перешагивает через костер, вокруг которого сидят стражники, но те его не видят.

Шатер Гаухар. Ночь

Лежащая на подушках Гаухар поворачивает голову и смотрит на вошедшего в шатер старика. Он подходит совсем близко и наклоняется к ней.

Ораз (шепотом). Завтра приведи на ристалище своего Лунного малыша.

Гаухар хочет что-то ответить, но Ораз исчезает. Спящая Гаухар открывает глаза. В шатре темно, никого нет. Осторожно сняв с груди руку мужа, Гаухар поднимается и бесшумно выходит из шатра.

У шатра. Ночь

Лунный малыш стоит у входа. При виде своей хозяйки ласково фыркает, уткнувшись ей в лицо.

Гаухар (тихо). Мой маленький... у меня такое предчувствие, что мы скоро расстанемся...

Из шатра выглядывает Шангрек, удивленно смотрит на жену.

Шангрек. Ты опять с ним. Иди спать.



Хан

Она послушно возвращается в юрту.

Юрта. Ночь

Когда они ложатся, Шангрек обнимает ее и притягивает к себе.

Г а у х а р. Не надо, прошу тебя... Я всегда делала то, что ты хотел, но сегодня...

Шангрек вопросительно смотрит на жену, как бы ожидая объяснения.

Г а у х а р. Я думала, что все прошло... Я забыла о нем. Но когда я увидела его сегодня, я чуть не умерла.

Ш а н г р е к (мрачно). Это потому, что у нас нет детей.

Он отворачивается и закрывает глаза.

Г а у х а р. Я же говорила, возьми себе еще жен... Тогда у тебя было бы много детей.

Ш а н г р е к. Мне, кроме тебя, никто не нужен.

Поляна. Утро

Стражники выводят Джанибека под недобрый гул воинов. С другого конца поляны появляется Абулмансур, которого дружно приветствуют.

Г о л о с а. Тигр! Тигр!

Галдан-Царен уже сидит на возвышении. Позади него свита, военнначальники, телохранители. Рядом с троном стоят Хоча, Шангрек.

По знаку Галдан-Царена соперники начинают сходиться. На этот раз они пешие.

Тяжелые мечи в их руках опускаются со свистом, удары следуют сверху, справа, слева. И опять начинается казаться, что и сегодняшний бой не принесет никому победы.

Но вдруг Джанибек, отбив очередной удар, прыгает на Абулмансура и, опрокинув его на землю, представляет к горлу кинжал, выхваченный из-за пояса левой рукой.

Хоча радостно вскрикивает.

Толпа затихает.

Наблюдающий за боем молодой воин бледнеет, замерев; он стоит в кустарнике на взгорке, позади него пощипывает травку Лунный малыш.

Абулмансур ощущает на горле леденящий холод клинка. Джанибек смотрит ему прямо в глаза, и Абулмансур видит в его взгляде отчаянную решимость.

Д ж а н и б е к (с усмешкой, подавшись к Абулмансуру). Ну, убедился, что я сильнее тебя?

Абулмансур молчит, понимая свое поражение и близость смерти.

Галдан-Царен хмурится.

Хоча восторженно смотрит на Джанибека, который продолжает держать лезвие на горле Абулмансура. Одно движение руки — и Абулмансур мертв. Но Джанибек почему-то медлит. Воспользовавшись этим, Абулмансур сбрасывает с себя противника.

Сотни удивленных вздохов сливаются воедино. Галдан-Царен привстает от неожиданности. Хоча не понимает, что произошло. Бой продолжается. Джанибек наносит очередной удар. Абулмансур с трудом отражает опустившийся на него меч. Джанибек снова

бьет. Он атакует яростно, словно рассердившись на то, что упустил победу, промедлив с решающим ударом.

Атака Джанибека не приносит результата, но напор ее не ослабевает — опять удар следует за ударом. И кажется, что вот-вот один из них сразит Абулмансура, но, отбиваясь, Тигр сохраняет спокойствие. И когда Джанибек, готовый обрушить на него сильнейший удар, по инерции подает корпус вперед, Абулмансур неожиданно, вместо того чтобы отбить этот удар, выставляет клинок, и Джанибек, со вскинутым над головой мечом, напарывается на нацеленный в его живот клинок.

Абулмансур опускает рукоять меча, и Джанибек медленно валится вперед, ударяясь о землю так, что меч пропарывает его насквозь.

Крики джунгар сливаются в единый торжествующий рев.

Галдан-Царен, не скрывая своей радости, поднимает руку, и, когда толпа замолкает, он громко объявляет.

Г а л д а н-Ц а р е н. Тигр, ты свободен!

По знаку Галдан-Царена воины подсакивают к поверженному и истекающему кровью Джанибеку и поднимают его тело на пиках вверх.

Потрясенный Абулмансур медленно покидает ристалище, где ликуют Рабдат и его воины, продолжая держать мертвого Джанибека на пиках.

Становище. Утро

Абулмансур медленно удаляется от ристалища, проходя между шатрами. И тут его кто-то окликает. Черными от горя глазами он видит перед собой воина в шлеме, кольчуге. Когда воин снимает шлем и косы из-под шлема падают на грудь и спину, Абулмансур узнает Гаухар. Ему кажется, что это видение.

А б у л м а н с у р. Ты? Ты здесь?..

Г а у х а р. Ораз сказал, чтобы я привела сюда коня.

А б у л м а н с у р. Ты видела Ораза?

Г а у х а р. Это был сон... Стой здесь. Я приведу коня для тебя.

А б у л м а н с у р. А ты? Ты не хочешь вернуться на родину?

Гаухар, не ответив, спешит к взгорку, где пасется Лунный малыш.

Взгорок. Утро

Подойдя к каурому коню, который поднимает голову, заслышав ее шаги, и бархатно фырчит. Она обнимает его за морду, шепча.

Г а у х а р. Теперь я понимаю, почему я тебя растила... Почему кормила красной травой... Почему поила молоком из рожка... Почему взяла с собой сюда... Только ты сможешь его спасти. Ни один конь тебя не догонит. Но двоих ты вынести не сможешь.

И взяв его за повод, она ведет его к Абулмансуру.

Становище. Утро

Когда Гаухар с конем подходит к Абулмансуру, он повторяет свой вопрос.

А б у л м а н с у р. Гаухар, ты едешь со мной?

Г а у х а р. Нет, я не могу, у меня семья, муж...

Она опускает голову.

Г а у х а р. Я провожу тебя по традиции. Прими повод коня.

И она передает Абулмансуру повод Лунного малыша. Абулмансур на какое-то время задерживает ее руку в своей, его глаза словно молят: поехали со мной, но Гаухар непреклонна.

Абулмансур медленно садится в седло. Беззвучно рыдая, Гаухар смотрит ему в глаза, без слов прощаясь с ним навсегда.

У Ристалища (то же время)

Галдан-Царен подзывает к себе Абдразака и кивает на лежащее на земле бездыханное тело Джанибека.

Г а л д а н-Ц а р е н. Ну что теперь скажут твои звезды?

А б д р а з а к. Вчера я всю ночь изучал небо и нанес на карту все новые перемещения звезд. Но этот звездный круг... Он еще больше затмевает...

Г а л д а н-Ц а р е н. Ты мне голову не морочь, говори нормальным языком.

Произнеся это, Галдан-Царен поднимается с трона. И вдруг его осеняет внезапная догадка, он истошно кричит.

Г а л д а н-Ц а р е н. Стража, где этот Тигр?! Догнать его!

Становище. Утро

Гаухар и сидящий в седле Абулмансур слышат крик Галдан-Царена.

Г а у х а р. Скачи!

Абулмансур прищипривает коня и мчится в сторону степи, расстилающейся перед ним бескрайним простором.

Почувствовав чей-то взгляд, Гаухар оборачивается и видит Хочу, которая появляется из-за юрты, смотрит на нее с откровенной ненавистью.

Степь. День

Многочисленная погоня несется по холмам за Абулмансуром.

Конь Абулмансура легко несется по степи, едва касаясь земли.

Преследователи нахлестывают своих скакунов, нещадно, до крови рассекая кожу на крупах, но расстояние между ними и Абулмансуром все увеличивается.

Взлетев на холм, Лунный малыш несется вниз, словно паря в воздухе.

И вдруг Абулмансуру кажется, что он видит Ораза, который летит рядом, и непонятно, есть ли под ним скакун или тело старика само парит в воздухе.

О р а з. Ты убил его.

А б у л м а н с у р. Я не хотел, он сам напоролся...

О р а з (перебивает). Ты исполнил волю звезд. Но, убив его, ты убил меня и мою тайну. Теперь ты остался один, но ничто не помешает твоей победе...

На этих словах Ораз исчезает.

У шатра Гаухар и Шангрека. Ночь

Несколько человек с завязанными платками лица-

ми, в шлемах и кольчугах, бесшумно пробираются к шатру.

Шатер Гаухар и Шангрека. Ночь

Войдя в шатер, они подходят к постели, осторожно отодвигают руку Шангрека, лежащую на груди жены и разом наваливаются на Гаухар, зажимая ее рот. Она сдавленно кричит и безуспешно пытается вырваться. Тускло блеснит занесенный над ней нож. Шангрек просыпается, но его хватают за руки двое и прижимают к полу.

Ш а н г р е к. Как вы смеете?! Вас же казнят!

Шангрек кричит, пытается вырваться, но люди удерживают его, пока он окончательно не обессилевает.

Нож перерезает горло Гаухар от уха до уха.

Незнакомцы в платках бесшумно исчезают из шатра.

Глазами, полными ужаса, Шангрек смотрит на неподвижное тело Гаухар, и рыдания сотрясают его.

Вместе с телохранителем, держащим перед собой факел, в шатер входит Галдан-Царен.

Ш а н г р е к (с мольбой). Отец, ты видишь, что они сделали!

Галдан-Царен смотрит на перерезанное горло Гаухар.

Г а л д а н-Ц а р е н. Твоя жена убита по моему приказу...

Объятый горем Шангрек не понимает слов отца.

Г а л д а н-Ц а р е н. Двадцать лет я пытался сделать то, что сегодня должно было свершиться.

Ш а н г р е к. Но ты же сам дал ему свободу!

Г а л д а н-Ц а р е н. Меня обманули. И твоя жена принимала в этом участие.

Ш а н г р е к. Гаухар ничего не знала.

Г а л д а н-Ц а р е н. Она знала все. И все эти годы ждала, чтобы предать нас...

В отблесках огня правитель сурово взирает на сына.

Г а л д а н-Ц а р е н. Теперь, наконец, ты станешь мужчиной, Шангрек. Ее смерть сделает твое сердце железным.

В проеме входа в шатер Шангрек замечает торжествующее лицо своей сестры Хочи.

Долина. Утро

В низине, у Безымянной горы, стоят юрты собравшихся сюда беженцев и ополченцев с разных концов Казахстана.

Вокруг юрт идет торговля: меняют вещи на еду, выбирают скакунов, верблюдов. Кто приценивается к повозке, кто тащит приобретенное колесо или катит его перед собой, кто торгует сваренным мясом, готовя его в огромном казане прямо под открытым небом, едят мясо тут же, присев на линялые коврики и держа дымящиеся куски на лепешках, продают кумыс, разливая его по плошкам; крики торговцев, верблюдов, ржание лошадей, пасущихся неподалеку, — все смешалось воедино.

Среди этого людского скопища у походной кузницы седой старик Оракбай насаживает колесо на ось ар-

бы. Неподалеку его красавица дочь Сания вместе с другими женщинами доит кобылиц.

К скоплению людей приближается всадник. Это Абулмансур.

Спешившись, он снимает лежащую поперек седла подстреленную косулю и оглядывается, высматривая, куда бы ему присесть передохнуть.

Оракбай бросает взгляд на незнакомца и, не говоря ни слова, приносит Абулмансуру вязанку хвороста. Абулмансур благодарит старика.

А б у л м а н с у р. Спасибо, отец... Где бы мне еще казан раздобыть?..

О р а к б а й (кричит). Сания! Дочка! Принеси-ка сюда казан.

Сидящий на расстеленном неподалеку коврик туленгут с одутловатым, круглым лицом, с аппетитом жующий лепешку с мясом, недовольно косится на старика.

Сания спешит к Абулмансуру с казаном в руках. Абулмансур благодарит девушку.

А б у л м а н с у р (кивает в сторону косули). Почтеннейший, отрежьте себе половину... Мне одному многовато будет.

О р а к б а й. Спасибо, уважаемый, мы сыты.

Сания с интересом поглядывает на Абулмансура. Он пригласил ее.

Т у л е н г у т (себе под нос). Голодранцы! Всегда они сыты...

Абулмансур высекает искру кремнем, начинает разводить костер.

Т у л е н г у т (Абулмансуру). Эй, уважаемый...

«Уважаемый» произносится с явным презрением.

Т у л е н г у т. А нельзя ли сготовить твоего козла... где-нибудь подальше?

Абулмансур, взглянув на туленгута, молча переносит хворост в сторонку, ближе к кузнице. Запалив здесь хворост, он ставит на огонь казан и ловко разделяет косулю.

Сания подносит Абулмансуру воды и сама наливает в казан из бадьи.

А б у л м а н с у р. Спасибо, Сания.

С а н и я (зардевшись). Вы запомнили мое имя?

А б у л м а н с у р. Запомнил.

Туленгут, запихивая в рот куски мяса, ухмыляется.

Сания убегает к кобылам. К Абулмансуру подходит Оракбай и протягивает ему пол-лепешки.

Т у л е н г у т. Эй, старик, вместо того чтобы угождать тут каким-то бродягам, лучше зашел бы к нашему достопочтенному баю и попросил его, чтобы он дал тебе работу... Дочь-то у тебя не так уж плоха... Глядишь, и смиловился бы наш мирза... Да я и сам готов прикрыть ее на ночь своим чапаном...

Он смеется своим же словам, поглядывая на Абулмансура.

Оракбай гневно смотрит на туленгута.

О р а к б а й. Видать, ты безроден, джигит, коль не научился уважать старших. Вырвать бы тебе язык. Быть туленгутом у богача не столь уж высокая честь, и дочь моя не для таких, как ты, дворовых псов.

Не ожидавший такого дерзкого ответа, туленгут

вскакивает на ноги и, не доев мясо, набрасывается на Оракбая. Он яростно хлещет его плетью.

Т у л е н г у т. Ах ты, бродяга! Ты еще смеешь меня называть безродным, я тебя проучу!

Он наносит удар за ударом. Оракбай падает.

Абулмансур поднимается со своего места, чтобы заступиться за старика, но тут Сания хватает чью-то плетью, висющую на стене юрты и, подбежав к обидчику, хлещет его по лицу. Туленгут, вскрикнув от боли, испуганно отбегает, закрыв лицо.

Сания помогает отцу встать.

Вокруг них собирается народ. Оракбай и Сания оказываются в кругу: одни смеются над незадачливым туленгутом, другие с удивлением смотрят на смелую девушку, осадившую его.

С а н и я. Искали спасения от джунгар, а у своих попали в волчье логово.

Г р о м к и й г о л о с. Эй, что за толчея? Что за шум?

Расталкивая людей, верхом на коне подъезжает бай лет сорока, выхоленный, с черными усами, в голубом, легком чапане, накинута на плечи. За ним следуют с десяток туленгутов.

Б а й (туленгуту). Что с тобой? Что случилось?

Т у л е н г у т. Эта девушка осмелилась при всем народе поднять руку на вашего слугу... Набросилась, подобно голодной волчице...

Б а й. Если не можешь одолеть бабу, то зачем лезешь к ней!

Бай, гневно шевеля усами, смотрит на Оракбая и Санию.

Б а й. Кто вы и откуда?

О р а к б а й. Я кузнец Оракбай из племени найман, а это дочь моя.

Б а й. Оставили свои земли и лошадей джунгарам, сбежали сюда и теперь сеете раздор и смуту здесь, среди достойных джигитов младшего жуза!

Т у л е н г у т. Она, видать, взбесилась. Налетела и плеткой по лицу!

Б а й. Взбесилась, говоришь? А ты знаешь, отчего бесится баба? Давно ездока не видала... (Он зло смеется.) Так помоги ей... Бери, она твоя! Уведи ее в юрту потемней... А этому седому бродяге дайте верблюда. Это мой калым!

Несколько туленгутов, наперебой восхваляя щедрость бая, бросаются к Сание. Она, как беспомощное дитя, хватается за рубаху отца, пытается укрыться за его спиной: от ее прежней смелости не осталось и следа.

Оракбай же, которому отцовское чувство дало силу, побледнев, сжимает рукоятку сабли, готовый совершить суд над теми, кто приблизится к его дочери.

Но туленгутов слишком много, к тому же их подстегивает бай.

Б а й. Вперед! Испугались старика?

Туленгуты окружают отца и дочь плотным кольцом. Вот-вот начнется расправа. Тут рядом с Оракбаем и Санией оказывается Абулмансур.

А б у л м а н с у р. Не время для распри, бай! Одолеть старика и девушку легко. Хорошо бы проявить себя в битве с джунгарами.

Б а й. Скрутить и этого болтуна!

Несколько туленгутов бросаются на Абулмансура. Но он легко укладывает их по очереди, нанося руками неуловимые удары.

Толпа зевает притихает.

Еще несколько туленгутов накидываются на Абулмансура. И опять байские нукеры отлетают от него, как пушинки от дуновения ветра, корчась от боли.

Абулмансур подходит к побелевшему от страха баю.

А б у л м а н с у р. Бай, у нас только один общий враг — джунгары.

Протянув руку, Абулмансур снисходительно хлопывает вконец испуганного бая по щеке.

Б а й (отшатнувшись). Кто ты?

А б у л м а н с у р. Не узнаешь?

Абулмансур поворачивается к толпе.

А б у л м а н с у р. Есть тут кто-нибудь, кто знает меня?

Люди в толпе переглядываются. Один из поверженных туленгутов поднимает с земли голову и внимательно вглядывается в Абулмансура.

И тут из толпы выходит юноша.

Ю н о ш а. Я знаю.

Он обнимает Абулмансура, а тот, узнав в юноше одного из своих товарищей, учеников Ораза, отвечает ему горячими дружескими объятиями.

Ю н о ш а (к толпе). Это Абулмансур! Сын султана Вали.

По толпе проносится гул.

Т о л п а. Аблай! Аблай! Аблай вернулся!

Абулмансур ловит восторженный взгляд Сании, подходит к старику.

А б у л м а н с у р. Бай осознал свою ошибку, отец. Он извиняется.

Поворачивается к баю.

Б а й (поспешно). Извиняюсь.

Абулмансур обращается к толпе.

А б у л м а н с у р. Народ славит своих баев и ханов, когда они справедливы и смелы, и проклиняет их, когда они трусливы и сеют смуту между своими племенами. (Бросает взгляд на притихшего бая.) Есть ли у нас сила, чтобы кровью джунгар смыть свой позор и унижение?! Я к вам обращаюсь, казахи!

Г о л о с а и з т о л п ы. Мы готовы к бою! Веди нас, Аблай, веди!

Долина. Утро

Меж двух холмов зеленеет долина, сюда со всех сторон Казахстана стекаются, сопровождая своих ханов, батыры, конники всех трех жузов, посверкивая в лучах утреннего солнца своими железными латами и шлемами.

Каждый отряд приветствуют громкими возгласами собравшиеся тут беженцы и ополченцы. Народ радуется предстоящему Великому совету в ставке хана Абулхаира, расположившейся в белоснежных юртах на зеленой горе у долины. С высоты зеленой террасы открывается вид на первозданную красоту долины, невысокие холмы напоминают волны застывшего моря, река, сверкающая в лучах солнца, уходит из одного

края дали в другую. Вся долина усыпана юртами, в небе множество птиц, стаями носятся утки, дикие гуси, коршуны и быстрокрылые соколы парят над ними, а еще выше вершат свои исполинские круги орлы.

Отборная конница Абулхаира стоит в зеленом лого.

Богенбай со своим отрядом стоит в оцеплении вокруг белых юрт. Высокая белоснежная двенадцатика-



Гаухар

натная юрта, где собрался совет, обращена лицом к долине. Ниже по склону террасы богатые юрты баев, за ними юрты ханской знати, а ниже юрты воинов, поваров, табунщиков.

Гремит военный барабан, оповещая о начале Великого совета трех жузов.

Белая юрта. Утро

Посланцы ханов и султанов сидят на возвышении на дорогах коврах и атласных подушках. Тут же разместились бии, пониже сидят батыры.

Стены юрты украшены дорогим оружием — сабли, палицы, секиры, мушкеты с инкрустированными прикладами. По стенам застыла стража.

Мудрец Толе-Би, сидящий рядом с Абулхаиром, получает от него разрешение и встает.

Толе-Би. Это я, Толе-Би, обращаюсь к вам, посланцы великих жузов. Мы собрались здесь на этой священной горе, которую отныне потомки назовут Ордабасы, чтобы сказать наше решающее слово... Дети мои, взгляните в небо, сколько птиц летает над нами? Орлы, коршуны, быстрокрылые соколы, утки и гуси. Что их привело в эти благодатные края? Обилие воды, обилие пищи, щедрость нашей земли. Здесь их родина, здесь их гнезда. Но пройдет лето, наступит зима, птицы улетят в теплые края и долетят туда, если будут вместе... (При этих словах Толе-Би оглядывает присутствующих). Если будут в стае!

Абулхаир, сидящий рядом с ним, согласно кивает.

Толе-Би. Без стаи нет птицы, она погибнет в пути, станет добычей любого зверя...

Барак, подавив зевок, с усмешкой смотрит на оратора.

Толе-Би. Не только птица, но и волк сильнее в своей стае. Ручеек бессилен, слаб, но когда из ручьев сливаются реки, то поток разрушает скалы. (Толе-Би укоризненно смотрит на Барака). Дети мои, вы пришли сюда, чтобы произнести клятву верности и единства своему многострадальному народу!

Барак, дождавшись, когда старик умолк, говорит устало и обреченно.

Барак. Мы слышим эти слова уже много лет. И давно убеждаем друг друга, что должны объединиться. Но от того, что говоришь халва, во рту слаще не становится. Идут годы, и мы все уже поняли, что не можем победить джунгар. Даже если мы выигрываем отдельные битвы, они приходят снова и снова и в конце концов побеждают.

Абулхаир, не выдержав, перебивает.

Абулхаир. И что ты предлагаешь, Барак?

Барак. Чтобы ты меня не перебивал.

Абулхаир. (запальчиво). Мы собрались здесь со своими воинами не для того, чтобы выслушивать призывы сдать джунгарам.

Барак. Мы собирались много раз и разъезжались, так и не договорившись ни о чем.

Толе-Би. Через день десятитысячный тумен джунгар подойдет сюда. И мы должны решить: дадим мы им бой или нет?

Барак. Мы потеряем лучших воинов и ничего не добьемся.

Абулхаир. Но если мы победим, объединив силы, народ поверит в себя.

Барак. (презрительно). Уж не ты ли собираешься повести нас в бой?

Абулхаир. Это решит совет.

Барак. Чтобы ни решил совет, твои команды я выполнять не собираюсь.

Абулхаир вскакивает со своего места, хочет что-то возразить Бараку, но Толе-Би останавливает его движением руки.

У белой юрты (это же время)

Стража зорко следит за тем, чтобы никто не приближался к белой юрте, где проходит совет. Когда с нижней террасы показывается всадник в военном облачении, едущий свободно и не таясь, они принимают его за своего, и только когда всадник приближается, его можно хорошо разглядеть, и старший стражник, стоящий у входа, понимает, что это чужой.

Стражник. (оголив саблю). Стой! Кто бы ты ни был, остановись!

Тотчас подбежавшие лучники натягивают тетивы, нацелившись в незнакомца, который тем временем, преспокойно спрыгивает с коня и подходит к стражнику. Это Абулмансур.

Абулмансур. Сообщи хану Абулхаиру и всем остальным о моем приезде. Я Аблай.

Белая юрта. Утро

Толе-Би продолжает держать речь.

Толе-Би. Доколе мы будем доказывать друг другу, кто самый великий, самый достойный из нас, не уступая никому первого места? Неужели уроки истории так ничему не научили нас?! Казахи должны понять: вождей не может быть несколько, кто-то один может объединить народ, и все должны признать его право управлять нами. Нельзя, чтобы каждый ловил своего ягненка, отбившегося от стада.

Абулмансур входит на последних словах Толе-Би. Поклонившись, он занимает место среди молодых султанов. Возникает пауза. Все с интересом смотрят на воина, держащегося с большим достоинством. Абулхаир внимательно глядится в него и негромко говорит Толе-Би.

Абулхаир. Это не Аблай.

Толе-Би. (тоже вполголоса). Возможно...

Батыр Кабанбай, встав, всматривается в Абулмансура.

Абулмансур. Что, батыр Кабанбай, не узнаешь? Или глаза твои стали плохо видеть?

Кабанбай. Да нет, Аблай, глаза мои еще различают серебряную монетку на шесте, чтобы сразить ее стрелой...

И тут в шатер входит жена Абулхаира, дочь Толе-Би, низко поклонившись, она звонко, словно колокольцы звенят, обращается к гостям.

Жена. В гостиной юрте вас ждет обед, высокие гости.

При этом она откровенно и призывно смотрит на Барака.

Все одобрительно воспринимают приглашение к достархану.

Барак не сводит глаз с красавицы хозяйки. Она отвечает на его взгляд игривой улыбкой.

Толе-Би. Ну что же, может, после хорошей пищи нам удастся договориться...

Вслед за Абулхаиром все поднимаются с ковров.

У белой юрты. День

Выйдя из юрты, хан Абулхаир, бии, послы жузов и батыры направляются к гостевой юрте.

Абулмансур подходит к Абулхаиру.

Абулмансур. Почтенный Абулхаир, где мой учитель Ораз?

Абулхаир. (всматриваясь в Абулмансура). Ораз умер год назад, когда ты попал в плен... Но ты был другой... Может, я ошибаюсь, но...

Абулмансур с улыбкой перебивает хана.

Абулмансур. Я действительно другой. И вы все это скоро увидите.

Толе-Би. (растерянно). Если я ошибаюсь...

Абулмансур. Даже если вы не ошибаетесь, почтенный хан, разве вы не предложите мне, как гостю, разделить предложенную трапезу?

Абулхаир. (улыбнувшись). Да, теперь я узнаю по дерзким речам Абулмансура. Но как бы то ни было, ты мой гость, как и все остальные.

Он показывает на гостевую юрту, в которую входят высокие посланники и батыры.

Абулмансур. Где могила Ораза?

Абулхаир. Он погребен в степи под высокими деревьями, обвешанными лоскутами. Таково было его желание.

У гостевой юрты. День

Вереница слуг вносит в юрту блюда с дымящимся мясом и стопками лепешек, огромные чаши с кумысом, блюда со всевозможными фруктами.

Из юрты слышатся голоса, споры продолжают и за достарханом.

Голос Толе-Би. Еще предки говорили, что если пятеро едины, то достанут то, что недоступно десятерым, живущим врозь. Если нет единства среди шестерых, то и один сильный человек может отнять у них все — и скот и землю.

Юрта (это же время)

Толе-Би стоит над достарханом, обращаясь к высоким гостям.

Толе-Би. И сегодня, когда мы собрались сюда, согнанные страшным ветром со всей степи, и ищем согласия меж собой и своего спасения в этом согласии, когда мы, потеряв скот, аулы, свою землю, стали подобны загнанным зверям, а враг сидит в наших домах, а его рабынями стали наши жены и дочери и злорадству джунгар нет предела, есть ли предел нашему бесчестию?!

Какое-то время в юрте стоит тишина. И вдруг раздается громкий голос Абулмансура.

Абулмансур. Нет такого предела. И не будет, пока мы не научимся побеждать врага.

Все взоры обращены к той части достархана, где сидит Абулмансур.

Абулмансур. Мы уже преподали джунгарам урок, когда был повержен Шарыш. Сегодня я покажу вам, как малыми силами можно разбить десятитысячное войско джунгар. Со мной пришла тысяча воинов из всех трех жузов. Они ждут у входа в ущелье... Я слушал речи почтенных ханов и понял, что неверие в силу своего народа поразило многих. Но еще страшнее внутренние распри. Только победа, которую вы увидите своими глазами, может излечить вас от сомнения и страха, и только победа поможет вам преодолеть ваши давние ссоры и обиды. И вы увидите эту победу. Я одержу ее над десятью туменами джунгар, и поможет мне в этом земля, небо, вода и огонь...

Барак откровенно усмехается. Абулхаир недоуменно переглядывается с Толе-Би. Остальные тоже не очень верят словам молодого султана.

...Слуги выносят последние блюда с костями и остатками еды, чаши с недопитым кумысом, блюда с недоеденными фруктами.

Следящая за уборкой жена Абулхаира замечает у подушки, где сидел Барак, его кочму. Усмехнувшись, женщина поднимает кочму и прислушивается к шагам снаружи. В юрту входит Барак... Женщина взмахивает плеткой и начинает хлестать Барака, не давая ему выскочить из шатра...

Зеленая терраса у белой юрты. День

Гости после трапезы, любуются долиной, открывающейся с высоты террасы.

Увидев высокопоставленных правителей жузов, военачальников в окружении свиты, народ начинает сбегаться к террасе.

Из гостевой юрты выскакивает султан Барак, держась за лицо, исполованное слезами. Абулхаир наблюдает за ним с торжествующей улыбкой.

Степь у сухих деревьев. Вечер

Понури голову, неподвижно сидит у невысокого холмика Абулмансур, рядом стоит Лунный малыш. Закатное солнце рисует черной тушью их силуэты и очертания сухих деревьев, на которых продолжают болтаться остатки лоскутьев...

В отдалении стоят несколько отрядов, разделенных на сотни.

Абулмансур поднимается, берет под узду Лунного малыша и медленно идет к стоящим на почтительном расстоянии сотням. И когда он приближается к ним, то видит во главе каждой сотни своих товарищей — учеников Ораза..

Долина. Утро

С холма, на котором на Лунном малыше расположился Абулмансур, хорошо виднадвигающаяся армия джунгар; то оседающее, то поднимающееся облако пыли выдает тайну ее движения.

Далеко на самом высоком кургане виднеются шатры джунгарских полководцев.

Конные разъезды противника то и дело появляются

ся вблизи и, погарцевав на виду у сарбазов, уходят прочь.

В подозрную трубу видны темные знамена джунгар. Отвесные, поросшие кустарником скалы нависают над темным длинным ущельем, один конец которого начинается у озера.

Холм. Утро

Абулмансур, опустив подозрную трубу, отдает приказы.

А б у л м а н с у р. Первой и второй сотне сменить уставших коней! Третью сотню направить вон к тому озеру. Позвать Оракбая.

Джигит скачет вниз с холма; вскоре Оракбай появляется на холме.

А б у л м а н с у р. Как идет работа?

О р а к б а й. Половина бурдюков набита.

Абулмансур смотрит на парящего в небе орла.

А б у л м а н с у р. Наши воздушные скакуны летают не хуже.

Со стороны джунгарских позиций несется всадник, это лазутчик, посланный к передовым позициям джунгар, он весь в пыли, рот его завязан платком.

Л а з у т ч и к (*подскакив*). Джунгары наготове, у них десять тысяч сабель. Они выстраиваются серпом, зубы которого направлены на нас...

У юрт. Утро

Жены и сестры ополченцев, среди которых Сания, заполняют небольшие бурдюки острыми камнями и черным порошком — смесью селитры и серы, затем завязывают бурдюки наглухо бараньими жилами. Руководит всем Оракбай, сам отмеривает порох для бурдюков.

Другие женщины сшивают из тонкой кошмы воздушных змеев, к которым прикрепляют наполненные бурдюки, плетут из соломы головы лошадей и прикрепляют их к воздушным змеям.

Ущелье (это же время)

Ополченцы взбираются на скалы, одни тащат с собой камни, иные катят вверх валуны.

У озера (это же время)

На берегу озера, поросшего камышом, столпилась сотня воинов, которым сотник вручает по камышовой тростинке, что-то объясняет, показывая на озеро.

Позиция джунгар. Утро

Тишина долины вдруг раскалывается, слышатся короткие гортанные команды, войско приходит в движение, земля наполняется гулом под копытами лошадей, и вот уже джунгарская лавина несется по долине, исполненным серпом охватывая все пространство.

Знамена джунгар, до того тяжело свисавшие, вытягиваются в трепещущие полотнища.

Гривы и хвосты конницы тоже вытягиваются в струнку...

Долина (это же время)

Во главе всего лишь семисот джигитов Абулмансур скачет навстречу джунгарской лавине.

Позиция джунгар. Утро

Увидев мчащийся на них малочисленный отряд казахов, джунгары сперва удивляются, затем начинают смеяться, скаля зубы, и вот уже все несущееся войско хохочет, предвкушая легкую победу.

Долина. Утро

Но, не доехав до джунгарской рати несколько сотен метров, Абулмансур со своими джигитами вдруг поворачивает Лунного малыша и устремляется в сторону ущелья.

Лавина джунгарской конницы несется за безрасудной горсткой джигитов...

Ущелье. Утро

Абулмансур с джигитами на полном скаку влетают в ущелье. Где-то на середине ущелья они останавливаются, поворачиваются к неприятелю лицом и натягивают тетивы луков: на каждом луке по горящей стреле.

Когда джунгарские тумены, перестроившись на скаку клиньями, один за другим втягиваются в жерло ущелья, лучи солнца наискось освещают его, и в этих лучах вдруг взлетает множество воздушных змеев с конскими головами. Джунгары, задрав головы, не могут оторвать испуганных и недоумевающих взглядов от парящих над ними чудищ.

Воины Абулмансура выпускают горящие стрелы, которые поражают воздушных змеев, и привязанные к ним бурдюки падают вниз на джунгарскую конницу, взрываясь и поражая противников острыми камнями. Воспользовавшись сумятицей в рядах джунгар, которые надвигаются волна за волной, лучники расстреливают их.

Воины Абулмансура, отступая, вытягивают джунгар все глубже и глубже в ущелье: на голову джунгар начинают сыпаться камни и скатываться валуны.

Это смешивает ряды джунгар, кони одних отскакивают назад, других — встают на дыбы, роняя всадников, третьих — бросаются на скалы, скользя и падая.

Сзади наседают свои, а спереди свистят стрелы казахов, поражая ослепленных джунгар.

С пронзительным ржанием падает чей-то конь, кто-то кричит рядом, конь без седока, озверев, вырывается из этого хаоса, волоча тело убитого. Стрела пронзает грудь скачущего коня, на всем скаку он ударяется о землю и переворачивается, туша скакуна придавливает ногу, застрявшую в стремях, а когда джунгар освобождает ногу, то валун, скатившийся сверху, пробивает его шлем...

Походный шатер Шангрека. Утро

Сын Галдан-Царена в ярости мечется по шатру, осыпая примолкнувшую свиту гневными словами.

Ш а н г р е к. Что происходит? Их же вдесятеро меньше нас. У них не прибавилось ни смелости, ни умения драться? Что происходит, я спрашиваю?

В шатер вбегает гонец, падает на колени.

Г о н е ц. Войска Аблая заперли нас в ущелье...

Ш а н г р е к (*кричит*). Уводите людей из ущелья!

Военачальники, толкая друг друга, устремляются к выходу.

Ущелье. Утро

Джунгары останавливаются и начинают отходить, те-снимые джигитами Абулмансура. Выбравшиеся из ущелья джунгары беспорядочно бегут мимо озера и по воде, поднимая брызги на мелководье, поросшем камышом.

У озера (это же время)

Вдруг из воды почти одновременно поднимаются казахские воины. Отбросив тростинки камыша, через которые дышали, они выхватывают сабли и начинают рубить ошеломленного неприятеля прямо в воде; поверхность озера окрашивается кровью.

Тела джунгар плавают на красной от крови глади озера, их трупами усеян берег.

Долина. День

Остатки джунгарских войск продолжают поспешно выходить из ущелья и попадают под сабли и стрелы стоящих в воде казахов.

Сотни Жолбарыс-султана, Барака, Самеке-султана и других расположились на холмах по краям долины, наблюдая за исходом поединка между малыми силами Абулмансура и ратью джунгар. Воодушевленные ходом битвы, они бросают в бой свои сотни: с гиканьем и криками, под знаменами жузов, воины мчатся на разрозненное джунгарское воинство. Настигнув противника, на скаку рубят саблями, колют пиками пеших и конников, числом их значительно превосходящих.

З а к а д р о в ы й г о л о с. Тысячи джунгар погибли в этой битве. Первой битве, в которой участвовали все три жуза. С тех пор это место называется Калмак кырылган жер — место гибели джунгар.

Юрта. Ночь

При свете тлеющего фитилька, горящего в плошке, видно, как чьи-то руки сгибают прутья, переплетая их между собой, добавляют новые, сгибают их, соединяют с первыми, потом берут еще и еще, таким образом обрывается шар, на него натягивают тонко выделанную кожу барана и скрепляют края кожи бараньими жилами, продевая их костяными иглами...

У ставки Шангрека. День

Галдан-Царен, окруженный охраной и свитой, подъезжает к ставке Шангрека.

Ставка Шангрека. День

На земле сидят и лежат раненные джунгары, у многих нет сил даже поднять головы. Их оружие валяется где попало, их кони бродят тут, тоже смертельно уставшие, пораненные торчащими из тел стрелами. Стоит над становищем джунгар.

Галдан-Царен останавливается у шатра Шангрека, который сидит, охваченный отчаянием, на валуне, услышав стук копыт, он поднимает голову, увидев отца, встает.

Ш а н г р е к (*с горечью*). Я ничего не мог сделать...

Г а л д а н-Ц а р е н (*перебивает*). Я все знаю.

Стервятники кружат над ними в ожидании поживы.

У дальнего края поля скорби появляется скачущий казахский воин с притороченным к седлу сундуком и пикой в руке. На пике развевается белый платок. Подскочив поближе, гонец опускает сундук на землю, передает свиток подбежавшему к нему охраннику и скачет прочь.

Охранник относит сундук к шатру Шангрека.

Здесь по приказу Галдан-Царена охранник откидывает крышку; свита подходит ближе и склоняется над сундуком.

Г о л о с а и з с в и т ы. Что это?.. Чья это голова?.. Такая огромная?.. Больше, чем у Шарыша?.. Может, Рабдата?..

Абдрак делает шаг вперед, вынимает из сундука какой-то шар.

А б д р а з а к. Это не голова, это Лик Земли. Изобретение Улугбека. Он называется глобус.

Шар, обтянутый тонко выделанной кожей, с трудом умещается в его руках. Он разрисован красками: охра — горы, изумруд — долины, аквамарин — озера и реки. Абдрак подносит шар к Галдан-Царену и водит пальцем по глобусу, объясняя ему.

А б д р а з а к. Вот священное озеро Байколь... Вот горы Алтая... Дальше страна Цинь... Тут Афган и индусы... Вот земля тюрков... А вот... (*Он читает по слогам*). Ка-за-хия. Я такой страны не знаю, правитель... Она обведена красным...

Г о л о с а и з с в и т ы. Почему земля круглая? Как мы на ней тогда держимся?

Слуга протягивает Абдраку свиток, переданный казахским гонимом.

Абдрак разворачивает его, начинает читать.

А б д р а з а к (*читает*). «Посылаю тебе, кантайчи, лик земли, изобретенный великим чингизидом, Улугбеком и названный им глобусом. Отныне ты и все другие недруги казахов должны знать, что от Тянь-Шаня до Арала лежит земля, на которой живут казахи. И всякий, кто посягнет на эту землю, будет бит и изгнан, как это произошло с твоим войском...»

Камера отъезжает от очерченной на глобусе территории Казахстана, которая постепенно преобразуется в рельефную карту современного Казахстана. Камера продолжает медленно подниматься вверх, и теперь вместо карты перед нами просторы Казахстана с высоты птичьего полета...

З а к а д р о в ы й т е к с т. С тех пор прошло более двух столетий. Сегодня суверенная республика Казахстан — великая страна, расположенная в центральной части Евразии. С запада она ограничена Прикаспийской и Туранской низменностями, с севера Западно-Сибирской равниной, с востока горами Алтая, Тарбагатай, Джунгарского Алатау и Тянь-Шанем и занимает площадь большую, чем Англия, Франция, Германия, Испания и Италия вместе взятые.

Editor's column*Konstantin Sherbakov***«IN FORM ACCORDING TO THEIR MINDS».**

Dispute notes about new russian debut-movies.

Actual column*Alexander Lipkov***MANILOV'S DREAMS.**

Critical essay about past, present and future cinematographic society of the CIS and Baltic States.

*Irina Zubavina***THE UKRAINIAN CINEMA: TO BE OR NOT TO BE?**

The essay about modern situation of the Ukrainian cinema.

«KF» premiere*Alexander Rudenko-Desnyak***RIGHT TO INSIGHT?**

The review of Armenian director Vigen Chaldranyan's movie «Symphony of silence»

Film, Film, Film...*Alexander Lipkov***«AND YOU LOVE ME FOR MY DYING...»**

The review of Amir Karakulov's movie «Don't Cry»

*Sergey Trimbach***FENITA LA TRAGEDIA**

Critic's thoughts about Yuriy Ilchenko's movie «Pray for hetman Mazepa»

Conceptions. Hypothesizes. Thoughts.**CINEMA AS THE GEOPOLITICS**

Symposium's materials «Global amnesy: Central Asia and space's policy».

*Set Graham (USA)**Gulnara Abikeeva (Kazakhstan)**Dmitriy Karavaev (Russia)*

— articles about prospects of Central Asiatic modern cinema's development.

*Valeriy Phomin***LITHUANIAN TOPICS.**

Documental research of some Lithuanian movies, that been chased by censorship in early 60-th.

Person*Bolot Beyshenaliev.*

Two lyric essay about outstanding Kirghiz actor and his last movie

by *Gulbara Tolomusheva* and *Michail Dudnikov***Infocolumn****Screenplay**The end of *Rustam Ibragimbekov's* screenplay «Nomad»**Распространение журнала «Кинофорум»**

- по подписке «Роспечати»
- по подписке «Коллектор научных библиотек»
- по подписке «Вся пресса России» (объединенный каталог)

По решению учредителей журнала, ЗАО «Киноцентр» и Конфедерации Союзов кинематографистов, журнал рассылается бесплатно в :

Законодательные и исполнительные органы власти стран СНГ и Балтии, министерства культуры стран СНГ и Балтии, Правительство Москвы, посольства стран СНГ и Балтии, Российскую государственную библиотеку по искусству, Государственную публичную научно-техническую библиотеку России, Международную Ассоциацию журналистов, библиотеки институтов кинематографии, искусств и культуры, союзы кинематографистов стран СНГ и Балтии.

Вы можете подписаться на журнал в редакции**Подписной купон**

	№ 1	№1-2	№1-3	№1-4
Получение в редакции	35 р.	70 р.	105 р.	140 р.
По почте	50 р.	100 р.	150 р.	200 р.

ФИО

Почтовый адрес (с индексом)

Тел. (T-mail)

Название организации

Должность получателя

Юр.адрес и ИНН

Прошу оформить подписку на журнал «Кинофорум» с № по №

Кол-во экз. Получение: в редакции

по почте

Итого сумма к оплате Подпись «.....» 2002г.

Платежные реквизиты для оплаты подписки в редакции:

123242, г. Москва, ул. Дружинниковская, д. 15, оф. 709

Расчетный счет: 40702810538170100516

Кор./счет: 30101810400000000225

БИК: 044525225

Банк: Сбербанк России г.Москва

Краснопресненское ОСБ 1569/1664

ИНН:7703058776

ОКОНХ: 93690

ОКПО: 11692797

РАСЦЕНКИ НА РАЗМЕЩЕНИЕ РЕКЛАМЫ В ЖУРНАЛЕ «КИНОФОРУМ»
(в рублях с учетом НДС 20%)

ПОЛНОЦВЕТНАЯ РЕКЛАМА		
МОДУЛЬ	РАЗМЕР (мм)	СТОИМОСТЬ
2-я страница обложки	170x240	4000
3-я страница обложки	170x240	4000
4-я страница обложки	170x240	6000
Ч/Б РЕКЛАМА		
МОДУЛЬ	РАЗМЕР (мм)	СТОИМОСТЬ
1/1	170x240	2800
1/2	170x120	1500
1/4(верт)	85x120	800
1/4(гор)	170x60	800
1/8	85x60	500
1/16	85x30	300
1/32	85x15	200

Рекламным агентствам предоставляется скидка 15%

Периодичность выхода журнала 4 номера в год

Подписной индекс Роспечати 81608

TicketSOFT

опередите конкурентов,
работайте с лидером



LuckyTicket™

комплексная автоматизация зрелищных организаций

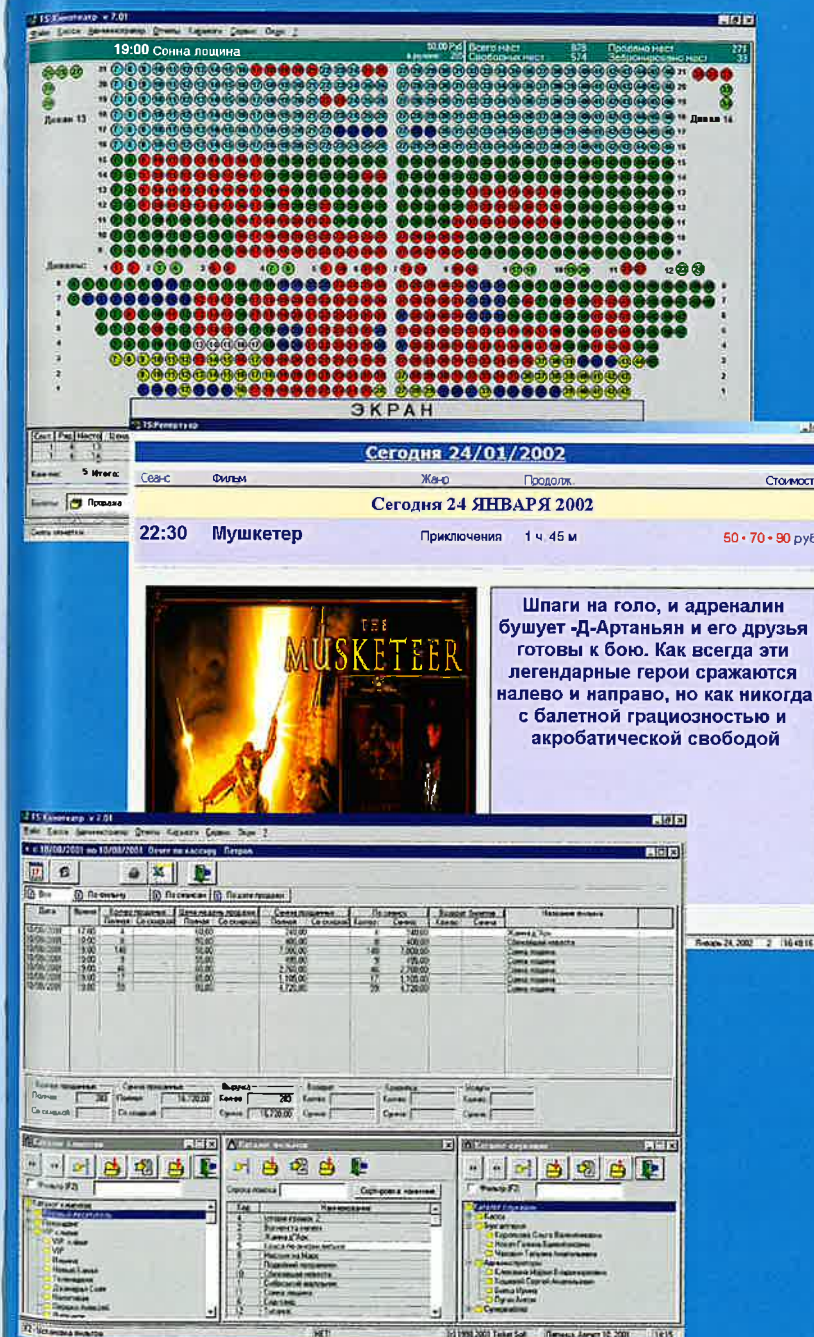
Возможности системы:

- повышение скорости и качества обслуживания посетителей, быстрая печать красивых билетов с логотипами кинотеатра и спонсоров;
- увеличение скорости и точности получения отчетных и аналитических документов (кассовые отчеты и отчеты для бухгалтера);
- автоматизация взаиморасчетов по договорам с прокатчиком;
- полная интеграция с любыми бухгалтерскими программами;
- возможность гибко разрабатывать собственные ценовые и геометрические схемы, мгновенно менять их по ситуации;
- использование любых видов оплат билетов, систем дисконтных и кредитных карт;
- организация заказа билетов через Internet;
- продажа билетов с привлечением распространителей и театральных касс;
- управление сетями кинотеатров;
- управление барами и ресторанами.

Наши клиенты:

"Киноцентр на Красной Пресне" (г. Москва);
 "МДМ кино" к/т (г. Москва);
 "Орбита" к/т (г. Москва);
 "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);
 "Кинопалац" к/т (г. Киев);
 "УточКино" к/т (г. Одесса);
 "Патрия" к/т (г. Кишинев);
 "Москва" к/т (г. Ереван);

Всего более 50 кинотеатров в странах СНГ.



129626 г. Москва, 3-я Мытищинская ул., д.16, корп.47 • Тел/факс: (095) 287 99 19, 287 99 91, e-mail: cinema@soft.ru

www.soft.ru