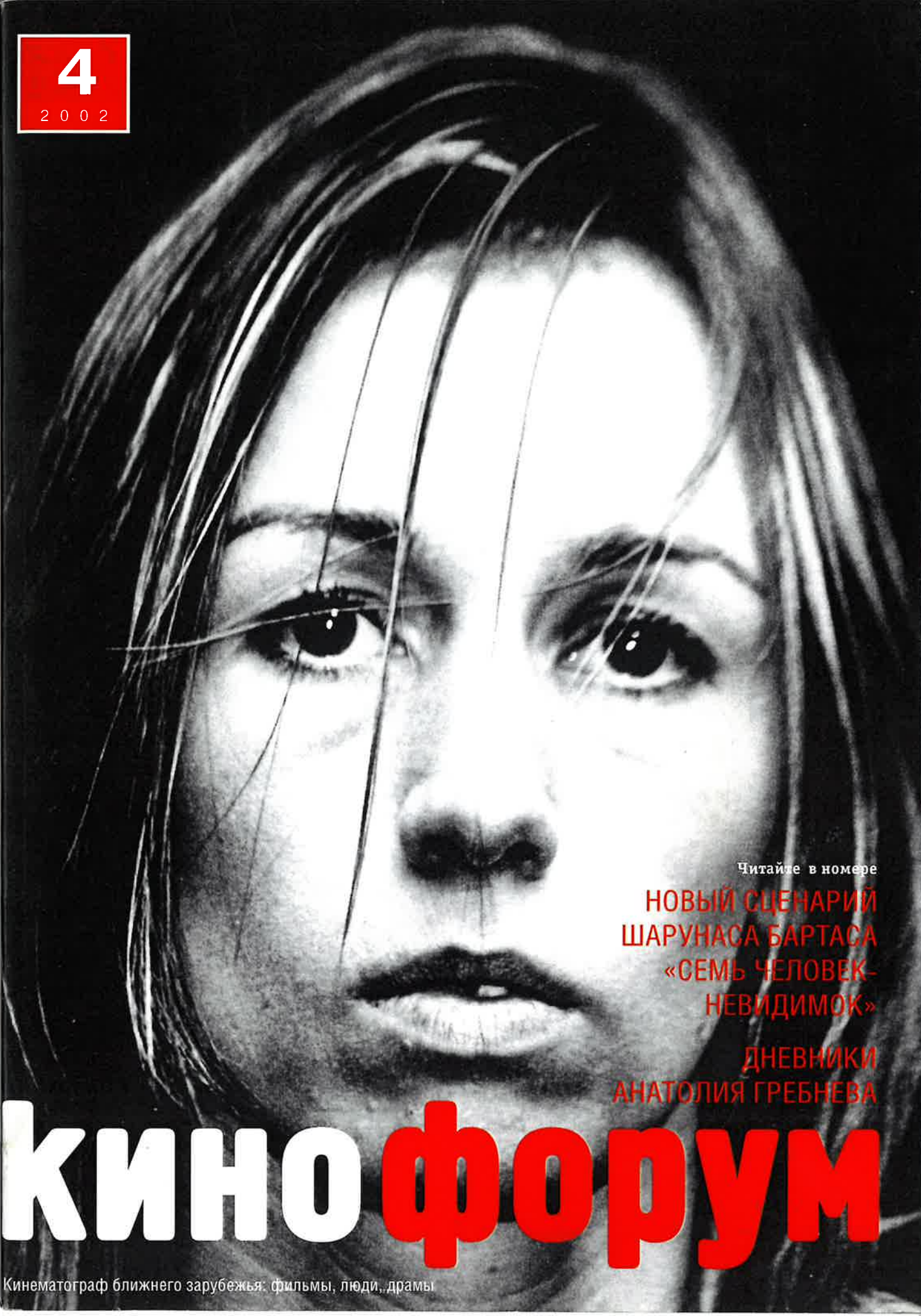


4
2002



ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ
НОВЫЙ СЦЕНАРИЙ
ШАРУНАСА БАРТАСА
«СЕМЬ ЧЕЛОВЕК-
НЕВИДИМОК»
ДНЕВНИКИ
АНАТОЛИЯ ГРЕБНЕВА

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

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: *Виктория
Кудрявцева* в роли *Марии* в фильме
«Семь человек-невидимок»

Отдел распространения:

Тел.: (095) 255 9325

Отдел рекламы:

Дмитрий Лентинцев

Тел.: (095) 255 9267

Адрес редакции:

123242, Москва,
ул. Дружнинковская, 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.

ГУП «Институт микроэкономики»
Москва, Б. Черемушкинская ул., 34
Тел. (095) 424 75 21

Содержание

КИНОФОРУМ декабрь 2002 (№4)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 *Елена Стишова.* «МЫ ЖИВЕМ, ПОД СОБОЮ НЕ ЧУЯ
СТРАНЫ...»

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 *Сергей Кудрявцев.* ПРОПАЛА БЕЛАЯ ПТИЦА С ЧЕРНОЙ
ОТМЕТИНОЙ
6 *Алла Бобкова.* БЕЛОРУССКОЕ КИНО: СТОЛЬ ДОЛГОЕ
ОТСУТСТВИЕ
9 *Зара Абдуллаева.* ПОВСЕДНЕВНОСТЬ КАК СОБЫТИЕ

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 11 *Андрей Плахов.* ТАЙГА — ТЕРРИТОРИЯ ЛЮБВИ
13 *Арво Ихо:* «ЛЮДИ БОГАТЫ ТЕМ, ЧТО ОНИ РАЗНЫЕ»

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 18 *Алла Бобкова.* ВРЕМЕНА НЕ ВЫБИРАЮТ...
21 *Владимир Гостюхин:* «Я ГЛУБОКО СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК»
24 *Александр Руденко-Десняк.* ПОД КРЫШЕЙ СЕРИАЛА

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 29 *Валерий Фомин.* ЛИТОВСКИЕ СЮЖЕТЫ
34 *Раймонд Вабалас:* «ТО, ЧТО С НАМИ СДЕЛАЛИ, — ЭТО
ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ»

Свидетельства

- 39 *Анатолий Гребнев.* ДНЕВНИКИ

ИНФО-РУБРИКА

ПЕРСОНА

- 58 *Сергей Кудрявцев.* «...ТЯНЕТСЯ МУЗЫКИ СВЕТАЯ НИТЬ»
63 *Евгений Гусятинский.* МО(НУ)МЕНТАЛЬНЫЕ СНИМКИ

СЦЕНАРИЙ

- 69 *Шарунас Бартас.* СЕМЬ ЧЕЛОВЕК-НЕВИДИМОК
84 *Андрей Плахов.* ГЕРОЙ «БЕЗГЕРОЙНОЙ ЭПОХИ»

КИНОФОРУМ

декабрь 2002

«МЫ ЖИВЕМ, ПОД СОБОЮ НЕ ЧУЯ СТРАНЫ...»



Елена Стишова,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

В ток-шоу «Культурная революция», самом для меня интересном на нашем телевидении, ранней осенью обсуждался очередной провокационный тезис: «Телевидение разрушает национальную культуру». В качестве приглашенных оппонентов выступали Станислав Куняев, в прошлом поэт, а ныне главный редактор журнала «Наш современник» и последовательный адепт русского культурного национализма, и Владимир Познер, гражданин мира по факту воспитания, двуязычия и мировоззрения. Куняев использовал экранное время по хозяйски. Он уличал российское телевидение в полном равнодушии к корневой культуре, в отсутствии внятной политики и концептуального подхода к подаче этого круга тем на телеэкране. Оппонентам крыть было нечем. Отбиваться можно было лишь передачей «Играй, гармонь!», вошедшей в полосу кризиса после гибели ее автора и ведущего, постоянным показом на всех каналах советского фильмофонда и, собственно, все. Но задело и озадачило меня вовсе не то, что факт отсутствия русского культурного акцента в сетке ТВ стал очевиден и неоспорим в результате полемического заострения — до куняевских инвектив я как-то и не думала в эту сторону. А, подумав, претензий его не разделила категорически. Уж если рассуждать в предложенном им формате «национального», то с какой стати телевидение многонациональной, полиэтнической и многоконфессиональной страны должно отдавать предпочтение именно русской культуре? Как культуре большинства? Или же С. Куняев и десять лет спустя после конца империи, в стране, заявившей в качестве приоритетов свобо-

ду и демократию, использовал возможность нажать на болевую точку русского патриотизма, дабы пробудить национальную гордость великороссов? Тут уж логики и разумного подхода не ищи — чувства застят разум. А этика политкорректности нам все еще недоступна. Если она не стала аргументом дискуссии, в которой принимали участие суперзвезды российского телевидения, ведущие популярных программ, то что спрашивать с публики?

Именно это меня больше всего задело — равнодушие и беззубость оппонентов С. Куняева. Все, кто пытался с ним спорить, включая замечательного В. Познера, умицу и златоуста, были решительно не готовы к подобному спору. Более того, не хотели даже сделать вид, что дискуссия им интересна и важна. Впечатление складывалось такое, словно именитые участники ток-шоу пришли на съемку исключительно из уважения к коллеге Михаилу Швыдкому, по совместительству министру культуры Российской Федерации. Некоторые, правда, пытались (темно и вяло, надо сказать) уличить Куняева то ли в русском национализме, то ли в непонимании самой природы телевидения как механизма по определению наднационального, настроенного на обслуживание «глобальной деревни». Одно лишь было ясно как белый день: жизненно актуальных аспектов в теме, предложенной на ток-шоу, его участники не увидели. Здесь и собака зарыта. Отсутствие живого интереса к проблематике национального в той среде, которая — по идее — должна эту проблематику отслеживать и рефлексировать, — не является ли сама эта ситуация неосознанным внутренним конфликтом нынеш-

них русских интеллектуалов? На фоне неслыханного напряжения внутринациональных отношений на территории бывшего Советского Союза — вторая война в Чечне, дискриминация гастарбайтеров, убийства на расовой почве, словом, «обыкновенный расизм» как ежедневная практика, появление скинхедов и прочих фашиствующих отрядов, наконец, октябрьский теракт в Москве, ставший крупнейшим телешоу за всю историю нашего телевидения, — на этом кровавом фоне происходит парадоксальное вытеснение национальной проблематики из культурного сознания. Разговоры и интервью в прямом эфире в дни, когда банда Бараева держала на мушке заложников, лишь с ужасающей ясностью обнаружили нашу незрелость перед лицом напасти, которая держит за горло нас всех.

«Мы живем, под собою не чуя страны...» Нам неинтересно, что там, за околицей. Самодостаточность великой нации? Синдром великодержавности? Американскому обывателю точно так же неинтересно, что происходит, допустим, в России, этой стране снегов и медведей — ничто не может порушить сию дурацкую мифологию в массовом сознании заокеанского обывателя. Зато он, обыватель, вникает во все перипетии внутренней политики — такова потребность, выработанная в процессе безостановочной работы механизмов демократии. Рядовой американец вряд ли бы равнодушно отнесся к тому, что с телеэкранов США в одночасье исчезли бы темнокожие дикторы и ведущие, — политкорректность пустила здесь глубокие корни. Кто не

выдавил из себя расизм, понял, по крайней мере, что его надо тщательно скрывать — иначе погубишь репутацию. Нам же и в голову не приходит, что на федеральных телеканалах должны присутствовать не одни только русские лица дикторов и ведущих. А ведь нет лучшего способа приучить массы к тому, что Россия — федерация, союз независимых и суверенных народов.

До сих пор у меня лично не было веского повода заподозрить соотечественников в ксенофобии. Или я воспитана на мифе о «всемирной отзывчивости» русских? «Я хату покинул, пошел воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать...» Теперь же чем дальше, тем очевидней я наблюдаю полное отсутствие интереса к Другому, к миру и культуре, которые устроены иначе, чем твой мир и твоя культура. Примеров, увы, больше, чем хотелось бы. Вот совсем свежий. На Бакинском Фесте я показала гендерную программу из четырех документальных фильмов. Сформулировала слоган — «Вызовы глобального мира и стереотипы культурного сознания», полагая, что он сработает в аудитории фестиваля. Так оно и случилось. Зал собрался, хотя дело было наутро после открытия и обильного застолья. Дискуссия после просмотров достигла едва ли не скандального накала. Но! Коллеги из России, кроме двух любознательных критикесс, блистательно отсутствовали. Честно говоря, я была к этому готова.

Между тем опыт участия в ежегодных Форумах национальных кинематографий стран СНГ и Балтии убедил меня, что нет в нашем кинемире более интересных и глубоких

дискуссий, чем те, что возникают в кулуарах фестиваля. Я даже включила их в книгу «Территория кино», вышедшую год назад в издательстве «Поматур», и не успеваю отвечать на просьбы американских коллег, прослышавших об этом сборнике и непременно желающих его иметь.

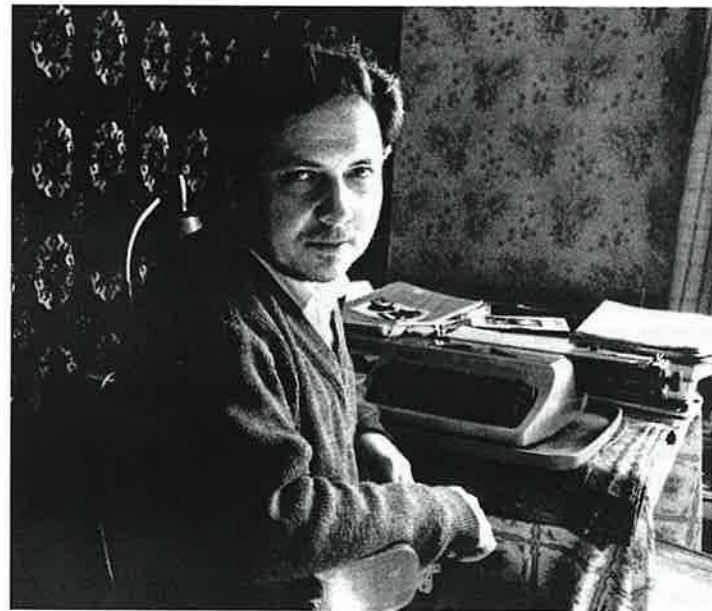
... Я спрашиваю себя: на что направлен мой пафос, каково, собственно, послание, ради которого я взялась за перо? Меньше всего это призыв взяться за руки, «чтоб не пропасть поодиночке». Романтические напевы в наш век, деловой и прагматичный, не имеют никаких шансов быть услышанными. Мне самой надо понять, что с нами происходит. Почему страна, в свое время всерьез намеренная «без России, без Латвии жить единым человечим общежитием», так легко рассталась с идеей интернационализма. Отвечая себе на этот сакраментальный вопрос, я прихожу к полемическому тезису: интернационализм коммунистической модели был своего рода национальным промискуитетом в формате Утопии. Сверхидея, которая тщательно, под угрозой репрессий, оберегалась от проверки практикой. Сейчас, именно сейчас настало время выработки новых концепций межнациональных отношений и мультикультурализма. Обогащенных идеями, которые удачно практикует демократическая Европа и США, столкнувшиеся с национальными и этническими проблемами. Иначе нам не сладить — ни теоретически, ни тем более практически — с наступающим глобализмом и его агрессивными вызовами.

Елена Стишова

Е. Стишова

ПРОПАЛА БЕЛАЯ ПТИЦА С ЧЕРНОЙ ОТМЕТИНОЙ

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ



В прежние, еще советские, времена на Московских международных кинофестивалях участие в конкурсе какого-либо национального фильма из союзной республики было весьма желательным. Нередко выбирались достойные ленты — как грузинский «Отец солдата» Резо Чхеидзе или украинская «Белая птица с черной отметиной» Юрия Ильенко. Можно отнести к национальным произведениям и награжденный «Золотым Георгием» на ММКФ в самый канун распада СССР фильм «Пегий пес, бегущий краем моря» Карена Геворкяна. А далее Московский фестиваль отказался от вполне разумного девиза «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами», отвернувшись и от ранее привлекаемых кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки, и от своих коллег из бывших братских республик.

В постсоветские годы номинально в московском конкурсе присутствовали картины из Казахстана («Семья охотника» Шапиги Мусиной, «Фара» Абая Карпыкова, вообще-то совместная с Россией), Армении («Глас вопиющий...» Вигена Чалдраняна), Узбекистана («Женское царство» Юсупа Разыкова), Эстонии («Сердце медведицы» Арво Ихо, лента тоже создана при участии России). Однако не все из них удачны, а главное,

не все находятся в русле того процесса, который можно назвать энергетическим обновлением кинематографа. Между тем в Канн, Берлин, Венецию и Локарно организаторы стараются заполнить фильмы киргизов Актана Абдыкалыкова и Марата Сарулу, таджиков Бахтиёра Худойназарова и Джамшеда Усмонова, казахов Дарежана Омирбаева и Амира Каракулова, не говоря уже о таком выдающемся представителе постсоветского кино, как литовец Шарунас Бартас, чьи фильмы являются культовыми в Западной Европе, где даже идут в кинотеатрах! У Бартаса уже появился последователь в Литве — в программу «Против течения» Венецианского фестиваля была взята картина «Аренда» Кристиёна Вилдзюнаса.

Может создаться впечатление, что Московскому кинофестивалю не по душе роль евразийского смотрителя кино в пространстве между Западом и Востоком. А ведь раньше и ММКФ, и Ташкентский фестиваль вместе выполняли благородную миссию открытия новых имен, более того — новых кинематографий «третьего мира», затем уступив это право практически без борьбы западным странам. В результате получилось, что феномен китайского, иранского, южнокорейского и тайландского кино был поддержан где угодно — от Роттердама до Торонто, но только не в Москве. У нас реагируют на кинематографическую моду, но с большим опозданием, фактически «подбирая крохи с барского стола», довольствуясь тем, что остается после иных фестивалей. Получается унижительно, когда, например, Турция забирает в последний момент из московского конкурса фильм «Там, где никого нет» Тайфуна Пирселлимоглу, который потом отправляется в Монреаль, где получает специальный приз жюри.

Что уж греха таить — и российские режиссеры предпочитают поехать куда-нибудь подальше. Лишь в этом году, вовремя подсуетившись после прошлогоднего скандала, когда впервые за 42 года отечественная лента не попала в конкурс ММКФ, отборочная комиссия, напротив, перестаралась, включив в конкурсную программу помимо заслуживающих того «Кукушки» Александра Рогожкина и «Чеховских мотивов» Киры Муратовой еще и дебют Романа Прыгунова «Одиночество крови», вызвавший немало нареканий у критиков. Вопрос, собственно говоря, даже не в качестве картины, хотя, разумеется, не хотелось бы снижать уровень художественных требований. Печальнее, что анемичное, мертворожденное кино, слепо копирующее западные достижения давно ушедшей эпохи, вы-

дается за новое слово. В то время как ищущий и наполненный естественной жизненной силой кинематограф, который находится «далеко от Москвы», почти игнорируется фестивалем.

Судя по информации в «Кинофоруме» № 2, организаторы ММКФ приложили немало усилий, чтобы забрать фильм «Сердце медведицы» у неконкурсного Форума кинематографий стран СНГ и Балтии. Но ведь эта картина была «засвечена» намного раньше, когда осенью 2001 года номинировалась на Европейский киноприз. С другой стороны, мимо внимания комиссии прошла новаторская и одновременно трогательная работа «Не плачь!» казаха Амира Каракулова. Первоначально рассматривался украинский «Шум ветра» Сергея Маслобойщикова, являющийся своего рода рефлексией 20 лет спустя по поводу «Полетов во сне и наяву» Романа Балаяна (тем более что Маслобойщиков — ученик Балаяна). Можно сказать, что, к счастью, он не был взят, поскольку более молодому и менее закаленному, чем Кира Муратова, представителю авторского кино было бы куда обиднее встретиться на Московском фестивале с полным равнодушием жюри. «Чеховские мотивы» там вообще умудрились показать без английских субтитров! И что же смогли в таком случае понять бедные иностранцы, если далеко не все русскоязычные кинематографисты оказались способными почувствовать и оценить искреннее сочувствие режиссера к любым проявлениям человеческой природы, какими бы неприглядными на первый взгляд они ни казались!

Трудно отделаться от ощущения, что ММКФ по-прежнему настороженно относится к кинематографическим экспериментам и новациям. И если ненароком включает какой-либо необычный фильм в конкурс, то все равно оставляет его без наград, как это было с Муратовой, а в прошлом году — с южнокорейским «Ре-

альным вымыслом» Ким Ки Дука. В качестве же исключительно национального фестиваль пытается выдать что-то почти олеографическое, как, допустим, иранский «Зов земли», явно уступающий лучшим образцам персидского кино и похожий на традиционную сельскую мелодраму, кои в обилии снимались и в бывших советских республиках. То есть происходит ориентация на усредненную продукцию, как правило, лишенную внутренней энергии и четко прослушиваемого художественного ритма, или совершается бросок в иную крайность, когда поддерживается заемный внешний драйв, на самом деле скрывающий пустоту мысли.

Может быть, «Одиночество крови» потому так и полюбили дружно ставшим на его защиту отборщикам Московского фестиваля, что они узрели в нем глянцево-отсвет собственных концепций, холодноватый блеск (или, как модно говорить нынче, — гламур) окружающего антуража, эффективность подачи куцепо содержанию материала. К сожалению, кино Большого Стиля у нас давно превратилось в «кинематограф Большого Понта». И ММКФ — составная часть «понтарной реальности», где просто требуется пускать пыль в глаза, создавать красивую видимость и делать хорошую мину при плохой игре. Чем больше внешнего лоска и превратно понятого корпоративного пафоса, при котором выражение «мы — одна команда» начинает сильно напоминать принцип поведения одной стаи, тем лучше!

А неуспокоенное кино, пребывающее в естественном движении и развитии, одаривающее зрителей полнокровным ощущением меняющейся действительности, чаще всего, являясь к нам с Востока, закономерно не вписывается в придуманный фестивальным мир Москвы, где преимущественно правят бал искусственность и жеманность, неважделность и позерство.

БЕЛОРУССКОЕ КИНО: СТОЛЬ ДОЛГОЕ ОТСУТСТВИЕ

АЛЛА БОБКОВА



Если...

В 2001 году Белорусский союз кинематографистов созвал научно-практическую конференцию, направленность которой выразилась в заголовке: «Белорусское кино. Было. Нет... Будет?» Коллективная мысль творцов, ученых-гуманитариев и кинокритиков за свидетельствовала: производительные силы в кризисе, производственные отношения им адекватны. Собравший «банк идей» констатировал: выход возможен, если...

Попытки переоборудовать кинематографический флагман под названием «Беларусьфильм» киносообщество начало предпринимать пятнадцать лет назад. То есть с той поры, когда «архитекторы перестройки» разрешили творцам взобраться на капитанский мостик, встать рядом с киночиновниками. Базовая модель советского кинематографа, разработанная в недрах Союза кинематографистов СССР, явилась компасом для белорусов, и, свистнув наверх экономистов, культурологов, всех поборников нового курса, сторонники реформы сотворили местную модификацию управления творчеством и производством. Она предполагала экипажи-студии по профессиональным интересам, а технические службы выделяла в кинофабрику, должную выполнять их заказы. Настрадавшись от железной руки советского единоначалия, творцы ратовали за коллективный орган, состоящий из руководителей подразделений.

Реформаторские идеи встретили в ведомственных

и административных кругах тихое, но упорное сопротивление. На правительственном уровне, куда кроме проекта кинематографистов поступило еще три (!) — от управленцев, — был организован своеобразный аукцион. Творческий союз хотел монополизировать существовавшую систему, сломать укоренившийся тип производственных отношений. Ведомственные инстанции и администрация «Беларусьфильма» пытались лишь «принять меры» и остаться при своих интересах. В создавшейся обстановке правительственные мужи сослались на «несовместимость альтернатив». Реформа повисла в воздухе.

Сделав правильный тактический ход, энтузиасты преобразований вызвали из Ялты Владимира Горбачева, бывшего заместителя директора «Беларусьфильма», попавшего в опалу в доперестроечные времена. Размахивая приказом Александра Камшалова и постановлением Николая Рыжкова — имеются в виду приказ председателя Госкино СССР № 123 от 10 апреля 1987 года «О творческих (производственных) объединениях киностудии (студии)» и постановление Совета Министров СССР № 1003 от 18 ноября 1989 года «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии», — реформаторы начали навигацию по новым инструкциям. Однако до кардинального переустройства дело не дошло. Тот же генеральный директор Владимир Горбачев через несколько лет блокировал начатую ранее реконструкцию, аннулировав студии им. Юрия Тарича, «Кадр», «Диалог», руководимые известными режиссерами Виктором Туровым, Вячеславом Никифоровым, Игорем Добролюбовым. Если не вдаваться в частности и межличностные схватки, то обратный ход начался по следующим причинам. Властным структурам, курирующим кино, и администрации «Беларусьфильма» сподручнее было опираться на остоу прежней системы, на концентрацию власти в одних руках, на волевые решения. Испытания свободой не выдержала и часть кинематографистов, занявших консервативную позицию. Реформаторы, сконцентрировавшиеся в Союзе кинематографистов, который возглавлял Вячеслав Никифоров, стучались в двери инстанций с перестроечными инициативами. Их спускали в Министерство культуры Республики, а там задвигали куда-нибудь подальше на киностудии. Вячеслава Никифорова, Валерия Рыбарева, Игоря Добролюбова, Татьяну Логинову и других ратоборцев пытались списать на берег. Какое-то время от увольнения их спасали про-

тесты сотоварищей из СК, однако выход возмутителей спокойствия на съемочную площадку стал проблематичным.

Так в республиканском кино, и в советское время не изобиловавшем избытком режиссерских дарований, образовалась и стала расширяться брешь. При этом управленческая система советского образца, в которой были намертво приварены все части, разрушалась без полноценной замены.

Постепенно на «Беларусьфильме» была ликвидирована служба подготовки сценариев, из-за финансового оскудения ослабились модернизация и техническое перевооружение кинопроизводства, началась анархия в финансовых расчетах со съемочными группами. Кадровая чехарда — за 1987—2000 годы на «Беларусьфильме» сменилось пять генеральных директоров — и галопирующая инфляция тащила киносудно на дно.

Это производственно-административная сторона. В эстетическом отношении белорусский кинематограф практически утонул к середине 1990-х, когда не осталось места творческому поиску. Правда, республиканское кино почти избежало тенденций, именуемых на профессиональном сленге «чернухой», «депрессухой» и «порнухой». Одновременно родился гибрид советско-постсоветского фильма. Его опознавательные знаки: опора на социальную (нравственную) проблему, бытующую в массовом сознании. Герой грешит, но исправляется (либо ищет покаяния); дьявол в облике Мавроди-Япончика выявляет свою мерзкую сущность в ресторане, роскошных апартаментах или в бассейне-бордельере; криминальный элемент попадает под прицелы стволов партизан, кстати, кровный брат белорусского партизана в российском кино — ворошиловский стрелок. Пример — «Сын за отца» (1995).

Казалось, положение стабилизируется после 1997 года — после посещения «Беларусьфильма» Президентом Республики Беларусь, пообещавшим миллион долларов на техническое перевооружение, которое позволит реализовать «фильм десятилетия». Условились: им должен стать фильм по роману Владимира Богомолова «Момент истины». Прошло полтора года. Исполнение проекта, приобретшего ранг госзаказа, тормозилось в стенах киностудии, сроки убегали, а ведь задумывалась идеологическая акция к 55-летию освобождения Беларуси от фашистских оккупантов. Последовал грозный окрик сверху, фильм в авральном порядке запустили.

Само по себе решение сосредоточить организационно-финансовые усилия на масштабном проекте было правильным. Но результат оно дает в случае, если будут просчитаны реальные возможности, создан нормальный рабочий ритм. Постановку «Августа» сопровождал организационный хаос. К тому же местный «Титаник» — так окрестили проект журналисты — остановил другие проекты, на которые не хватало средств. Коллеги Пташука, ставшие безработными, слали петиции в инстанции, а СК стал похож на стачком. Да и сам режиссер Михаил Пташук не однажды

оказывался в предынфарктном состоянии. Если бы не творческая одержимость, если бы не организационная напористость Пташука и его хорошая профессиональная репутация на верхних этажах власти, наконец, если бы фильм не спас российский частный (в лице Владимира Семаго) и государственный (Госкино Российской Федерации) капитал, еще неизвестно, чем бы кончилось плавание «Августа». (Не касаюсь конфликта с Владимиром Богомоловым — это отдельная тема).

Хронологический круиз понадобился для того, чтобы обрисовать обстановку, в которой живет и мается белорусское кино. Она, обстановка, рождает и соответствующий моральный климат. Решающее значение порой имеет протекция людей на властном Олимпе. Идет борьба групповых интересов. О щепетильности, об идеалах, о высоком в искусстве вроде бы и неудобно напоминать.

Коллеги белорусов из ряда стран ближнего зарубежья завидуют им: дескать, государство вас субсидирует, вы даже можете проводить национальный фестиваль. Конечно, государственная поддержка способствовала тому, что кинопроизводство удержалось, не заглохло (хотя есть и то, что радикально настроенные кинематографисты называют иждивенчеством). Поддерживаются на плаву документальное, анимационное кино и видеопродукция. Вместе с тем плоды, как считали участники упомянутой в начале конференции, появятся, если не будет скоропалительных кадровых перемещений, если будут действовать механизмы отбора талантливых и жизнеспособных проектов, если будут налажены контакты, позволяющие создавать копродукцию с зарубежными странами, если начнется сближение «Беларусьфильма» и национального ТВ.

Лично мне главным условием видится свобода творчества в свободном обществе — при экономической помощи государства.

С кем вы, мастера культуры?

Белорусская режиссура постоянно утремлялась к нравственно бескомпромиссной прозе Василя Быкова. Вот и нынче на устах у кинотворцов давняя повесть «Мертвым не больно» (написана в 1965 году), недавний рассказ «Желтый песочек» (1998), совсем свежая повесть «Болото». Несмотря на то, что официально произведения Василя Быкова не запрещены, они вряд ли появятся в тематических планах киностудии. Совесть белорусской нации, Быков, живущий ныне в стране побежденных, в Германии, вынужден был сжечь часть архивов и переписки в Минске, поскольку ощущал пристальное внимание «искусствоведов в штатском» к своей персоне. Быков продолжает писать о войне, в его произведениях большое место занимает фигура белоруса — его архетип, его историко-психологический опыт. Пишет он и притчи, в которых находит отражение белорусская действительность. Стойкость Быкова, его верность себе — тест, многое объяс-

няющий в идеологической направленности республиканского кино. Депутат Сергей Костян, недавно назначенный главой редакционно-издательского холдинга «Литература и искусство», провозглашает: да приелся ваш Быков! Редактор «Информационного бюллетеня Администрации Президента Республики Беларусь» Эдуард Скобелев призывает лишить Быкова слова на страницах литературных журналов. (Понимать следует так: Быков не присягнул властителю на верность.)

Веду к чему? К тому, что производственно-организационная нестабильность белорусского кино смыкается с бдительным идеологическим контролем. Творчество кинематографиста дает результат, когда соединяется с грамотностью, мудростью, а порой и способностью к риску управленца-чиновника. В Беларуси рисковать чревато, поэтому мятежников в национальной культуре не так много.

Творческие личности, стоящие, как Василь Быков, в оппозиции к власти, обитают в сообществах писателей, художников, журналистов. Из числа кинематографистов с открытым забралом выступают документалисты Виктор Дашук и Юрий Хашчеватский — стоики постсоветского времени. Первый защищает демократические ценности вкупе с идеями национального возрождения. Второй — гражданин мира, — следуя за Михаилом Роммом, исследует особенности узурпации власти в собственной стране.

Последний фильм Дашука, названный «Репортаж из клетки для кроликов», представляет досье пропавших политиков-оппозиционеров, тех, кто бросает вызов нынешнему белорусскому режиму. Последние фильмы Хашчеватского — «Дожить до любви» (о необходимости нести добро в этом прагматичном мире) и «Кавказские пленники» (о войне в Чечне, лента смонтирована из съемок российских операторов разных лет).

Художники все чаще оказываются перед дилеммой — профессионально служить общественной пользе или обслуживать текущий политический момент.

Симптомы сервильной документалистики уже дают о себе знать, как и усиление цензурного гнета. В частности, фильм молодого режиссера Галины Адамович «Линия отца», в котором присутствует типичный семейный конфликт белорусского социума — размежевание «за Лукашенко» (старшее поколение) и «против Лукашенко» (молодые), — лег на полку. Уже замаячила на горизонте отодвинутая было в сторону установка советского времени: не нужно стремиться к изображению пятен на солнце, наш «спектр» — все оттенки солнечного сияния, от розового до пурпурного.

Будет ли?

По моему разумению, создание фильма на историческом материале оправдано в том случае, если поставлена задача постижения каких-то общественных проблем национальной истории. Судя по сценарию Анатолия Делендика «Легенда об Анастасии Слуцкой» (картину ставит Юрий Елхов, оператор Татьяна Логинова), на открытия фильм вряд ли будет претендовать. Разве что из исторического забытья будет извлечен эпизод, описанный специалистами как оборона города Слуцка во главе с молодой княгиней Анастасией (XVI век).

Собственно говоря, не о содержании фильма идет речь. Мои наблюдения-рассуждения лежат в ином русле.

«Легенда...», равно как и «В августе...», стала президентским заказом, на который обещан миллион долларов. По сути объявлена очередная кампания — даешь национальное кино! Если бы негативный опыт «Августа» пошел впрок! Не пошел. Вновь руководители отечественного кино, пришедшие на смену прежним, приложили руку к козырьку: будет национальное кино! Опять не просчитаны киностудийные возможности, опять аврал, толчки и паузы, петиции снизу наверх и приказы сверху вниз. Все по-белорусски.

Откуда ждать просветления?

С надеждой приглядываюсь к молодой кинематографической поросли, объединившейся в сообщества «Студия XXI», «Игровики». Елена Трофименко, Андрей Кудиненко, Александр Колбышев, Рената Грицкова, Ольга Марченкова-Перуновская... Они не зашорены во взгляде на историю и день сегодняшний, они засучили рукава и работают энергично, напористо.

Удерживают свои творческие позиции документалисты Галина Адамович и Виктор Аслук, награжденный в 2002 году «Кентавром» за фильм «Мы живем на краю» на XII МКФ «Послание к человеку» в Санкт-Петербурге.

Держайте, ребята! Пусть в вашей компании вновь окажется Олег Гончаренко, униженный прежним гендиректором. Мы-то с вами знаем, что он талантлив, коль сумел найти драматургию и пластику, адекватную рассказу «Корова» Андрея Платонова, в маленьком фильме «776-й километр». Мечта автора этих строк (конечно, утопическая) — реализованный Гончаренком сценарий «Часы» (на основе произведения А. Ремизова). В этой кинопритче о неистовости человеческой природы герой восстает против самого Господа, ибо не должны люди XXI века сидеть под замком в клетке — они должны быть свободны в мыслях, идеях, в творчестве.

Минск

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ КАК СОБЫТИЕ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Конкурсная балтийская программа на последнем, шестнадцатом, «Арсенале» была, как обычно, составлена из анимационных, документальных и художественных фильмов. Не столь бурное, как хотелось бы и — при финансовой благожелательности — могло быть, развитие кинематографий трех стран дает тем не менее представление если не о тенденциях, то о направлении взглядов. А также, разумеется, о предпочтениях жюри (и главного, и ФИПРЕССИ), отметивших фильмы неплохие, но — в большей или меньшей степени — стереотипные. Или — напротив — настолько абсурдные, в смысле нелепые, что такой расклад кажется оптимальным. Так называемые арт-хаусные амбиции в поэтическом изводе реализовались в документальной литовской ленте «Одна» (реж. Аудриус Стонис). Блуждания-путешествие одинокой девочки с большими глазами (ее родители находятся в заключении) и с седовласым стариком по беспримыслию красивым черно-белым пейзажам отвечают законным клише о магии кино. А она, как всем известно, заключается в немотствующем изображении и в эффектной — нецветной — киноплёнке. Впрочем, профессиональное качество картины несомненно. Просто от «Арсенала», рожденного в конце 80-х как разгуляй авангардного кино, ждешь другого. Внезапного кино.

Другой фаворит этой программы — литовская «Жизнь Венециуса и смерть Цезаря» (реж. Янина Лапинскайте) — притча об одиночестве доморожденного деревенского философа (у него умерла жена) и скульптора, коротающего часы и дни в обществе поросенка Цезаря. После же его смерти, или, точнее, гибели, Венециусу занять себя и утишить свою боль больше не с кем. Впрочем, его собственная сентенция: «Не вешайся сегодня, если это можно сделать завтра», возможно, и окажется спасительной. И вновь, но уже совсем с другого бока, с другой стороны, — установка на эффектную выразительность (сюжетную на сей раз), которую хоть и облагораживает черный юмор, но умозрительность замысла не рассасывает. Впрочем, и этот фильм, несмотря на эксплуатацию странности, которая вроде остается почетной артистической добродетелью, сделан умело, не подкапывается. Значит, критерии профессионалов в выборе одних фильмов и забвении других связаны с пристрастиями, во-первых, вкусовыми, а во-вторых, с тем, что кажется (видится, представляется) более плодотворной художественной стратегией, а что — менее. Разумеется, такой под-



ход корректен для благополучных кинематографий, а не для тех, в которых появление на свет любого приличного, профпригодного фильма — большой подарок судьбы. Тем не менее, я думаю, что большинство (за редким исключением выдающихся опусов) современных фестивальных картин (все же про мифический в данном случае мейнстрим говорить не приходится) делится не на хорошие и плохие, а на интересные и неинтересные — в смысле радикальности режиссерского видения. И на правильные и неправильные.

Правильный фильм, на мой взгляд, может иметь массу недостатков — например, очевидные драматургические прорекхи, как чудные «Добрые руки» Питера Симмса (копродукция Эстонии—Латвии). Неправильный — массу талантливых подробностей, как, например, латвийская картина «Оставляя позади» Виэстурса Кайриша (приз ФИПРЕССИ). Правильный фильм не путает карты в направлении главного удара — кинематографического высказывания — и не озабочен представлением своей художественности как входного билета в арт-гетто. Правильные фильмы негерметичны, хотя и не преклоняют колени перед публикой. Удивительно, что единственный фильм, после которого публика взорвалась аплодисментами, были-таки «Добрые руки» (главный приз на «Киношоке-2001» и приз на Берлинале в 2002-м). Но он в Риге ничего не получил. Зато литовская картина «Аренда» (реж. К.Вилд-

зюнас), отобранная в этом году в главную программу Венецианского фестиваля, получила приз как лучшая среди балтийских художественных лент. В аннотации каталога история сорокалетней самолюбивой героини, за рулем мятущейся по городу по причине женского кризиса и личных неурядиц, почему-то объясняется тяжкими последствиями постсоветской социальной нестабильности. И даже приводится высокопарный трюизм про то, что внешняя свобода внутреннюю не гарантирует. Кто бы подумал?! Между тем «Аренда» «берет», скорее всего, своей аккуратной, стандартной европейскостью. И в такой чистенькой — со всеми приметам «экзистенциальных» переживаний-состояний — работе видится прорыв в международный контекст, в поток более или менее удачных «городских симфоний». Пусть будет, я совсем не против. Но. Переоценивать эту — в сухом остатке — натужную по ритму и актерскому существованию, неудачную в выборе актера на роль молодого героя-любовника, хотя слепленную без вопиющих проколов, картину все же не стоит. «Маленький» фильм, как и «маленькое черное» платье, вечно актуальны и любимы мировым сообществом при любом режиме, благодаря своей вневременной или «бесстильной» стильности. В литовской же картине — претензия на стиль. Впрочем, претензия не агрессивная, а сдержанная.

Жюри международной кинопрессы оценило латышскую картину «Оставляя позади» В.Кайриша, на которого латвийская элита делает большую ставку. Он ставит оперные и драматические спектакли, хотя своего театра пока не имеет, участвует на Венецианской биеннале, получает повсеместно призы и, судя по всему, разносторонние дарования молодого человека еще до конца не раскрыты. Пока же лучшее и главное, что есть в его фильме, — работа художника — в особенности по костюмам (Ева Юрайне). Она доводит до резкой шикарной выразительности — в довольно выпяченной полуфольклорной истории, где с неопитской любовью снимают фактурных лошадей и оживает мертвец (но совсем не как у Джармуша), — цветастые платья на худосочных бледных героинях. Она с большим пониманием в изысках одевает рыжую деревенскую колдунью в алое платье и выстраивает среду, в которой то оживает, то вязнет сюжет. О мальчике, тоскующем по папе-моряке, который утонул, о девочке, которая прячется в лесу и которую ищут карикатурные, а не только стилизованные охотники, об их маме, опаленной жаркой страстью к соседу, и т.д. Нордический пантеизм, живописно запечатленный в сумеречных и рассветных пейзажах, входит в клинч с мелодраматизмом режиссуры, лишенной иронической дистанции по отношению к рискованному материалу. Получилась не «деревенская проза», пардон, «поззия», но и не актуальное кино, работающее с тривиальными жанрами легко и свободно. Впрочем, художница, она же дизайнерша, действительно хороша.

Наконец «Добрые руки». Что делать, я очень люблю Аки Каурисмяки. А тот, кто на него отдаленно смахивает, мне по душе и радует глаз. В фильме Питера Симмса полно — на поверхностный или незаинтересованный взгляд — условностей и даже несообразностей. Нездравомыслящая такая драматургия. И концы с концами в ней как будто есть, но только как будто не сходятся. Между тем понимаешь, а главное, чувствуешь, что в конце концов в финале, после всех передышек и сюжетных виляний, в минималистском (sic!) кино остается безусловная несентиментальная точность характеров и положений. И воровка Маргита — с добрыми руками, но злыми глазами — остается обворожительной воровкой, а не перековавшейся женой полицейского, который стал ее любовником и даже хотел жениться. И пожилые, полные сил эксцентрики — друзья-соперники — из эстонского захолустья, так тоскующие по женскому теплу или хотя бы присутствию — пусть в образе воровки, — останутся с носом. И вообще повседневность — у кого какая — у кого опасная и бурная, у кого — тоскливая и надрывная, у кого — скучная, но мятежная — останется неизменной. Кроме чудного — в духе Каурисмяки — юмора и спонтанного лиризма ординарных и вместе с тем необычайных ситуаций, именно эта — как бы жанровая — картина (важно, что совсем не по прямому ходу) свидетельствует о постсоветском балтийском пространстве больше, чем иные социальные послания. Очень смешно, но и дико странно, и трогательно, когда латышская воровка попадает в эстонский городок (она прикипает там на какое-то время в надежде, что ее подруга по «работе с населением» вызовет в Ригу) и общается там по-русски. Но как! Тут такая взвесь — закачаешься. Тут такие клише (типа горячих эстонских, а слышится — финских, парней) и такой акцент, что забываешь о «перегрузках» и лишностях сценарных изгибов. Тут такой белый клоун Лембит Ульфсак. Тут такой кушибленный эстонский полицейский, штрафующий за превышение скорости отца, но покрывающий воровку — и не только из-за сексуальной озабоченности. В этом медвежьем углу есть и пьянчужка-почтальон, разъезжающий на велосипеде, — его клоунские антре напоминают трюки Иоселиани (или Тати), но впечатления унижительной вторичности не возникает. Тут жесткость общения незаметно срывается в душевную приязнь, а идиотизм растворяется в непродуманном реализме и отменно снятой атмосфере заброшенного, удаленного пространства, с которым ты вдруг сближаешься, как с родственным. Все персонажи тут с приветом, а возникает ощущение нефальшивой здоровой картины. Тут все маргиналы, а провинциальностью не сшибает. Нет тут никаких «художественных» эффектов, а оторваться от экрана — даже в магическом городе Риге — неохота. Скромное очарование этого фильма — большая удача балтийской программы 16-го «Арсенала».

Рига—Москва

ТАЙГА — ТЕРРИТОРИЯ ЛЮБВИ

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Фильм «Сердце медведицы» был самым экзотическим конкурсантом последнего Московского международного кинофестиваля. Это один из самых неожиданных и необычных проектов в кино последнего времени вообще, если рассматривать его в рамках постсоветского культурного ареала. А если посмотреть шире, картина впишется в довольно распространенный и симптоматичный круг современных кинематографических явлений.

Картина, по преимуществу эстонская и выдвинутая от этой балтийской страны на соискание «Оскара», по своим производственным параметрам считается эстонско-чешско-русско-немецкой. В основе — роман россиянина Николая Батурина, переработанный для кино с помощью эстонца Арво Валтона и азербайджанца Рустама Ибрагимбекова. Эстонский режиссер Арво Ихо, эстонский актер Райн Симмуд, несколько русских исполнителей и представителей коренных северных народов, актриса Динара Друкарова, в разгар перестройки блеснувшая в фильме Виталия Каневского «Замри, умри, воскресни», ныне обитающая в Париже, а в фильме играющая польку... В общем, полный и окончательный интернационализм.

И сюжет, и участники постановки (Ихо учился в Москве, об Ибрагимбекове и говорить нечего) имеют к России совсем даже не формальное отношение. Однако по своей эстетике фильм скорее средневропейский, материализующий «цивилизованные» и часто наивные при всей их романтической искренности представления о российской глубинке, особенно о бескрайней Сибири, свойственные западным людям и давно культивируемые в Европе.



Герой фильма молодой охотник Ника, этнический эстонец, едет в Сибирь в поисках абсолютной свободы и оказывается втянут в драматические события с явной мифологической и мистической окраской. Пятнадцатилетняя красавица из местного племени, отвергнутая Никой, вонзает себе нож в живот. А после того как Ника убивает медведя, его самка начинает преследовать и соблазнять Нику, превращаясь даже по ходу дела в узкоглазую бессловесную дикарку. Герою доведется пережить совершенно зверскую любовь и столь же нечеловеческие испытания, чтобы понять: свобода находится в нем самом. Внутри него, как утверждает аннотация к картине, таится и темное начало, лишь слегка припудренное цивилизацией, но вылезающее наружу «в сердце тайги, где древние мифы полнятся эротическим дурманом».

Прямо скажем, дурмана и мистики в картине чересчур много. Но как же без них. Арво Ихо, еще хорошо помнящий времена «единого многонационального советского кино», не скрывает своего восторга оттого, что вырвался из своей маленькой благоустроенной страны (на ее месте могла быть и Швейцария, и Бельгия) на сибирские таежные просторы. Там лихо носят упряжки лаек, свистит ветер судьбы и человека, по местным поверьям, ведет по жизни Нганасан — его проводник, его тень. Европейцы любят шаманить с «сибирской антропологией», а уж Арво Ихо это сделать сам Бог велел: эстонцы — дальние родственники ханты, манси и других сибирских народов.

В фильме и получилось самым впечатляющим не то, что относится к традиционной сюжетике — это когда Ника возвращается к цивилизации и крутит любовь с заезжей учительницей польского происхождения, а также с совсем уж непотребными девицами. Гораздо сильнее работают сказочные, стихийные слои и вдохновенно снятые сибирские пейзажи. Остается только удивляться, что все это не пришлось по душе председателю московского фестивального жюри Чингизу Айтматову, судя по вынесенному им вердикту, где о «Сердце медведицы» не сказано ни слова. Между тем романы Айтматова возникли на первой стадии «мифологического реализма» и предвосхитили новый виток сегодняшнего этнического и мультикультурного бума.

Собственно, в этом контексте и имеет смысл рассматривать «Сердце медведицы», а вовсе не как экзотический казус. Прежде всего, за последние годы произошел разворот традиционной культурной оси Восток — Запад в направлении Север — Юг. Эта новая ось оказывается не менее важной и значимой, во многом помогая преодолевать культурные стереотипы, сформированные политиками. С другой стороны, выход художественной энергии в современном кино все чаще происходит не через великие и процветающие кинематографии, а скорее через маленькие и периферийные — датскую, исландскую, финскую, норвежскую, но также австрийскую и португальскую.

Вот великолепный пример — северный провинциализм исландца Фридрика Тора Фридриксона. Он стал таким же культурным героем своей страны, как Альмодовар в Испании. Фридриксон первый разморозил

представление о холодном нраве своих соотечественников. В фильме «Дети природы» он показал нечеловеческую красоту исландских пейзажей и исландских сердец. В мультикультурной комедии «Холодная лихорадка» затащил в Исландию молодого японца, и тот обнаружил там немало родственного. В «Острове дьявола» и «Ангелах Вселенной» Фридриксон рассказал об Исландии как стране сумасшедшего абсурда, роковых страстей и меланхоличного юмора. Дьявольский остров, если судить по кино, напоминает землю обетованную: здесь много места и по-своему счастливы все — от президента страны до обитателя психушки.

Все это имеет прямое отношение к постсоветской ситуации. Проблема этнической и культурной самоидентификации — одна из основных как для нового российского кино, так и для эстонского. В том же конкурсе ММКФ рядом с «Сердцем медведицы» оказалась «Кукушка» Александра Рогожкина. Этот режиссер уже давно доказал, что владеет и комедийными красками «национальных особенностей», и визионерским талантом изображать тотальное насилие, что способен быть одновременно фестивальным фаворитом и народным любимцем, режиссером радикальным и массовым. В «Кукушке» он нарыл еще одну «золотую жилу» северного этноса. Кроме того, Рогожкин использует совершенно беспроблемный прием, обаянию которого невозможно сопротивляться. Персонажи любовного треугольника говорят на трех разных языках (финский, русский, саами) и понимают друг друга, главным образом, на уровне жестов и чувств. Ситуация, когда герои изъясняются на разных наречиях и образуют стихийный интернационал, напоминает ту, что выстроили Никита Михалков с Рустамом Ибрагимбековым в монгольских сценах «Урги». «Кукушку» с ней вообще многое сближает, в том числе и финальный сказочный мотив рождения потомства на экспериментальной «территории любви».

«Сердце медведицы» не столь универсально, но и здесь мы ощущаем прелесть диалога культур, которая не исключает известной напряженности отношений между ними. В сущности, судьба каждой из этих культур сегодня зависит от того, насколько верно она сумеет себя позиционировать в нынешней мультикультурной и экологической ситуации. Фильм Арво Ихо пропитан эстонским менталитетом, он тоже находится «на краю». Но, будучи пересажен на материк «сибирской антропологии», обретает иное и очень важное измерение.

«СЕРДЦЕ МЕДВЕДИЦЫ»

По роману Н. Батурина

Сценарий А. Валтон, Н. Батурина, Р. Ибрагимбеков

Режиссер А. Ихо

Оператор Р. Котов

Художник С. Вахтаре

Музыка П. Вэхи

Звук Э. Сэде

В главных ролях: Р. Симмул, Д. Друкарова, И. Павлова и др. Производство Faama Film, Cumulus Project (Эстония), «Ленфильм» (Россия), Manfred Durniok Production (Германия), Studio FAMA 92 (Чехия), 2001.

АРВО ИХО:

«ЛЮДИ БОГАТЫ ТЕМ, ЧТО ОНИ РАЗНЫЕ»

Интервью on line ведет Елена Стишова



Елена Стишова. После фильма «Только для сумасшедших» в соавторстве со сценаристкой Марией Шептуновой и с участием Маргариты Тереховой, снятого еще до распада СССР, вы исчезли из поля зрения. Как складывалась ваша творческая жизнь в последнее десятилетие? **Арво Ихо.** «Сестра милосердия» — так называлась картина в эстонском прокате — вышла на экраны в 1991 году. В Эстонии это было время активного освободительного движения, и наша картина раздражала ту часть критиков и публики, которые были настроены враждебно ко всему не-эстонскому. В некоторых статьях и в частных беседах меня упрекали за чрезмерную симпатию к русской героине и за критический взгляд на эстонского обывателя. Но было много зрителей, да и среди пишущей братии нашлись люди, которые по достоинству оценили фильм.

Кстати, «Сестра милосердия» была отобрана в конкурсную программу Венецианского кинофестиваля 1991 года, но из-за показа в Пезаро была снята с конкурса. Позже фильм получил на МКФ в Мангейме Гран-

при и премию католического жюри за гуманизм, во Франции — премию за лучшую женскую роль (и еще разные призы на других фестивалях), но все же очень жаль глупого прокола с Венецией.

Вскоре после премьеры «Сестры милосердия» я уехал на полгода в Америку.

В госуниверситете штата Монтана я слушал курс лекций по антропологии и сам вел там семинар о кино тоталитарных стран. С программой эстонских фильмов я исколесил всю Монтану и проехался по пяти западным штатам. В Голливуде мне удалось посетить две студии — Universal и Warner Brothers, Американский Киноинститут и фирму комбинированных съемок Industrial Light & Magic в Сан-Франциско.

Пару дней я провел на съемках фильма «Far away and long ago» с бюджетом в 120 миллионов долларов с Томом Крузом и Николь Кидман в главных ролях.

В Монтане я подружился с художницей Susan Stewart «Her Colours Are Good» из племени crow-индейцев и снял о ней маленький документальный фильм «Crow — Maruche Connection».

Вернувшись домой, почти сразу попал на баррикады — в августе 1991-го мы трое суток охраняли радио и телевидение и ждали атаки псковских десантников. Но десант обошел город и атаковал телевышку. Там к этому были готовы, и миссия военных не удалась. На высоте 200 метров, сразу после помещений ресторана, были поставлены стальные двери и приготовлены баллоны с инертным газом, который при необходимости мог заполнить всю телевышку и тем самым навсегда успокоить наступающих.

Героической смерти десантники предпочли выпивку. Они смели все запасы ресторана, а на закуску разгромили питейное заведение. Вот и весь бой!

Я снимал у телевышки и сам видел, насколько солдаты были растеряны из-за ироничного спокойствия народа. Ну как им стрелять в людей, которые предлагают опохмелиться пивом и шутят — мол, пришли на экскурсию в Таллинн, ребята?

Несмотря на то, что гэбэшники устраивали взрывы в разных частях города, горячие эстонские парни на провокации не клюнули. Так и получилось, что Эстония без единой человеческой жертвы, мирным путем откололась от Советской империи.

И вот, после выхода Эстонии из СССР оказалось, что молодые люди, кого я учил киноделу в течение нескольких лет, не хотят учиться в России во ВГИКе.

А на учебу в западных киношколах денег нет.

И вложил черт мне в башку идею создать в Таллинне свою киношколу.

Я написал программу обучения, раздобыл деньги, нашел преподавателей, и в 1992 году мы приняли 16 студентов на отделение кино при Таллиннском пединституте.

Вот так и получилось, что делу обучения молодежи я отдал четыре года жизни. Но чтобы самому не забывать кинодело, я во время каникул снял как ре-

стей в санатории, где меня окружали только русские дети и врачи. Позже мне приходилось служить срочную службу в Литве, учиться в России, работать на Сахалине, Чукотке и Цейлоне, в Монголии, в Финляндии, в Канаде, в Швейцарии и в США.

Я свободно общаюсь на четырех языках и скорее всего чувствую себя гражданином мира, чья семья и дом волею судьбы оказались в маленькой Эстонии. Я люблю этот клочок земли на берегу Балтийского моря,



«Сердце медведицы»

жиссер-оператор три документальных фильма («Дети Империи», «Иванов день в Ингерманландии», «День в Тугиянах») и как оператор-постановщик два игровых фильма («Китайская лисица» и «Дорогой господин Q»).

Ох, и надоела мне эта школьная кутерьма! И до невозможного захотелось снимать свое игровое кино. Тогда и возникла сумасшедшая затея снять в Сибири пятчасовой сериал «Сердце медведицы».

Е.С. Ваш новый проект «Сердце медведицы» — и по материалу, и по участникам — тоже является интернациональным, но уже в иной геополитической ситуации. Так сложилось или это ваш творческий принцип — расширять пространство своих картин, не замыкаться в национальных границах?

А.И. По национальности я финн, родился и ходил в школу в Эстонии. В детстве лечился от туберкулеза ко-

мне близки его люди. Но я не приемлю национальную ограниченность, провинциальную тупость и любые формы расизма.

Мне интересны соприкосновения людей разных культур и религий. Люди богаты тем, что они разные. И мне претит, когда, например, русские или люди из богатых западных стран смотрят на жителей маленьких государств, на коренных жителей Сибири как на каких-то примитивов.

Фильм «Сердце медведицы» я посвятил коренным народам Севера. Я старался показать, что в мире первозданной природы именно белый человек является примитивом и должен учиться человечности и мудрости у таежных людей.

Всякая традиционная культура есть кладезь опыта и знаний, собранных народом в течение тысячелетий. Эти знания собраны в сказках, мифах и легендах

коренных народов тайги. Таежные люди умеют жить в равновесии с окружающим миром, не причиняя непоправимого вреда всему живому вокруг себя.

В «Сердце медведицы» я сделал попытку постепенного погружения героя и кинозрителя в этот мифологический мир с его особым, бережным отношением ко всему живому под солнцем.

Е.С. Как прошла картина в Эстонии? Как оценила ее критика? Как приняли зрители?

цы» «Фаама-фильм» обанкротилась, несмотря на большой успех фильма в эстонском прокате.

О критике. Видимо, поначалу критики не нашли «ключа» к картине и громили ее со страшной силой. Не помню случая, чтобы на следующее утро после премьеры во всех основных газетах были пространственные статьи с полярными оценками. Было впечатляющее, что часть критиков решила убедить зрителя, что такого скверного фильма в эстонском кино еще не



«Сердце медведицы»

А.И. Фильм «Сердце медведицы» имел в Эстонии большой успех. Наша картина конкурировала с такими американскими хитами, как «Шрек» и «Властелин Колец». Она шла в кинотеатрах с сентября 2001 года до мая 2002-го и собрала в четыре раза больше зрителей, чем предыдущая эстонская картина «Добрые руки». Выход «Сердца медведицы» намного больше любой другой отечественной картины нового времени. Увы, 75 процентов сборов забрал прокатчик, а остальные деньги ушли на погашение займа в Эстонский кинофонд. Я не получил из этих денег ни копейки. Дело в том, что продюсер фильма Сеппинг подписал грабительские условия прокатчика-монополиста в Эстонии, а договор о копродукции с «Ленфильмом» составлен так, что от проката фильма в России мы тоже никаких доходов иметь не будем. Из-за этих глупых договоров фирма-производитель «Сердца медведи-

было. Но публика решила иначе и заполнила кинозалы.

В течение четырех месяцев появилось 29 критических статей на трех языках. Авторы более поздних публикаций понимали фильм лучше и оценивали его гораздо выше, чем это было в первых рецензиях.

Я знаю неровности и недостатки картины, но меня до сих пор озадачивает, что же в ней вызвало такую волну негодования и ярости у некоторых критиков. Это для меня до сих пор загадка.

Е.С. Что привлекло вас в материале — его экзотичность, его визуальный потенциал, возможность работать на стыке мейнстрима и арт-хауса или что-то другое?

А.И. Сценарий «Сердца медведицы» вырос из одноименного романа Николая Батурина. Был задуман двойной проект: 135-минутный фильм для кино и пятчасовой сериал для ТВ.

В романе Батурина меня привлекло особое отношение к природе и мифологическая оптика во взгляде на жизнь.

Снимая это кино, я хотел, чтобы зрителям было интересно смотреть мой фильм даже несколько раз. Поэтому фильм построен, как слоенный пирог. Зрители могут «читать» картину по-разному. В фильме есть приключения «горячего эстонского парня» в сибирских дебрях, есть любовные истории с разными женщинами; есть экзотика таежных народов и навеянное их легендами мифическое восприятие мира; есть восхитительная красота зверей и первозданной тайги; есть шутки и трагедии... Наваристый сибирский борщ в целом.

Это «варево» должно было хватать на 5 серий по 52 минуты. Но из-за нехватки денег нам пришлось прервать съемки сериала и ограничиться двухчасовым фильмом.

Мы переделывали первоначальный сценарий семь раз, но по-настоящему новой стройной структуры так и не возникло.

По окончании монтажа длина фильма была 2 часа 15 минут. По требованию нашего немецкого партнера Манфреда Дурниок я вырезал 11 минут и цельность фильма, конечно, пострадала.

Сейчас я знаю, что ради новой цельности следовало вырезать еще 5-6 минут. Но, увы, — задним умом ничего не поправишь.

В «Сердце медведицы» я попытался соединить приключенческий сюжет с мифологической моделью мира, кинематографическую зрелищность с поэтикой сибирских легенд о медведе, как о существе высшего ранга.

Наша картина — это метафора о человеческой жизни как нескончаемом пути, где не обойтись без роковых ошибок и жертвоприношений. Это попытка создания кино в ключе мифического реализма.

Можно также сказать, что это попытка соединения кассового кинозрелища с arthouse-фильмом.

Е.С. Где вы нашли свою «натуру»? Где снимали? Как работали с животными? Какие новые технологии использовали на съемках и в монтаже?

А.И. Поначалу я искал натуру в Красноярском крае в Западных Саянах и в Эвенкии. Это места, где писатель Батурина пятнадцать лет работал таежным охотником.

Из Эстонии до тех мест более шести тысяч километров. Даже одному было трудно туда добираться, уж не говоря об организации съемок в тех суровых краях.

Поэтому мы нашли натуру на три с половиной тысячи километров ближе — на Северном Урале.

Оленеводов мы снимали в сорока километрах от села Саранпауль в Березовском районе. Зимние горы мы нашли около базы Нер-Ойка на азиатской стороне Урала. Зимнюю охоту и проезды по рекам снимали в республике Коми.

В места съемок, не дальше пятидесяти километров от жилья зимой мы добирались на мотосанях «Бурани», а летом ездили на длинных деревянных лодках «комячка».

В горную тайгу нас забрасывали на вертолете «Севгазпрома», а жили мы в маленькой деревне Кырта, что на Печоре.

Все сцены с медведями сняты в лесах Эстонии.

Нам очень повезло, что после долгих и безнадежных поисков мы наконец нашли Малыша Добрыню. Этого удивительного зверя вырастили и обучили работать с людьми бывшая цирковая артистка Валентина Пантелеенко и бывший офицер спецназа Виктор Горбачев.

После безнадежных попыток работать с двенадцатью разными медведями мы уже потеряли надежду найти нужного зверя.

И тогда моему помощнику Семену Левину показали в Москве любительский снимок огромного медведя, сидящего на лавочке рядом с женщиной. Наверняка мастерски изготовленное чучело, думали мы, но поиски все же начали.

Эта была неопишуемая радость, когда наконец мы увидели огромного живого медведя (рост 2,70, вес 480 кг.), без цепей и намордника гуляющего вместе с хозяином. Я в жизни не видел более огромного и симпатичного зверя.

С первого взгляда я в него влюбился, и в течение недели мы привыкали друг к другу, работая вместе на его родной территории.

Летом 2000 года Малыша привезли на съемочную площадку в леса Эстонии.

В первый же день Малыш порвал ремни, бросился наутек и плюхнулся в лесное озеро. Поплавав вдоволь, он утонул в болото. Мы думали — ушел навсегда. Но побродив пару часов и, видимо, проголодавшись, медведь снова появился у озера. Мы приманили его едой — шпротами и крабовыми палочками — и, накинув на шею два стальных троса, привязали к большим деревьям. Вот так, подкармливая и привязывая к деревьям, мы за два часа привели его к клетке.

Позже Малыш каждое утро вдоволь плавал, и только после «ванны» мы его с помощью лакомства «приглашали» на съемочную площадку. Малыш — зверь очень умный и быстро сообразил, что ради сладкой жизни можно и поработать.

Обычно большой артист более двух часов утром и пару часов после обеда работать не желал, и съемочная группа подлаживалась под настроение Малыша.

Летом он жил в лесах Эстонии три недели и еще пять дней зимой.

Малышу Добрыне совсем не хотелось уезжать из нашей дикой страны, но глупые политики великому русскому артисту эстонское гражданство не дали.

Зато уральская красавица лайка Ласка осталась и наслаждается жизнью пенсионера в Таллинне.

Никакие новые технологии при съемке нашего фильма не применялись.

В начале съемок мы напечатали для проверки два ролика позитива, а потом снимали большинство материала вслепую. Рабочий материал мы видели на VHS-кассете только через 5-6 недель после съемок. Лабораторная обработка негатива происходила в Праге. Для

экономии материал отправляли редко и большими порциями. Оператору это было очень трудно.

Из-за нехватки пленки мы обычно снимали по два дубля, а иногда бывало — только один. Тем более высокую оценку заслуживает отличная работа оператора Рейна Котова, и, думаю, она заслуженно была выдвинута на премию «Феликс» Европейской киноакадемии.

Монтаж сделан в компьютере, над стереозвук мы работали в Пражской студии Virtual.

Звуковой материал из тайги был слабым по качеству. Видимо, звукооператор с «Ленфильма» не привык делать чистовую запись на натуре. Пришлось основательно поработать в тон-студии. Я очень признателен за помощь моему старому соратнику звукооператору Энн Сяде и прекрасному мастеру по звуку Павелу Дворжаку из Праги.

Е.С. Медведица в женском образе — актриса или натурщица? Расскажите подробнее об исполнительнице этой сложнейшей роли.

А.И. Медведицу в женском образе сыграла девятнадцатилетняя якутская студентка Ильяна Павлова из Театрального училища имени Щепкина. Она родом из поселка Тикси, что на берегу моря Лаптевых на Крайнем Севере. В мае 2002 года она закончила учебу в Москве и будет работать в театре Якутска.

Ильяна отличается почти животной естественностью поведения перед камерой и какой-то древней внутренней мощью. У нее прекрасный сильный голос, она владеет техникой горлового пения и хорошо играет на комузе.

В музыкальном оформлении фильма мы использовали ее игру на комузе и ее вокальные импровизации.

Я надеюсь, что дебют в нашем фильме поможет Ильяне успешно начать карьеру профессиональной актрисы. Кстати, в мае 2002 года Ильяна успешно выступила со своими песнями в Таллинне на фестивале восточной музыки Orient-2002.

Е.С. Ваша картина если не философская, то уж точно философическая сказка. Как вы формулировали для себя ее месседж?

А.И. Хорошо, если наш фильм будут воспринимать как

философскую сказку. Я пытался использовать поэтику эпических повествований типа «Калевала», скандинавских саг и сказок сибирских народов. Для меня это сказ о блужданиях и ошибках доброго молодца на пути возмужания и обретения внутренней цельности.

Это сказ о том, что даже самого крепкого мужчину формируют и ваяют женщины. Что человек растет через ошибки, страдания и муки совести.

Что перед лицом таежного одиночества и белого безмолвия наша психика не выдерживает и мы обнаруживаем в себе темные бездны той энергии, из которой состоят сновидения и мифы...

Нет, я не способен однозначно сформулировать месседж нашего фильма — слишком много в нем всего... Но очень надеюсь, что, несмотря на его «тяжесть», зритель почерпнет из него мощный заряд жизненной энергии.

Е.С. Картина была номинирована на приз Европейской киноакадемии «Феликс» — по каким номинациям?

А.И. В номинации «работа оператора». Картина также была представлена на премию «Оскар» от Эстонии, но не была номинирована Оскаровским комитетом.

Фестивальную жизнь наша картина начала в июне 2002 года на Московском кинофестивале. Фильм награжден призом за лучшую мужскую роль на фестивале «Киношок» в Анапе минувшей осенью и призом имени Джека Лондона за лучший сценарий на Wine Country Festival в Калифорнии.

Е.С. Есть ли перспектива проката фильма в России и в других странах СНГ?

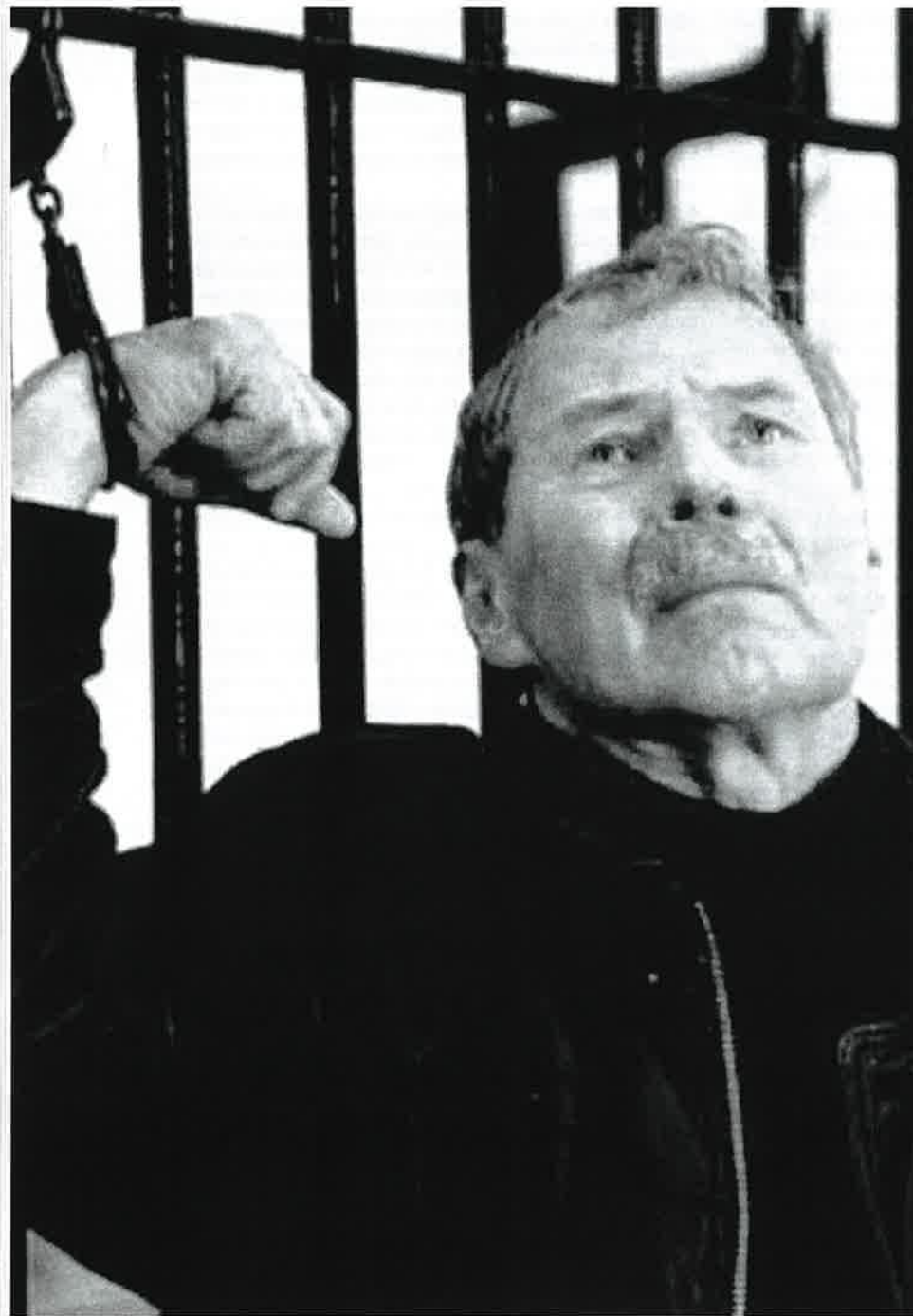
А.И. Все права проката в России принадлежат «Ленфильму». Насколько мне известно, хозяева студии не собираются вообще делать кинокопий, а хотят сразу пустить картину на видеорынок. Мне это грустно слышать, поскольку это зрелищное кино, и работает на большом экране оно гораздо лучше, чем в «ящике».

Успех на экранах Эстонии дает основание думать, что «Сердце медведицы» могло бы и в России сделать неплохие кассовые сборы.

Таллинн—Москва
Октябрь 2002

ВРЕМЕНА НЕ ВЫБИРАЮТ...

АЛЛА БОБКОВА



Валерий Рыбареv «вписался» в перестроечный кинематограф — как чуткий художник он всегда ощущал болевые точки истории и современности. Молодежная драма «Меня зовут Арлекино» стала суровым документом времени, вызвала дискуссии в среде педагогов, психологов да и в самой юношеской аудитории. «Арлекино» — самая популярная картина, созданная за всю послевоенную историю белорусского республиканского кинематографа (она собрала 41,9 миллиона зрителей).

Фильм создан в 1988 году. Дальше — тринадцать лет молчания. Для Рыбаревы эти годы не были пассивными. На паритетных началах с режиссером Михаилом Пташукoм он учредил в конце 80-х годов независимую студию при Белорусском союзе кинематографистов.

Через несколько лет Рыбарев «отпочковался», создав собственную структуру «АРД-фильм». Размежевание с М.Пташукoм, как полагаю, произошло не только из-за различия индивидуальностей, но и в силу разности взгляда на миссию искусства: Рыбарев осуждающе смотрел на коммерциализацию производства и проката, которая шла повсеместно. «АРД-фильм», как и большинство маленьких негосударственных студий, имела минимальный штат, но давала Рыбареву возможность выполнять продюсерские функции, искать инвесторов для собственных проектов, завязывать партнерские связи и готовить литературные сценарии. В начале 90-х в активе студии «АРД-

фильм» значилась документальная лента «Религиозная война» (совместно с Германией и Польшей), прокат картины Паоло и Витторио Тавиани «Ночь святого Лаврентия», культурные акции вместе с Посольством Японии в Беларуси, ряд сценариев, предназначенных к производству. Это были сценарии по произведениям белорусских писателей Вячеслава Адамчика и Владимира Короткевича, а также мученика ГУЛАГа Варлама Шаламова. Позже были и другие литературные проекты, в которых — так мне показалось при их чтении — режиссер хотел представить зрителям жанры мелодраматически-детективные, не изменяя при этом собственному нравственному императиву. Некоторые замыслы не осуществлены по финансовым причинам, другие — в результате административного произвола или в силу максимализма Рыбаревы, не желавшего идти на творческие и производственные компромиссы.

То, что Валерий Рыбарев — художник крупный, человек с незапятнанной репутацией — оказался вне кинопроцесса, красноречиво характеризует белорусскую управленческую систему в сфере кино (а начальниками в ней были не только чиновники, но и коллеги Рыбаревы — Виктор Туров, Сергей Лукьянчиков). За десятилетие (1991—2000) на «Беларусьфильме» снято три десятка кинолент, частично или полностью субсидированных государством. Из фильмов, получивших общественный резонанс, могу назвать лишь два: «Кооператив «Политбюро», или «Будет долгим прощание» (1993) и «В августе сорок четвертого...» (2000). Оба фильма сделаны Михаилом Пташукoм, трагически погибшим в 2002 году. Имеется еще несколько кинопопыток стереть «белые пятна» национальной истории и жанровые пробы молодых кинематографистов, не приведшие к заметному художественному результату. Все. Белорусский кинематограф целого десятилетия, в котором не нашлось места Рыбареву, пылится в фильмохранилище.

По моему глубокому убеждению, самая чувствительная потеря для белорусского кино — это нереализованный Рыбаревым сценарий фильма «Юлос крови брата твоего» по мотивам одноименного романа Вячеслава Адамчика. Материал, положенный в его основу, погружал в события 1943—1944 годов, когда часть белорусов из-за шкурного интереса вступала в Белорусскую краевую оборону (карательные отряды, организованные немецкими властями), истребляя своих же. Были и другие, кто наивно верил в возможность национального возрождения с помощью оккупантов-нацистов, — эти другие слишком поздно прозрели и заплатили жизнями за иллюзии. Из этой когорты — Митя, Змитрок Корсак, герой рыбареvского фильма «Чужая вотчина» (более точное название «Чужая батьковщина»), тоже вышедший из романа В.Адамчика. В нем и в его продолжениях писатель дал рельефную, психологически насыщенную картину жизни земляков на территории Западной Белоруссии в канун и во время второй мировой войны. У Рыбаревы в «Чужой вотчине» историзм соединен с реалистическим изображением атмосферы местечка, с тонко прописанным вторым

планом и психологической индивидуализацией героев. Судьба Мити Корсака должна была бы продолжиться в новом фильме. В моем сознании она представляла столь же пронзительно, что и участь героя «Пепла и алмаза» Анджея Вайды. Герой Адамчика — Рыбарев уже начал обретать плоть и кровь, но — это произошло в 1993 году — Министерство культуры Республики фильм закрыло.

В первые перестроечные годы, благодаря сильным импульсам из Москвы, реформаторам из Белорусского союза кинематографистов — а Валерий Рыбарев был в их числе — удалось запустить структурные изменения на «Беларусьфильме». Но очень быстро начался откат. Советская управленческая система, хоть и отошавшая, взяла свое. Полагаю, что творческие потери прошедшего десятилетия Рыбарев перенес куда драматичнее, чем «советские». Тогда шла борьба против приспособленцев-чиновников, сейчас противниками стали те, на чье плечо он ранее опирался.

Сообщение о том, что Валерий Рыбарев начал снимать на «Ленфильме» фильм «Женщина с собачкой» по сценарию Владимира Валущкого, сразу вызвало волну интереса его почитателей. Наконец-то режиссер вышел на съемочную площадку! Информация доносилась скудная, известно лишь было, что в проекте участвует «Беларусьфильм» и что его производственная задача — обеспечить съемку белорусских эпизодов и напечатать копии готового фильма (кажется, пять). В один из приездов Валерия Павловича в Минск я расспросила его о сюжетной канве, героях и его авторском послании зрителям. Пока он рассказывал, в воображении возникали, роились ассоциации, реминисценции, аналогии. Ага, герой — из неприкаянных. В современном кино такого нет. Нам известны персонажи советских времен, которые не могли социально адаптироваться, придя с гражданской, Великой Отечественной войны и после Афганистана. Нынешняя кинематографическая братия следует за мафиози, ментами, казанавами, есть еще, правда, принцесса на бобах, новый Кулибин Семен Лямкин, который хочет в голландскую тюрьму и губернатор, призывающий любить по-русски. Но нет экранного героя, о котором можно было бы сказать: да, это судьба человека нынешнего времени, вздыбленного общественным переломом. Еще всплыло в памяти лицо молодого Владимира Гостюхина. В конце 70-х годов он появился в короткометражке Валерия Рыбаревы «Живой срез», где сыграл Игната, бывшего фронтовика, душа которого не может найти пристанища. Как же развернет Рыбарев похожего, наверное, героя, но уже в наше время, человека страдающего и взрывчатого — иначе зачем в моменты, когда не может справиться с душевной мукой, он приковывает себя наручниками к батарее?

Из сценария «Женщина с собачкой» у Рыбаревы получился фильм «Прикованный». Судя по публичному отмежеванию Владимира Валущкого от картины — хотя его фамилия стоит в титрах рядом с фамилией Рыбаревы, — режиссер далеко отошел от первоначальной драматургической основы. Какие именно произошли

изменения, не знаю. Посему соотношение с первоисточником выношу за скобки. Есть «текст» фильма, творческий итог.

...Пустынный берег залива, спасательная станция. Водолазы тащат из воды два трупа. Им на помощь приходит поседевший мужчина лет пятидесяти. Это Павел Вершин, герой картины. Следом за ним выбегает женщина, она кричит: пришла телеграмма, нужно встретить на вокзале кого-то, приехавшего на отдых. Приехавшая — молодая особа, Анна, — говорит, что объявлен конкурс в оркестр. Она скрипачка, хочет попробовать. Пока Павел закупает в городке провизию, Анна исследует его аскетичное жилище. Зачитанные «Братья Карамазовы» на столе, наручники в ящике тумбочки и старое письмо, где мать Анны пишет о своей любви к Павлу. (Анна и прежде знала, что едет к отцу.) Начало недостаточно энергичное, вяловатое, но экспозиция и фабульная завязка не обязательно должны сразу «вздергивать» действие.

Приглядываемся к Павлу, расставляющему яства и выпивку на столе. Характер намечен, и хочется понять, какие житейские бури вынесли его в это безлюдное место, что произошло между ним и женщиной, чье любовное письмо он хранит столь долго и бережно. Из диалога хозяина хибары с собеседницей узнаем: он читает историю русского офицерства, был строителем, киномехаником, дальнбойщиком, воевал в Афганистане, затем попал в Африку (в Анголу, наверное, где воевал советский спецконтингент). Павлу, как становится ясно из его слов, тяжело видеть малолетних проституток и нищих старух. Сразу замечаешь — речь Павла пестрит афоризмами: «Там, где я был, Бога не было, иначе бы он такого не допустил», «Правда — вещь одинокая и гордая», «Сытая жизнь и есть конечная цель» (обвинение в адрес ловцов удач). Его вердикт — установилась «власть, живущая ради власти». В какой-то момент, когда Анна невольно задевает самые ранимые места, Павел взрывается, в исступлении все расшвыривает вокруг, бросается за наручниками и приковывает себя к батарее.

В игре Владимира Гостюхина и Аллы Клюки ни малейшей фальши, актеры абсолютно достоверны. Однако что-то нарушено в мотивировке и психологической обрисовке, ибо чувства обоих, Павла в особенности, не настраивают на сопереживание. Слишком быстро произошла эмоциональная кульминация, слишком длинным был монолог героя, слишком насыщен он отточенными формулами. На рассудочном уровне воспринимаешь постулаты Павла Вершина, на чувственном — всегда мешает публицистическая однозначность.

Дальнейшее экранное повествование — это сближение Павла и Анны. Он видит в ней чистое создание, не тронутое жизненными соблазнами. Она исповедуется ему в юношеских мечтах. Оба чувству-

ют родственность душ. Разрыв наступает после того, как в нем вспыхивает мужская страсть. Анна сообщает: она его дочь. Приехав вслед за ней в белорусский городок Новогрудок, Павел встречает Лизу, мать Анны, и узнает о болезни дочери (лейкемия). Отвергнутый женщиной, которую до сих пор любит, Павел приковывает себя наручниками к церковной оgrade. Последний его монолог — это и признание в собственной греховности, и сожаление о невозможности начать жить по-новому.

У Гостюхина есть по-настоящему сильные эпизоды. Лента по-прежнему подкупает жизненностью атмосферы, верностью психологического тона, однако внутренняя статичность, которая обнаружилась в первой сцене с наручниками, так и не была преодолена режиссером. Ощущаешь конгломерат «ума холодных наблюдений», а «сердца горестных замет» не хватает. Чтобы до конца проникнуться судьбой Павла, изломанного еще в советское время и не принимающего нынешнее с его потерей нравственных ориентиров, нужны были, наверное, более тонкие драматургические и режиссерские ходы. «Житейскость», облаченная в публицистическую прямоту и мелодраматичность, так и не перешла на уровень бытийности. Ранее декларировалось: жизнь хороша, и жить хорошо. Здесь же — жизнь плоха, в ней нет места нравственно чистым натурам.

Я не только верю в искренность намерений Валерия Рыбарева, но и вижу его дерзновенное желание схватить нашу действительность «за загривок», поставить вопрос по-шукшински: «Что с нами происходит?» В фильме многое получилось. Но от Валерия Рыбарева ждешь не просто жизненных свидетельств, не просто профессионального самовыявления. Ждешь большего — крупного художественного свершения.

Минск

«ПРИКОВАННЫЙ»

Сценарий В.Валуцкого, В.Рыбарева

Режиссер В.Рыбарев

Оператор В.Мюльгаут

Художник Н.Н.Кочергина

Композитор Р.Рязанцев

Звук В.Персова

В главных ролях: А.Клюка, В.Гостюхин

Россия—Беларусь, 2002

Фильмография Валерия Рыбарева

«Радуга в мире лазеров» (док., 1973), «Ожидание» (док., 1975), «Встречи» (док., 1975), «Немая скрипка» (док., 1977), «Тонежские бабы» (док., 1977), «Живой срез» (короткометр., 1978), «Чужая вотчина» (1982), «Свидетель» (1986), «Меня зовут Арлекино» (1988), «Прикованный» (2002).

ВЛАДИМИР ГОСТЮХИН:

«Я ГЛУБОКО СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК»

Интервью ведет Ирина Зубавина

Известный актер Владимир Гостюхин приехал на «Киношок-2002» как исполнитель главной роли в картине Валерия Рыбарева «Прикованный». Прошедший Африку и Афган бывший офицер Павел в финале фильма, очевидно, от безысходности приковывает себя наручниками к оgrade храма и разражается тирадой нравоучительного характера, подменяя исповедальные интонации проповедническими, в чисто газетном стиле. Этот финальный монолог стал основным раздражителем для кинокритиков.

Во время обсуждения картины высказывания актера подчас напоминали тексты его персонажа, а потому было очень сложно удержаться от прямого вопроса.

Ирина Зубавина. Складывается впечатление, что роль в фильме «Прикованный» писалась специально для вас, чтобы вы могли высказаться, быть услышанным и понятым. Насытив экранный образ собственной органикой, вы заодно использовали экран как трибуну, чтобы выплеснуть глубоко личное, наболевшее?

Владимир Гостюхин. Я «пропел свою песню». Режиссер картины Валерий Рыбарев дал мне такую возможность. Признаюсь, 5-6 лет назад я был пострашнее, чем Павел, — готов был бросаться на баррикады, страдая за гибель страны. Думаю, «Прикованный» у зрителей будет иметь успех. Если картину выпустят на экраны, конечно.

И.З. Чем же может навредить противникам картины ваш герой? Ведь, по сути, он слабый: сознательно уходит от жизни.

В.Г. Да, он слабый и растерянный, но в финале начинает определяться. Вообще-то я не люблю прямолинейных решений. Всегда стараюсь загрузить второй, третий план образа. Человек интересен тогда, когда он сомневается, страдает. Но тут захотелось высказаться прямолинейно, без обиняков. Хочу верить, что такой «прямой ход» сработает. Фильм хорошо был принят на «Славянском базаре». Обсуждение длилось два с половиной часа. Ждем белорусской премьеры. А на «Киношоке» критики своими суждениями и опубликованными рецензиями на фильм нас, создателей, просто оскорбили.

И.З. Вокруг ваших картин и прежде часто разгорались дискуссии. Например, «Охота на лис» Вадима Абдра-



шитова и Александра Миндадзе вызывала горячие споры, и это прекрасно. Хуже, когда фильм замалчивают.

В.Г. Я не против дискуссий, но многие критики восприняли фильм как передовицу газеты «Завтра», в прохановском варианте. Подтверждаю: я сознательно шел на это. Именно так мне хотелось прокричать финальное обращение, чтобы докричаться. Думаю, народ меня услышит. Другое дело — киношная элита. Ей противен пафос этой картины, так же, как противен стиль «Дальнбойщиков» (тоже, кстати, народное кино). Сегодня пути развития кинематографа определяют такие режиссеры, как Алексей Герман, который раньше снимал прекрасные картины, а с его последнего фильма «Хрусталева, машину!» я ушел, посмотрев одну часть, хотя в жизни я видел грязи не меньше, чем Алексей Герман.

И.З. Тогда, быть может, вспомните свои любимые киноработы, начиная с картины, принесшей вам признание — с «Восхождения» Ларисы Шепитько (1976).

В.Г. «Восхождение» на «Мосфильме» приняли прохладно. Однако после того, как на студию позвонил Виктор Васильевич Гришин и поздравил группу с выдающимся успехом, отношение к картине изменилось в один день. Фильм отправили на Международный Берлинский кинофестиваль, где он получил главный приз — «Золотого медведя». С Берлинале Лариса вернулась победительницей, вместе с исполнителем роли Сотникова Борисом Плотниковым. Меня на фестиваль не

взяли с резолюцией: «Постюхин не имеет права представлять державу за рубежом, так как он играл в фильме предателя».

После «Восхождения» я снялся на «Беларусьфильме» у Николая Лукьянова в его дебютной 20-минутной ленте по рассказу Василия Макаровича Шукшина «Волки», согласившись на работу в короткометражке, потому что понравился материал. Для Лукьянова это стало событием. Да и кино получилось интересное — до сих пор его показывают по телевидению. Позднее были «Случайные пассажиры» Михаила Ордовского (1978) — фильм, который очень тяжело давался, а в 1979-м, — «Старшина» — Николай Кошелев снимал. Это очень дорогие мне картины. Первые. А всего у меня около 60 ролей. Самые разных. Люблю очень фильм Сергея Овчарова «Левша», где я сыграл Платова. Люблю «Смирненное кладбище» Александра Итыгилова — на Киевской киностудии имени Довженко снимали. Тяжелый фильм. Время было такое — «перестроечное». Я тогда работал еще в одном «чернушном» проекте — «Наш бронепоезд» — у Михаила Пташука. За них-то меня и наградили на фестивале в Калинин (сейчас Тверь) — дважды я получал главные призы за лучшую мужскую роль. Конечно, «Охота на лис» с Вадимом Абдрашитовым — памятная работа. «Родник» по повести «Усвятские шлемоносцы» — из числа дорогих мне картин. Судьбоносной считаю свою встречу с Никитой Сергеевичем Михалковым, а работу в его фильме «Урга» — своей вершиной в 90-е годы. Работа над «Ургой» была каким-то чудом импровизации. Во время съемок природа, огромные пространства монгольской степи заставили и меня, и монгольских исполнителей ощутить за спиной многовековую путь, который прошли наши народы. Прошли бок о бок. Внутренне я назвал эту картину «Зов предков», как это было у Джека Лондона. А многие из моих друзей любят даже больше «Урги» снятый Никитой Михалковым в 1990 году «Автостоп». Этот простой, очень нежный, добрый фильм появился во время развала, когда бардак был вокруг и везде, когда пошлость и предательство выползали из всех щелей. И вдруг такая светлая и добрая картина.

Снимался и на «Беларусьфильме», и в России, и далеко за ее пределами. Работал у прекрасного белорусского режиссера, который в свое время открыл Владимира Высоцкого, — у Виктора Тимофеевича Турова в его последнем фильме «Шляхтич Завальня», в главной роли. Снимая эту картину, Виктор Тимофеевич был уже болен.

И.З. А по каким ролям вас узнают на улице?

В.Г. Зрители, от мала до велика, любят «Дальнобойщиков», потому что это крепко скроенный добротный народный сериал. Семей его смотрят, и это замечательно. Мой Петрович, думаю, привлекает тем, что он — мужик и живет в условиях, приближенных к реальным. Все же немного обидно, когда, заведя меня, говорят: «Дальнобойщик идет», словно бы я ничего больше не сделал в кино.

И.З. Быть может, «Прикованный» для вас — возможность сойти с орбиты телесериалов?

В.Г. В последние годы я снялся в нескольких очень разных картинах. Среди моих киноработ: социальная драма Николая Еременко-мл. «Сын за отца», костюмная драма по мотивам рассказов Ивана Бунина «Мещерские» (режиссер Борис Яшин), боевик, во многом предвосхитивший ситуацию на южных границах России «Мужской талисман» (режиссер Борис Галкин), комедия о приключениях слесаря-сантехника Тутышкина «Святой и грешный» (режиссер Иван Соловов).

И.З. Вы любите создавать образы сильных мужчин, которых нам так не хватает в жизни?

В.Г. Это кино меня таким сделало. Однажды кто-то из критиков написал обо мне: «Постюхин не создает тип сильного человека, а передает слабость силы». И это очень верно. Даже самый сильный человек имеет слабину. Я всегда искал ее в сильном характере, а в слабом характере искал сильные черты, потому что человеку присуща такая неоднозначность.

И.З. Вы работали с Сергеем Федоровичем Бондарчуком в его незавершенном последнем проекте «Тихий Дон»?

В.Г. Я сыграл Петра Мелехова, старшего брата Григория, роль которого исполнял известный английский актер Руперт Евеллин, а Мюрей Абрахамс блистательно сыграл нашего отца. Съемки проходили под Москвой, но в основном — на Дону, в Вешках. Сергей Бондарчук снимал полтора года (в 1991-1992 годах) 12 серий. Окончить съемки помешали известные политические события.

И.З. В чем главное отличие этой экранизации от предыдущих трактовок «Тихого Дона»?

В.Г. В новой версии — больше страсти. Сергей Федорович — интеллект, тонкий разработчик психологических нюансов и в то же время — режиссер мощный, умеющий потрясающе выстраивать картину. Его «Войну и мир» считаю самым великим фильмом XX века. Теперь, без Бондарчука, собрать и смонтировать отснятый материал, мне кажется, смог бы единственный человек — Никита Сергеевич Михалков. Если он возьмет, конечно, на себя эту миссию.

И.З. А он высказывал пожелания завершить фильм?

В.Г. Нет. Это мое мнение. Намеряю, так сказать, через прессу. К тому же монтаж фильма станет возможным только если удастся выкупить отснятый материал, который арестован под залог в одном из итальянских банков. Продюсер Владилен Арсеньев пытается найти деньги — 6 млн. долларов, чтобы выкупить пленку. В свое время американцы хотели смонтировать из этого материала боевик — вестерн. Бондарчук тогда категорически воспротивился подобному решению. Но не дожил он, не досудился, как говорится, надорвался на этой картине.

И.З. «Тихий Дон» посвящен казачеству. Не удивительно ли попытка в такую тонкую субнациональную ткань объединить людей столь разных культур?

В.Г. Нисколько. Я, например, снимался в немецкой двухсерийной исторической картине «Танец вокруг Бога» (режиссер Том Толь), действие которой относится к XVI веку. На съемках в Германии я был единственным русским актером. Режиссер собрал исполнителей

со всего мира: главного героя играл англичанин, героиню — испанка. Я — русский — играл исторического героя, Труделинка, немца, факты из жизни которого вычитал в исторических трактатах. Почему же меня, русского актера, пригласили играть этого немца? В актерстве есть вещи интернациональные. Могу сыграть англичанина, немца, еврея, но не хочу этого делать. Я хочу играть русских мужиков.

Я абсолютно русский по духу. Все мои предки — с Запада России. Дед мой — русак, женился на крещеной еврейке из местечковой Белоруссии. Отец мой — из Вятский губернии (в те времена — Кировской), совершенный русак. Я чувствую себя русским человеком. И этим горжусь. Хотя для меня все люди равны, какой бы национальности они ни были. У меня сохранилась фотография детства, где нас пятеро приятелей: вокруг меня — русский, татарин, еврей и хохол с Украины. Мы все жили в одном доме, и жили дружно. Интернационализм советский — великая вещь.

И.З. Как вы отнеслись к распаду Союза?

В.Г. Я посидел в те злосчастные несколько дней, когда рушился Союз. Сейчас я отношусь к этому намного спокойнее. Потому что уверен, через триста лет мы опять соберемся вместе (если, конечно, человечество будет еще существовать).

И.З. У вас много друзей в бывших союзных республиках?

В.Г. У меня много друзей по всему бывшему Советскому Союзу. Море друзей всех национальностей: евреи, литовцы, молдаване, татары, узбеки, украинцы, эстонцы. Я — интернационалист. Таким был воспитан. При всем этом ощущаю себя очень русским человеком.

И.З. А как вы очутились в Беларуси?

В.Г. Влюбился без памяти, и поехал за своей любовью. Это было сильное чувство. Оно настигло меня, когда в Москве жизнь уже благополучно складывалась. После того как Зиновий Гердт на премьере «Восхождения» обнял меня, что означало: ребята, этот человек наш, мне открывалась дверь в любой театр. Я стал актером Театра Советской Армии. А вскоре на съемках фильма «Волки» влюбился в художника-гримера. Ее звали Светлана. Бросив все (творческие перспективы и квартиру в Москве), я уехал за ней в Минск. Там у меня не было квартиры, зато была любовь. А в Москве у меня остались жена и дочь. Все порвал. Случилось это 1986 году. С тех пор живу в Минске.

И.З. Раз уж мы заговорили о «love story», имеет ли к ней отношение ваша постановка «Анны Снегиной»?

В.Г. Это какая-то легенда. Постановки как таковой нет, есть программа, которую я делал к юбилею Есенина. В основу действительно легла поэма «Анна Снегина» и некоторые другие стихи. Прочитав программу только

раз, я слег с воспалением легких. Поэтому работа пока еще не завершена. Собираюсь ввести в канву действия ансамбль «Чистый голос». С этим прекрасным творческим коллективом я уже работал в совместной композиции «На войне как на войне». У нас даже компакт-диск вышел, где я читаю стихи Симонова и Твардовского, а они поют песни военных лет.

И.З. Не поделитесь ли ближайшими планами, новыми замыслами и идеями?

В.Г. Мечтаю поставить в Минске спектакль по «Священным чудовищам» Жана Кокто.

В последние годы со мной произошла сложная метаморфоза — я пришел в театр. Пришел, хотя в свое время не принял предложения Товстоногова, когда он звал меня в спектакль «Оптимистическая трагедия» на роль Алексея. В театр Моссовета меня приглашали в спектакль «Братья Карамазовы», на роль Дмитрия Карамазова. Отказываясь от предложения, я объяснил постановщику Павлу Хомскому, что мне ближе Иван, и его я хотел бы играть, а не Дмитрия. Борис Морозов звал меня в Театр имени Пушкина. Но я упорно избегал театральных подмоств, пока было кино. Разное, интересное. Я в кино мог выбирать. Обычно у меня лежало по пять-шесть сценариев, на одном из которых я останавливался. На два года вперед знал, что буду делать. Потом кино рухнуло. Еще тяжелей я пережил трагедию разрушения страны — посидел за несколько дней. Потому что при всех моих претензиях и при всем внутреннем моем антисоветизме, скрытом диссидентстве, я остаюсь державником. А после гибели Советского Союза вдруг ощутил себя глубоко советским человеком. С ностальгией вспоминаю свою службу в Таманской дивизии, но когда в 1993 году дивизия пала из пушек по Белому Дому, я не смог этого перенести. Мы с Николаем Еременко от деятелей культуры Беларуси послали телеграмму: «Договоритесь! Не убивайте друг друга!» Много тысяч ребят полегло в Чечне, других «горячих точках», а сколько людей просто вымирает! Именно об этом с болью кричит мой герой в фильме «Прикованный», обращаясь в зрительный зал.

И.З. Расскажите, пожалуйста, о ваших театральных работах.

В.Г. Играю в спектакле «Голоса», который сам и поставил в театре Владимира Ушакова «Виртуозы сцены». Это такой частный театр, который из Минска сейчас переезжает в Москву. «Голоса» — спектакль по пьесе покойного Михаила Варфоломеева, спектакль на двоих. Играем его с моей нынешней женой Аллой Пролич — она мой друг и, как говорится, моя боевая подруга.

Анапа

ПОД КРЫШЕЙ СЕРИАЛА

АЛЕКСАНДР РУДЕНКО-ДЕСНЯК



Очередной отечественный сериал «Под крышами большого города» старательно избегает многого.

Большой город снят таким образом, чтобы никто не догадался, что это — Киев. Просто Большой Город с домами, скверами, подъездами домов, узнаваемыми квартирами, человеческими судьбами, занятиями, которые могут иметь место где угодно, в том же Париже, коль скоро название сериала, цитируя знаменитый когда-то фильм «Под крышами Парижа», отсылает нас именно в сторону великого города. Иных цитат из классического фильма мною замечено не было.

Занятия героев большей частью весьма условны и важны только в той степени, в какой отражаются на их личных отношениях. То есть никаких драм, непосредственно связанных с профессией.

Похоже, впрочем, что с драммы как таковыми сериал обращается крайне деликатно, не давая им разгуляться на восьмисерийном пространстве. Возникающие конфликты не претендуют на особенную глубину и неразрешимость, все в конечном счете хорошо, и всем тоже хорошо.

Нет сюжетных спадов и провалов, пластической невнятицы и небрежности.

Это о том, чего в сериале нет. А что же в нем есть?

Добротный сценарий (Валентин Азерников), добротная режиссура (Вячеслав Криштофович с его обостренным чувством именно такой кинематографической реальности, вспомни «Ребро Адама»), добротная операторская работа (Валерий Анисимов). Вполне симпатичная и неназойливая киномузыка (композитор Владимир Гронский). Сюрпризное появление Ро-

мана Балаева в роли исполнительного продюсера. И мощный выход актеров, способных обеспечить зрелищность всего телекинозрелища: Екатерина Васильева, Олег Басилашвили, Лариса Удовиченко, а с ними вполне достойно партнерствуют Владимир Гурьянский, Дарья Лобода, Александр Слободской, Кирилл Кашликов, Екатерина Степанкова.

Актеры — российские и украинские. Смешанная, если уместно такое определение, съемочная группа с заметным киевским «акцентом». Как подчеркнул главный редактор киностудии «Домфильм» Абдурахман Мамитов, сотрудничество с украинскими кинематографистами — вовсе не частный эпизод. («Не разовое мероприятие», по словам г-на Мамитова.) На выходе еще одна работа, сделанная на основе такой же творческой и производственной схемы, — «Куклы» (режиссеры В.Попков и Б.Небиеридзе). Попутно удалось узнать, что «Домфильм» запускает телесериал в Литве.

Представляется важным и замечание главного редактора, что киностудия стремится расширить тематический диапазон телесериалов: «не только остросюжетные ленты».

На фильме «Под крышами большого города» действительно отдыхает глаз. После него не станут мучить кошмары по ночам и изнурительные размышления о смысле жизни.

При желании в сериале можно ощутить азарт осмысленной реакции на многосерийные телеповествования из жизни покойников и кандидатов в покойники, а также простецких с виду ребят из правоохранительных органов, не щадящих живота своего ради нас с вами, — тоже сказка, только очень утешительная, потому что добро утверждается под хруст челюстей и молодецкий посвист пуля.

А здесь — негромкая мелодия-заставка, интеллигентные люди, интеллигентно или сравнительно интеллигентно выясняющие отношения. Сюжетный посыл формулируется в финале: они изрядно надоели друг другу и несколько подустали от совместного бытия, но жить друг без друга не могут.

Нельзя не заметить, что каждая серия завершается вовремя, мягким интонационным многоточием и неназойливым намеком на интригу, что в сериале, лишенном душераздирающих страстей и тяжких конфликтов, — достоинство несомненное.

Квартира, в которой сошлись три, даже четыре поколения одной семьи, не может не стать ареной маленьких и больших столкновений, ибо афоризм «Эгоист — это тот, кто думает о себе больше, чем обо мне» вовсе не утратил актуальности в нашей повседневной жизни. Тем более, когда главная интрига связана с вершиной семейной пирамиды, прабабушкой трехлетнего Миши, неожиданно для всех обнаружившей тягу к полноценной личной жизни.

Екатерина Васильева в этой роли — величественная королева-мать, оказавшаяся в современном стандартном интерьере и расточающая безразмерное добродушие. Прабабка — это роль в роли, потому что представить такую Галину Николаевну погруженной в

предметный и малоэстетичный быт никак не возможно, он, кстати, вообще дан в крайне зеркальном отражении (главным образом, через коллективное поедание супа на кухне и торопливое заглатывание кофе, а также разнонаправленные движения персонажей по интерьеру в утренние часы). У нее элегантно-занятая в жизни (владелица картинной галереи), свободно-элегантные наряды, снисходительно-добродушная улыбка и вполне привычное обаяние, не обязательно зависящее от очередного актерского перевоплощения.

У Е.Васильевой партнер, которому, понятно, тоже обаяния не занимать. С той разницей, что Олегу Басилашвили приходится исполнять две роли — старательно демонстрирующего старомодную неуклюжесть и некоторую архаичность поведения академика-биолога Дмитрия Димова и его брата-близнеца Владимира, само собой, разбитного малого, в свои далеко не юные годы делового, продвинутого, как нынче принято говорить, человека. Соответственно Дмитрий Юрьевич ездит на «Волге» и сам за рулем, а Владимира Юрьевича возит шофер на серебристой иномарке. Это (для зрителя) не главное их отличие, но весьма и весьма существенное.

Дуэт Е.Васильева — О.Басилашвили уже способен подстегнуть интерес к фильму, тем более что им дано воплотить вспышку поздней, очень поздней любви, а кого из постоянных телезрителей не заденет за живое этот вечный сюжет? Актерская техника поставлена режиссурой в довольно строгие рамки, здесь тот случай, когда скорее «недо», чем «пере». Галине Николаевне несколько проще обретаться в пространстве фильма, все-таки ей дано достаточно много разнообразных переживаний — тут и боязнь пойти навстречу чужому и собственному чувству, и осложнившиеся отношения с близкими, а вот Дмитрию Юрьевичу приходится непросто. На одном невнятном и стеснительном бормотании с использованием научной лексики, на подчеркнутой угловатости движений долго продержаться невозможно. Сознательные недоразумения (академик выдает себя перед дамой за собственного шофера) тоже спасают положение ненадолго. Сериалу приходится идти на экстраординарное сюжетное обострение: академик с мировым научным именем отказывается от ордена, которым государство решило увенчать его заслуги. Устраивается принципиальная пресс-конференция с разъяснением позиции, но в день этой акции у нашего героя пропадает голос и необходимое заявление озвучивает разбитной брат-близнец Дмитрия Юрьевича. У заявления оказывается еще одна важная функция, помимо общественного резонанса. Придя на пресс-конференцию, Галина Николаевна окончательно решает связать свою судьбу с принципиальным Дмитрием Юрьевичем, хотя незадолго до этого их отношения грозили зайти в тупик. Впрочем, о доброте сценария уже говорилось. А проблема принципиальности ученого, не желающего никаких отличий, кроме профессионального признания, приобрела тот смикшированный вид, который вполне соответствует общей смысловой конструкции сериала.

Это по всем признакам доброе кино, если воспользоваться выходящим из моды термином. Интонация, лишенная слезливости, кажется вполне современной. И, наверное, есть своя логика в том, что двигателем сюжета и тестером отношений в семье оказывается трехлетний правнук Галины Николаевны Миша.

У Миши есть очень существенный недостаток, с обычной точки зрения, и очень важное достоинство, с точки зрения сюжетной, — он никак не начнет говорить. Отец его, Антон (К.Кашликов), увлекался авто-

латиной, и все действующие лица собираются у его кровати, предметно доказывая, что есть главное в жизни. Выше обычных дразг и споров становятся абсолютно все: и бизнесмен из Дании, суженый внучки Дмитрия Юрьевича, живое олицетворение бездушного, равнодушного к красоте чистогана, и циничный Димов близнец, и наделенная весьма ершистым характером избранница Бориса, брата Лены, и... Далее — по списку.

С датским бизнесменом история небольшая, но особая. Внучка академика, став из переводчицы делового



«Под крышами большого города»

гонками и выпивкой, и последнее обстоятельство привело к таким печальным результатам. Немой заговорил в самом финале (иначе и быть не могло), и заговорил вполне отчетливо (как тут не вспомнить приписываемый англичанам анекдот о мальчике, который не говорил до пяти лет, а, достигнув этого возраста, однажды утром отрубил: «Овсянка пересолена!» — и на крики родственников, чего же он молчал до сих пор, дал ясный ответ: «До сих пор все было в порядке». Когда б вы знали, из какого сора...)

И с папой Антоном тоже все неплохо. Пить он бросил, заплатив дикие деньги некоему знатоку человеческой психологии (сказавшему, что, вспоминая о заплаченном, никто не решится взяться за старое), с женой Леной, мамой Антона, помирился. И в команду автогонщиков его снова взяли.

Нельзя сказать, чтобы персонажей фильма вовсе не мучили проблемы. Однако, когда их отношения грозят зайти в тупик, Миша весьма актуально заболевает скар-

гостя его подругой жизни, взяла на себя нелегкую просветительскую миссию и не только рассказала недалеко-му датчанину о существовании Ганса Христиана Андерсена, но и постаралась по мере сил приобщить его к миру прекрасного. Что поделаешь, дикий Запад, а мы ведь не только в области балета... При этом внучка готова даже на разрыв отношений, не в силах поступиться принципами. К счастью, требуется помочь Мише (см. выше).

А что касается проблем, они, как и в действительности, бывают большие и маленькие. Отношения молодых врачей, сына Лиды и Игоря Бори (А.Слободской) с Нелей (Е.Степанкова) — на поле серьезных проблем; она — старше, у нее — ребенок, к тому же Неля — лицо кавказской национальности, как любят говаривать в столице интернациональной России. Ей видно то, чего не замечает Борин воспаленный чувством взгляд, — трещину по этнической линии, обнажившуюся в постсоветском обществе. Будь на телеэкране драма с выходом в реальность, кто знает, как закончилась бы эта ис-

тория двоих (их профессиональная принадлежность опять-таки особой роли не играет). В данном же случае проблема запрограммирована на то, чтобы поддержать одну из ветвей широко раскинувшегося сюжета и при этом не нарушить хорошо различаемого равновесия составляющих.

Подобная адаптация жизненной проблематики — корневое, по-видимому, свойство телесериалов. От того, что она, проблематика, может выступить и в откровенно бандитском облике, суть дела не меняется. Ос-

у него во время концерта лопнули три струны на скрипке и пришлось ограничиться одной-единственной.

Екатерине Васильевой действительно несколько легче. Ее прабабка и действует больше, и чаще проявляет свой характер, и нет в ее обаянии ничего стариковского и ничего от попытки безрассудно молодиться перед камерой — убеждающее чувство меры и такта налицо. И хотя прабабкины высказывания о праве каждого человека на личную жизнь не выигрывают от повторения, такая Галина Николаевна несет это



«Под крышами большого города»

тальное зависит от вкуса и профессионализма съемочной группы.

Семейный роман, захватив все развитие литературы мира и составив солидную библиотеку, ничуть не менее востребован и сегодня. Другое дело, что по классике литературного жанра изучают соответствующие страны и эпохи. Предъявлять такие требования к телезрелищу было бы верхом бестактности.

А легко ли актеру в гулком восьмичасовом пространстве телесериала?

Подчас хочется просто посочувствовать неизменно обаятельному Олегу Басилашвили. Да и после скандала с отказом от награды один из его персонажей наделен все той же милой стеснительностью на грани придурковатости, другой — странноватой панамкой (отличительный знак!) и милой же вольностью манер на грани развязности. Краски заметные, а вот хватает ли их художнику для всего теплоты? Так ведь и Паганини, по слухам, испытывал технические затруднения, когда

право в точно переданном состоянии души. Глаз ее светится жадной жизни и юмором, который у поживших людей адекватен мудрости. Остальное — дело техники.

Не скажешь, что героиня Ларисы Удовиченко Лида (дочь Галины Николаевны и, соответственно, молодая бабка Миши) обделена драматургическим материалом. Есть в ее характере такая бытовая стервозность плюс замашки семейного диктатора. Помимо переживаний, связанных с тем, кто будет сидеть с внуком (основной сюжетный ствол), ей даден и платонический роман с гобоистом — товарищем по музыкальному учебному заведению. Гобоист не особо выразителен, да и чувствует он, что роль у него незавидная — стимулировать хорошее отношение Лиды к себе и безосновательную ревность ее мужа Игоря. В свою очередь Лида столь же безосновательно и очень бурно ревнует мужа, ученого по животноводческой части, к его молодым аспиранткам, называя их всех «лялями». В конце концов текст

по поводу «ляль» превращается в дежурное словесное блюдо и начинает казаться, что актрисе произносить его несколько в тягость.

Иногда сюжет ставит актеров в довольно сложную ситуацию. Дарья Лобода, играющая Лидину дочь Лену, призвана исполнить еще и роль драматической актрисы. Актрисы не очень поначалу удачливой, в основном на выходах, но сумевшей поймать свою жар-птицу, сыграв на сцене княжну Долгорукову, возлюбленную императора Александра II (новейшие, так сказать, веяния в литературе и на сцене — зрелище, адресованное массам). Эпизоды собственно сценические сведены к минимуму, и это не только вполне разумно, но и очень показательно. Современная молодая женщина, не особенно обремененная сантиментами и озабоченная выбиванием места под солнцем, с трудом перевоплощается в человека другой эпохи, другой интенсивности и глубины переживаний. Сцены сугубо бытовые на близком и понятном материале даются гораздо легче, а потому и выглядят естественнее.

Не назовешь простым и пребывание на экране Игоря — Владимира Горянского. Ученый животновод волей-неволей находится в тени все еще прекрасной и темпераментной своей половины, как солист балета начала XIX века, обреченный служить живой подставкой для покоряющей зал воздушной танцовщицы. Суть роли Игоря — надежность и терпение, но по возможности на втором плане. Сцена ревности — приправа к основному сюжетному блюду.

Возникает также в фильме свинья из подопытного хозяйства (профессиональной сферы Игоря). Суть проходящих опытов задета вовсе по касательной, да и не важны они сами по себе, а у хрюшки вполне симпатичный пяточок и отмытый вид, и зрелища она не портит.

Роль актера в сериале понятна, как понятны и трудности его профессиональной работы. Зритель или сживается с этими персонажами, проецируя увиденное на собственную жизнь, или...

Сериалы, в которых богатые плачут из-за своего богатства, бедные из-за своей бедности, а все остальные, чтобы не портить общей картины, — всегда найдут свою благодарную аудиторию. Если же попытаться приподнять сериальную планку и не пользоваться откровенно убийными средствами, проблем возникает немало.

Персонаж должен быть легко узнаваем в любой точке сериала, своего рода актерской «маски» не избежать, она выручает актера, она же создает и немалые трудности. Это азбука, не теряющая своей актуальности в каждом отдельном случае. Вот и такой мастер, как Михаил Ульянов, сказал в недавнем газетном интервью: «...Когда актер переходит из серии в серию двадцать-тридцать раз, зритель от него устает. Вот я снимался недавно в «Самозванце» — 24 серии! А серьезного драматургического развития-то нет: так, череда событий — быстро приедается и становится скучным». И далее: «Там (в сериале. — А.Р.-Д.) существуют свои законы, которых я еще не знаю». («МК», 2002, 7 сентября.) Это говорит Ульянов! Похоже, проблемы, которых он коснулся, не обошли и сериал «Каменская-2». По моим предвари-

тельным ощущениям, исполнительница главной роли не совсем уютно чувствует себя в череде предлагаемых событий...

Но вернемся к нашему сериалу.

Под крышами большого города, причем явно не Парижа, все узнаваемо и все может быть. Может родиться не вполне здоровый ребенок (тотальная проблема нашего «алкающего» социума), прийти выигрышная роль на театре, вспыхнуть взаимное чувство двух очень немолодых людей и т.д. и т.п.

Момент истины состоит в том, что нет нужды в моменте истины.

Персонажей фильма не назовешь в полном смысле слова адекватными фигурами постсоветского социума. Это тот самый средний класс, который складывается с таким трудом и все еще не обрел убедительной перспективы (в реальной действительности). Зато в сериале находится замечательное решение всех жизненных вопросов: в новомодный коттедж (идея Галины Николаевны!) въезжают все персонажи сразу, решившие жить вместе и отдельно в одно и то же время, и здесь самое главное — чтобы всем жилось одинаково комфортно. Некоторая задержка с хэппи энд (банк, переводивший деньги за дом, тут же рухнул) только усиливает мажорность счастливого финала (все и в этом случае разрешается ко всеобщему удовольствию). Российский зритель, переживший прелести дефолта, дикого капитализма, всевластие кидал и фактическое сведение к нулю того же среднего класса, наверняка встретил финальный аккорд с понимающей улыбкой.

То есть проблемы возникают исключительно для того, чтобы немедленно раствориться в добродушной интонации многосерийной ленты. А могло ли быть иначе? Закон жанра...

К тому же присмотримся к жизненным амплуа персонажей сериала. Владелица картинной галереи. Академик-биолог. Крупный бизнесмен. Преподавательница в музыкальном заведении. Ученый-животновод. Актриса. Классный автогонщик. Врач-кардиолог. Просто врач. Красивые занятия, что и говорить.

И если зрителю не очень уютно живется, он может утешиться тем, что кому-то живется гораздо лучше. На телевизионном экране. Если же с экрана хлещет кровь, можно найти утешение в том, что в обычной зрительской жизни все гораздо будничнее и спокойнее. Главное, подальше от того, что есть на самом деле. Не обладай телеэкран этим свойством, наверное, многочасовым сериалам не суждено было бы появиться на свет.

«ПОД КРЫШАМИ БОЛЬШОГО ГОРОДА»

Сценарий В. Азерникова

Режиссер В. Криштофович

Оператор В. Анисимов

Композитор В. Гронский

В главных ролях Екатерина Васильева и Олег Басилашвили.

Моствидео-Медиамо. Кинокомпания «Домфильм».

Телеканал Inter при участии «Илюзионфильм».

ЛИТОВСКИЕ СЮЖЕТЫ

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

«ИЮНЬ, НАЧАЛО ЛЕТА»

О сценарии И. Мераса и Р. Вабаласа «Июнь, начало лета»

Не знаю, что и сказать об этом сценарии. Неприятно констатировать неудачу талантливых людей, отличного писателя И. Мераса и хорошего режиссера Р. Вабаласа. Возможно и то, что я не понял замысел авторов. Но если это и так, то виновен не только я, непонятливый, но и авторы, не сумевшие «донести до меня» замысел.

Теперь по существу. Сначала несколько слов об атмосфере сценария, о плацдарме, на котором развивается действие. Я это увидел так — существует в Литве вымирающий городок. Он не развивается. Люди, даже те, что работают на единственном предприятии городка — на лесопилке, стремятся убежать отсюда на большое строительство в деревне Петренай. Стоит даже вопрос о закрытии лесопилки или о переносе ее в другое место. Что ж, такая ситуация возможна. Действительно, в нашем социально-экономическом развитии существуют известные противоречия. Проблема развития маленьких городов действительно существует. Мы строим хозяйство не на голом месте. Иногда некогда живые, естественно сложившиеся места расселения теряют свое значение. Причины этого понятны — они оказываются в стороне от магистральных дорог, в районе меняется профиль хозяйства, к примеру, открытие полезных ископаемых вызывает хозяйственное тяготение к другим местам. Я не знаю Литвы и ее проблем, но ведь они возникают ино-



«Чертovo семя», режиссер Альгимантас Пуляпа

Окончание. Начало публикации см.: «КФ», 2002, № 3.

гда даже неподалеку от Москвы, вокруг которой есть некогда исторически значимые города, потерявшие свое значение, такие, как Верея или Таруса. Поэтому меня не удивляет то, что Мерас и Вабалас избрали для исследования именно такой городок. И дело не в выборе объекта исследования, а в том, как это исследование проводится, какая картина жизни возникает при исследовании жизни этого городка.

Когда-то В. Катаев написал «Домик». В пьесе были ошибки, и немаловажные, в частности та, что провоз-



«Шаги в ночи»

вестником экономического развития в ней выступал авантюрист и проходимец типа Остапа Бендера. Но основная идея пьесы (пусть и далеко несовершенной и, повторяю, во многом ошибочной) была понятна и ясна. В. Катаев доказывал, что в стране существует иногда неучтенный грандиозный потенциал и стоит приложить энергию и изобретательность, захолустье превращается чуть ли не в столицу. В сценарии М. Мераса и Р. Вабаласа создана чуть ли не неразрешимая ситуация. Лесопилка, а это, повторяю, единственное предприятие, которым жив городок, в таком виде, как она существует, не нужна. Ее нужно перестраивать. Но если ее перестроить, реконструировать, расширить, она не уместится в городке. Придется захватывать городские территории, переселять людей. Возникает неразрешимая проблема. Так и говорится в сценарии — если перестроить лесопилку, то окажется, что городок станет ее придатком. Следовательно, перестроить ее или не перестроить — все одно, городок уничтожится. И хотя герой сценария Стасис должен еще разрабатывать проект перестройки, авторы не дают ему выхода. Проблема поставлена так. Следовательно, выхода из городка нет. Он погибает. Таков неутешительный вывод.

Но, конечно, не в этом содержание сценария, хотя этой ситуации в нем уделено не так мало внимания. Главное в сценарии — люди. Их психология, их разви-

тие, их характеристика. Обратимся к ним. На меня произвело странное впечатление то, что в сценарии нет ни одного полноценного человека. Стасис — инженер на лесопилке. Дело разваливается. Он пытается найти выход для погибающего предприятия. Но выхода, как я уже говорил, нет. Рядом с ним Ангеле. Она тоже инженер. Она любит Стасиса, но безответно. Ее жизнь тоже погублена здесь, в этом городке. То, что сценарий заканчивается как бы «оптимистической» нотой, то, что Стасис будет работать над «спасением» лесопилки, не уравнивает тех несчастий и тех неурядиц, в центре которых он оказывается. Он любит актрису Лайму, и она любит его. Но она не выйдет за него замуж, хотя этого и хочет, потому что предана театру. Вместе с тем и Лайма с ее неудовлетворенной любовью к Стасису охарактеризована драматически безнадежно. Она, что называется, подавала надежды, могла бы стать крупной актрисой. Но сложилось так, что ее четыре года «держали» на выходах и она растеряла темперамент и пыл. Когда ей дают роль, именно ту, сыграв которую в школе, она выдвинулась, она отказывается играть ее. Она считает, что уже не в силах справиться с ней.

Дальше — в сценарии существует врач Балис, который так пьянствует, что даже не в силах, будучи пьяным, оказать помощь рабочему, с которым случилось несчастье. У Балиса роман с медсестрой Людой, и это тоже источник драмы. Она понимает, что Балис, в сущности, ее не любит, и страдает не только из-за этого, но и из-за того, что ее дочь Сигуде ненавидит Балиса и ревнует мать к нему. В свою очередь, Сигуде, которую в школе учат пению, случайно слышит отзыв авторитетного человека, что она неталантлива. Это заставляет ее попытаться покончить самоубийством.

Конечно, каждая из этих ситуаций возможна. Возможно и то, что у талантливой актрисы неудачно складывается жизнь в театре. Возможны страдания неразделенной любви у Ангеле. Возможна ревность подростка и его ненависть к любовнику матери. Но ведь беда в том, что все эти разнообразные несчастья, собранные вместе, создают такую чудовищно мрачную картину жизни, что поверить в нее нет никакой возможности.

Возникает впечатление, что погибающий городок мертвой хваткой берет за горло каждого из его обитателей, что жизнь всех этих людей совершенно бесперспективна, что ни у кого из них нет будущего, как, впрочем, нет и настоящего. А с этим согласиться никак не возможно. Нельзя согласиться, потому что это неправда.

Я не могу отказать авторам сценария в известной художественной зоркости. Отдельные эпизоды написаны интересно. Но это не восполняет общего впечатления. Тут нужно сказать еще то, что сценарий, несмотря на драматичность каждой судьбы, в общем, построен недраматично. Он распадается на ряд иногда иллюстративных эпизодов, каждый по-своему иллюстрирует, а не вскрывает драматическое существо происходящего. Развитие действия не столь подробно, сколь медлительно, и не связывается в драматический узел. Но это полбеды. Опытные и талантливые люди

смогли бы преодолеть эти формальные недостатки, драматизировать действие, сконцентрировать его. Но что делать с общей концепцией сценария, с безнадежными и неразрешимыми судьбами, с обреченностью городка, в котором они живут? Думаю, что частичными поправками, заплатами здесь не обойтись. Наверное, нужно пересмотреть общую концепцию. Это, конечно, очень трудно сделать. Но необходимо.

М.Блейман

14/IV-68

О сценарии «Июнь, начало лета»

Авторы — И. Мерас,
Р. Вабалас

Режиссерский сценарий — Р. Вабалас

Это до крайности унылая история. Авторы как будто задались специальной целью коллекционирования «унылостей».

Маленький литовский городок. Я не знаю Литвы, но могу предположить, что существует такой городок, какой описывают авторы, городок, томящийся своей незначительностью, городок, судьба которого целиком зависит от будущего строительства.

Однако если даже и предположить, что такой именно «ущербный» городок существует, то неужели люди, живущие в нем, являются зеркальным его отражением? Трудно поверить в это! Мне кажется, что авторы просто кокетничают унылостью, делают стиль из унылости. Между тем унылость сама по себе вряд ли предмет искусства.

И здесь все, конечно же, в авторском отношении к жизненному материалу.

Скажем, «Городок Окуров» — страшнее, во многом раз страшнее литовского городка, в коем влачат свое существование герои сценария. Но авторское гневное отношение к жизни окуривцев определяло и внутренний смысл, и стилистическое решение повести Горького.

О чем же сценарий «Июнь, начало лета»? Увы, я так и не понял авторских намерений. Еще раз все это накопление, сознательное накопление томящей скуки.

Здесь слепой ведет зрячего, здесь люди глушат безудержно водку. Водка начинает сценарий, она заливают его страницы. (Лишь ксензд сменил ее, сорокаградусную, на коньяк высшего сорта.) Здесь музыкант-энтузиаст обучает петь девушку, к пению и вовсе не способную. О, она идет толпиться! Трагедия? Помилуй бог! Все та же унылость — разве может покончить жизнь самоубийством унылый, скучный человек. Здесь даже хирург не в состоянии помочь тяжелораненому, потому что он, хирург, вечно пьян.

Здесь любовь — не любовь, а тоска расставаний, хотя расставания эти обусловлены столь малым количеством погонных метров, что преодолеваются они без труда рейсовым автобусом. Даже спектакль передвижного театра не может состояться в этом городке, ибо главная актриса повредила себе ногу, а героиня, моло-

дая и, очевидно, талантливая актриса, может отрепетировать роль лишь для того, чтобы сыграть ее на следующий день, но уже в соседнем городке (только бы не в этом, злосчастном по воле авторов!).

Все человеческие взаимоотношения в этом сценарии просто-напросто скучны. И скука может быть предметом искусства. Но за скукой можно следить с интересом. Если же скука вызывает у читателя-зрителя лишь скуку же, положение становится безвыходным! Не понимаю, что произошло с авторами. И. Мерас — боль-



«Лестница в небо»

шой писатель, Р. Вабалас, безусловно, одаренный кинематографист.

Очевидно, они поставили перед собой неверную задачу. Задачу почти невыполнимую: чисто описательной унылостью и скукой вызвать хоть какие-то эмоции у читателя-зрителя. Сценарий (а боюсь, что и фильм) может просто-напросто укачать, усыпить. Вряд ли это входило в авторские намерения, вряд ли это задача искусства!

В чем основная, вернее, отправная ошибка авторов? Как мне представляется, она в том, что скуке-унылости они ничего не противопоставили.

В сущности, если попытаться найти центральный стержень их многослойной постройке, то таким стрежнем, пожалуй, окажется история стройки, которая никак не может осуществиться. Ведь как будто эта стройка должна изменить застойную жизнь городка.

Ежели считать, что это так, то, очевидно, один из главных героев сценария, Стасис, и мог бы стать тем человеком, за судьбою которого было бы интересно следить. Именно он мог бы стать тем разрушителем уныния, когда и само это уныние, разрушенное им, стало бы предметом исследования искусством.

Однако в сценарии он плоть от плоти, кровь от крови всех остальных действующих лиц. Он придавлен к земле, мелковат душевно, и поэтому скучен, как и остальные. А жаль! Ведь несмотря на все сказанное

мною выше, в целом ряде подробностей (да и не только подробностей) сказывается одаренность и наблюдательность авторов.

И я бы на их месте продолжил работу над сценарием. Работа это немалая, не скрою. Мне представляется, что если бы авторы всерьез задумались бы об ином ракурсе образа главного героя, об ином ракурсе его борьбы за преобразование скучной, мелкой жизни людей городка, мог бы получиться сценарий, а вслед за сценарием и фильм, который взволновал бы зрителей,



«Марш, марш, тра-та-та»

заставил бы их задуматься о взаимоотношении крупного и мелкого в нашей жизни.

Но так... да простят меня авторы за то, что я повторяюсь, скука родит лишь скуку, уныние лишь уныние.

Л.Арнштам

25 апреля 1968 г.
№ 19/578

Председателю Госкомитета по кинематографии
Совета Министров Литовской ССР
тов. Банюлисус Б.П

Копия: директору Литовской киностудии
тов. Лозорайтисус Ю.И.

Сценарно-редакционная коллегия рассмотрела 2-й вариант режиссерского сценария «Июнь, начало лета» и сообщает, что и в настоящую редакцию сценария не внесены исправления, которые были предложены Главком по литературному сценарию и при обсуждении в Главке 1-го варианта режиссерской разработки. Сценарий оставляет ощущение безысходности провинциальной жизни, с неустroенными судьбами людей, у которых только один выход — уехать из этого местечка.

32 КИНОФОРУМ

Основной конфликт со строительством лесопильного завода, который должен был стать центральным, не решен ни с производственной точки зрения, ни с раскрытием образа главного героя.

Стасис, как личность и индивидуальность, может представлять интерес лишь тогда, когда он будет нести в себе жизнеутверждающее начало человека, который уверен в своей правоте и доказывает ее на деле.

Сценарий построен многопланово, с показом разных судеб людей, однако все они полны недоговоренностей, их жизнь сломлена, врач Балис спился, девочка бросается в реку, Ангеле не находит любви, актриса Лайма не может сыграть роль, и ее жизнь не складывается — и все это на фоне одного городка. И в этой атмосфере растворился Стасис, который также плывет по течению, вместо того чтобы стать активным действенным началом.

Нам представляется, что авторы сценария и сценарно-редакционная коллегия должны проделать не «косметическую» правку сценария, как было это по предыдущим вариантам, а серьезно пересмотреть свои позиции и переработать режиссерский сценарий с учетом замечаний, высказанных по ходу работы над вариантами сценария.

По просьбе редактора студии Григорайтиса сценарий после обсуждения в Главке был направлен на отзывы внештатным членам сценарно-редакционной коллегии. Отзывы тт. Арнштама и Блеймана прилагаются. Главное управление предлагает кардинальным образом переделать сценарий и представить нам на утверждение.

Если сценарий не будет переделан, то он будет исключен из плана студии.

Главный редактор
Сценарно-редакционной коллегии

И.Кокорева

Член сценарно-редакционной
коллегии Т.Юренева

Председателю Госкомитета по кинематографии
Совета Министров Литовской ССР
Тов. Банюлисус В.Л.

Сценарий «Июнь, начало лета» написан нами совместно — писателем И.Мерасом и режиссером-сценаристом Р.Вабаласом. До этого каждый из нас в своем творчестве обращался к материалу и проблемам прошлого нашего народа и раскрытию исторических процессов борьбы литовского народа в прошлом, как в военные, так и в послевоенные годы (книги И.Мераса — «Ничья длится мгновенно», «На чем держится мир», «Лунная неделя»; кинокартины Р.Вабаласа — «Канопада», «Шаги в ночи», «Марш, марш, тра-та-та», «Лестница в небо»).

Найдя общность взглядов, в 1965 году мы совместно задумали написать сценарий для кинокартины о нашей сегодняшней жизни. Эта работа, которую мы для себя считаем очень серьезной и ценной, потребовала почти трех лет труда.

В этом сценарии мы стремились поднять тему ответственности человека перед собой, перед обществом, перед своим временем. Мы хотели рассказать о советских людях, которые ищут, не успокаиваются, стремятся совершенствовать жизнь, где бы они ни находились.

С гражданской точки зрения, нас волнует жизнь и судьба нашего современника в любом месте нашей страны, за каждую пядь которой была пролита кровь советского воина. Поэтому и в сценарии мы попытались рассказать о людях творческих, находящихся на переднем крае жизни как в сфере производственной, так и в искусстве. Для нас представляется важным и острым вопрос воспитания человека, трезво и целеустремленно смотрящего в будущее, человека с полным реальным сознанием своих личных возможностей, человека, постоянно борющегося.

Поэтому мы считаем для себя противоположенным изображение людей современности упрощенно, однопланово, с окраской избирательно лишь в светлые или лишь в темные тона.

Сценарий «Июнь, начало лета» — рассказ о людях маленького литовского городка, повесть многоплановая, с разнохарактерными героями, с диалектическими противоречиями этих характеров и событий, происходящих за одни сутки.

Центральной фигурой рассказа является директор лесопильного завода инженер Стасис Юргайтис. Он родился и вырос в этом городке. Это человек беспокойный в своих личных устремлениях, неразрывно связанных с интересами общества. Стасис Юргайтис, ряд лет живущий в этом городке, понимает, что будущее городка во многом зависит от реконструкции старого либо строительства нового лесопильного завода. Хотя он терпит временные неудачи, ошибается, но все равно целый ряд лет не покладая рук своей конкретной деятельностью упорно борется за благополучие родного городка. Стасису Юргайтису чуждо пассивное мещанство, бездействие. Для него проблема строительства перерастает в более общую и глубокую моральную проблему жизни как окружающих его людей, так и своей собственной, он не сомневается лишь в инженерном, техническом решении проблемы, все более и более задумываясь о человеке как личности с большим духовным миром. Мы расстаемся со Стасисом в тот момент, когда он как инженер мог бы быть полностью удовлетворен результатом...

Балис, который опустил, не находя в себе решимости так же, как Стасис Юргайтис, добиваться воплощения своей мечты... Одни сутки для врача являются как бы выявлением собственного морального падения и временем созревания трезвого, требовательного взгляда на себя.

Эту же тему требовательного отношения к себе, к жизни в сценарии призвана расширить история со школьницей Сигуте. Драматическое избавление от иллюзорной, «тепличной» атмосферы вокруг школы должно привести ее к более осмысленной, целеустремленной судьбе. Хвалебные отзывы о мнимом ее таланте не способствовали бы воспитанию этого под-

ростка полноценным, счастливым человеком нашего общества.

Судьбы названных героев, а также жизнь рабочих лесопильного завода, жителей городка, жизнь актеров театра дали нам возможность сделать более полным социальный разрез. На наш взгляд, только диалектический показ жизни людей, наших современников, поможет избежать создания плоской, серой, лишенной жизненных противоречий кинокартины.

Написанный нами сценарий, обсужденный и принятый как на Литовской киностудии, так и в Главном управлении художественной кинематографии, был запущен в подготовительный период производства картины. Разработанный режиссером Р.Вабаласом режиссерский сценарий полностью соответствует его литературной основе, лишь в некоторых деталях более глубоко и образно выявляя нам авторский замысел. Хотя Главное управление художественной кинематографии в свое время рекомендовало Литовской киностудии выпуск этой кинокартины с некоторыми поправками (сокращением длинот, уточнением диалога), в последнем своем заключении по режиссерскому сценарию выдвинулся ряд соображений, коренным образом отменяющих наш авторский замысел. Нам представляется странным, что трехгодичный труд, многократные обсуждения, консультации на семинаре кинодраматургов в Дубултах отменяются с рекомендацией кардинально, а не «косметически» переработать сценарий, с требованием «серьезно пересмотреть свои позиции». Непонятным является рассматривание нашего сценария однобоко, выпячивание лишь одной какой-либо стороны судьбы наших героев. Станным для авторов является и то, что как главному герою, так и окружающим его людям предсказывается лишь один выход — «уехать из этого местечка», а главный герой тем самым обвиняется в пассивности, в безысходности.

Мы не можем согласиться с таким толкованием сценария и такой его оценкой. Безусловно, в представленном режиссерском сценарии имеются некоторые шероховатости, которые, к сожалению, пока неизбежны. В основе своей это касается более индивидуализированного диалога действующих лиц, который возможно будет довести лишь при работе с конкретными актерами. Мы, как авторы, после продолжительной работы над этим сценарием не думаем, что наш замысел и его воплощение требуют кардинальных переработок. Более четкое авторское отношение к изображаемым событиям в достаточной мере выявится в процессе постановки картины. Голословные, результативные, поспешные продолжения судеб героев, всякие композиционные перетряски сценария могут лишь внутренне дискредитировать наш замысел.

Мы с полным сознанием своей ответственности как перед собой, так и перед зрителем намерены отстаивать именно такой сценарий, именно такую картину, которая, на наш взгляд, не может быть лишена права на воплощение.

И.Мерас
Р.Вабалас

Вильнюс, 3.V, 1968

РАЙМОНД ВАБАЛАС:

«ТО, ЧТО С НАМИ СДЕЛАЛИ, — ЭТО ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ»

Этот монолог Р.Вабаласа был записан мною на магнитную пленку более двадцати лет назад. Уже нет в живых моего героя...

Текст печатается впервые.

В.Фомин

...Одним из документальных свидетельств крушения оттепели является история создания картины «Лестница в небо».

Сценарий этого фильма был написан задолго до выхода побившей в свое время рекорды смотримости ленты Витаутаса Жалакявичюса «Никто не хотел умирать». Но именно наш сценарий притормозили. И не случайно. Я понимаю, что «Никто» — это четверо романтических братьев Локисов, которые эффектно борются со злом с помощью меткой стрельбы. А вот история нашего Индриянаса — это уже посложнее. Видимо, в ЦК решили, что сначала надо протереть дорожку фильмом Жалакявичюса.

Из Москвы на наш сценарий тоже пришел огромный отзыв. Под ним стояла подпись моего любимого Михаила Юрьевича Блеймана, который в то время был советником Романова. Блейман был, действительно, для меня дорогим человеком, потому что когда провалился В.Мозурюнас со своим сценарием «Шаги в ночи» и мне назначили худруком Столпера — царство ему небесное, — Александр Борисович привлек для доработки и спасения этого сценария Блеймана. Так я познакомился с чудным стариком, от которого услышал тогда столько и такого, что сейчас оказалось бы в «Огоньке». И вот Блейман почему-то заделался советником Романова. Для меня его отзыв был страшным ударом. В нем было сказано, что роман Слуцкиса неважный и что сценарий тоже не получился. Пока мы заделывали пробоины после похоронного заключения Блеймана, Жалакявичюс быстро снял «Никто не хотел умирать». Триумфальное шествие. И создатель Локисов уже довольно хмуро поглядывал на нашу «Лестницу»: мол, зачем повторение темы и т.д. Но все-таки Юлионас Лозорайтис не поддавался Жалакявичюсу и запустил «Лестницу в небо».

Ну, я ее снимал без всяких происшествий, нормально. Хорошо работало. Закончили картину. Я себе «разрешил» совсем немного. Если помните, там есть линия редактора, к которому наш молодой герой, Янус, приходит жаловаться, что новые власти обижают Индриянаса. Так вот, в кабинете редактора я повесил репродукцию картины Иогансона: большая кремлевская

лестница... и на красном ковре — Левиафан с трубкой... Наш оператор Грицюс чуть не упал, закричал: «Этого я снимать не буду, Вабалас, этого никогда не пропустят». Сейчас, когда вы знаете, что Грицюс был «там», вы можете понять его волнение: «Нас всех посадят в теплушку — и туда». Я говорю: «Все равно снимай, это моя картина, я автор сценария, снимай». Сняли фильм. Смонтировали. Худсовет идет без Жалакявичюса. Он уже разъезжает по фестивалям, и слава Богу... Приемка хорошая, но сдержанная, потому что все знают, что не на студии все решается. Банюлис, тогдашний председатель литовского Госкино, еще должен везти картину в ЦК. Это для меня страшно, потому что на такие просмотры авторы не допускаются.

Завтра вечером — поезд, надо везти сдавать картину в Госкино. А поскольку в Москве нужно перевести с литовского, я решил порепетировать перевод. Назначил на девять утра просмотр на студии. И вот смотрю — у ворот студии стоят три черные «Волги». Узнаю: Зиманас — главный идеолог, консультант первого секретаря ЦК Снечкуса — решил поговорить с автором. Ну, думаю, сейчас начнутся «цуги». Подхожу. «Драугас Вабала, товарищи смотрели, попросили передать большое спасибо за картину. Смело держаться. Сдавать. Ждем появления на экране. Вы, кажется, будете сейчас ее смотреть, разрешите мне с вами ее посмотреть. Я вчера на бюро не был. Но Антанас Юозович говорил, что хорошая картина». О, слава тебе господи! Самому Снечкусу понравилось!

Потом в поезде я узнал от Банюлиса, какой разговор был в ЦК. Прошла картина, гробовая тишина. Зажегся свет. Снечкус и спрашивает: «Ну, как?» Все молчат. «Ну, так как?» Молчание. Ни один не осмелился. Кто-то начинает: «Ну, картина так, ничего... Но зачем эта сцена — под Сталиным сидит какой-то чиновник?» «Молчи, — говорит Снечкус — ты и сам такой был. Хорошая картина, товарищи, пусть везут. Все!» Как это нам пригодилось!..

— А идеолог, посмотрев, ничего не сказал?

¹ Ценные указания (жаргон). — Прим. ред.

— Он еще раз пожал руку, поблагодарил: «В самом деле хорошая картина» — и уехал.

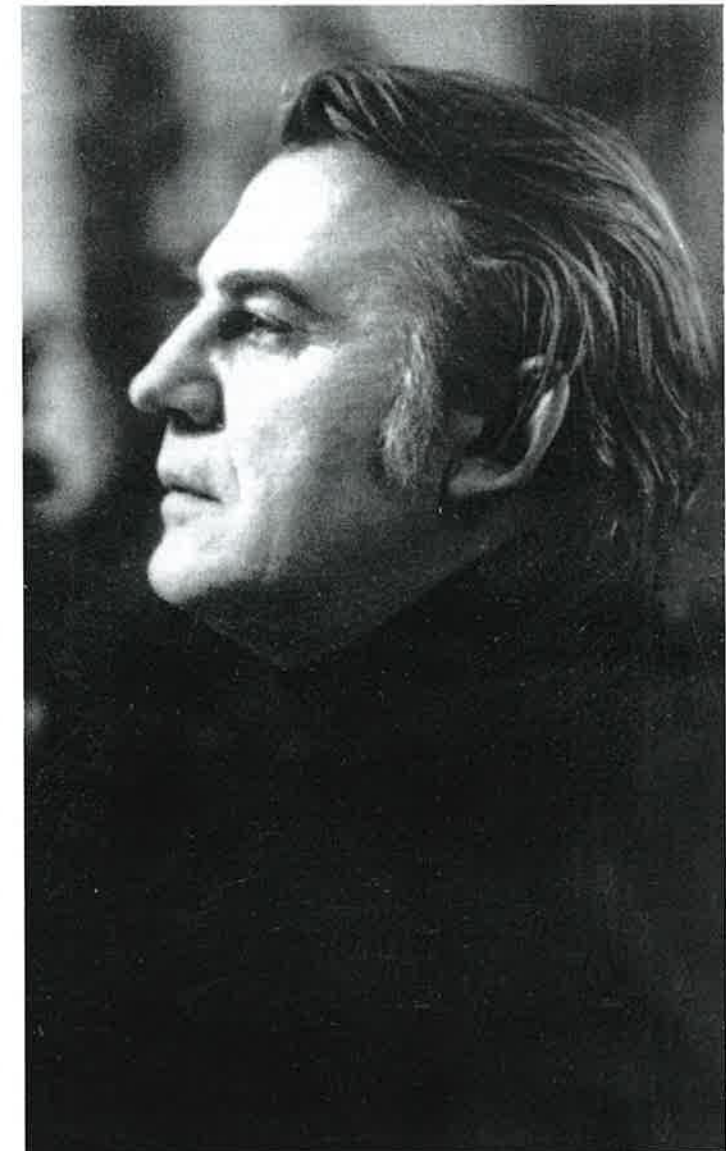
И вот после такого хорошего начала приезжаем в Москву. Как всегда, на просмотре в Госкино человек тридцать редакторов, смотрят. Полное молчание. А в центре сидит Баскаков. И под конец картины он вдруг встает и уходит. Кончился просмотр. И вся толпа мгновенно разбежалась по своим каморкам. Банюлис погнался за кем-то. Приходит и говорит: «Обсуждения никакого не будет. Владимир Евтихианович дал команду на следующее утро показать самому Романову. Картина сложная...» Ну, опять все сначала! Я думал, пойду в ресторан, хлопну, а теперь надо еще быть трезвенником, завтра самому Романову переводить. Банюлис подходит и говорит: «Хоть и запрещено в сдаче картины участвовать самому режиссеру, но ты не говори, что ты режиссер. Ты — переводчик».

Итак, в зале всего несколько человек: председатель Госкино СССР, Грицюс — не как оператор, а как представитель Союза кинематографистов Литвы, наш редактор Григорайтис и я, жалкий переводчик. А Романов по происхождению — газетчик, был редактором «Минской правды». Он тоже не мог простить, что в картине показан «отрицательный» редактор газеты... Зажегся свет. Романов вскочил: «Где вы это видели?.. Я всю западную Белоруссию с ручкой проходил в кармане, а тут мальчишке пистолет дают!» Банюлис, набравшись смелости, сказал: «Но вас охранял, наверное, взвод автоматчиков?» Тот дальше: «Где это видано, чтобы у редактора в кабинете Сталин висел?» Банюлис, опять набравшись смелости: «А у вас кто висел?» «У меня всегда — Ленин. Знаете картину «Ленин «Правду» читает?»

В общем, все ложь, все не годится. Не детали, а абсолютно все. Надо запретить картину, она вся идеологически вредна: «Вот у Жалакявичюса прекрасно показаны четыре брата-истребителя. А вы, что вы тут выделяете? А этот кулак — центральная фигура...» И вот тут Банюлис вдруг говорит: «Но, понимаете, товарищи иначе думают». — «Какие товарищи?». — «Ну, как, в Вильнюсе». — «Они, что, смотрели?». — «Да, конечно» — отвечает Банюлис. — «Как иначе?» Банюлис: «Говорят, что хорошая картина, что она достоверно показывает действительность той поры. Уже поздравляли с успехом». Тогда Романов быстро сообразил, что с ним спорить нечего, а надо прямо говорить с этими «товарищами». Романов вышел. Мы остались в зале... Прошло четверть часа — никого, ничего. Полчаса. Мы не вытерпели, выскочили покурить. Потом Банюлис исчез в лабиринтах Госкино, и вскоре мы узнали, что тов. Романов уже поговорил с Вильнюсом и уехал. Я не ручаюсь, но как будто его собеседником был сам Снечкус, который сказал, что картина верно отражает положение в Литве после войны и что товарищи из литовского ЦК убедительно просят его принять картину. Но об этом мы узнали позже, а тогда итоги телефонного разговора для нас остались тайной.

Мы пришли на следующий день. Было сказано, что фильм надо поправить, что в нем много неясностей. «А

какие именно поправки нужны?» Отвечают уклончиво: «Вы езжайте, мы подождем заключение». Я вернулся в Вильнюс, так и не ведая, существует картина или она положена на «полку». Потом появился Банюлис и сказал, что Романов ушел в отпуск и для выяснения правок еще раз надо прокатиться в Москву. Опять сели, поехали. Пришли к Баскакову. Он молча посмотрел всю картину, позвал в свой кабинет и довольно спокойно нам объяснил, что так изображать Красную Ар-



Раймонд Вабалас

мию, как она изображена в картине, нельзя. Есть единственное место, где прилично выглядит Красная Армия, — это там, где у теплушки солдат гуляет. Я сказал: «Владимир Евтихианович, вы не поняли — там не Красная Армия, а народные защитники; вчерашний крестьянин вытащил шинель и стал защищаться от

лесных братьев...» «Понятно. Но тогда перед картиной нужны титры о том, что в Литве существовали и такие-то формирования. А вот всю эту игру со Сталиным — это начисто надо убрать», — объяснил Баскаков. Пришлось все эти цу исполнить. Картина вышла. Вдруг в ЦК поступила жалоба от русскоязычного населения, что в картине есть издевательство над русским народом. Оказывается, я показал как из сожженной Белоруссии матери с детьми по нашим деревням ходили — за куском хлеба. И вот, именно подчеркивая послевоенную разруху, на полустанке появляются женщина и мальчишка лет пяти-шести, который спрашивает «Мама, куда мы идем?» Вот до таких придинок доходило. И вот — Кишиневский межрегиональный фестиваль. Жюри смотрело картину отдельно, и Марлен Хуциев, выходя из зала, пожал руку Ионасу Грицюсу, своему еще вгиковскому знакомому: «Ребята, как вы еще успели проскочить?» В 1967 году гайки уже были закручены, и долгие споры шли в жюри — кому присудить приз. Было решено, что первый приз «Большой янтарь» — «Лестнице», второй — «Юрьким зернам». Но какая ирония судьбы — «Юрькие зерна» вскоре вообще были вычеркнуты из истории молдавского кино. Что касается «Лестницы», видимо, Антанас Снечук протезировал этой картине: я был отмечен республиканской премией, а после отъезда Грицюса в Ленинград был избран первым секретарем Союза кинематографистов Литвы. Я пользовался полным почетом... Но вскоре попал в переплет со следующей картиной — «Июнь, начало лета».

С «Июнем» происходили жуткие вещи, и я чрезвычайно рад, что Камшалов спустя, наверное, 15 лет как-то увидел меня в киношной толпе и извинился за ЦК КПСС, за тогдашнюю руководительницу киноотделом Орехову. А тогда, в 1968 году, чтобы утвердить сценарий, надо было шесть раз ездить в Москву, хотя в Литве была, в общем, полная поддержка. Картина родилась из публицистического цикла журнальных статей-репортажей: «Почему я родился в Шилале?» В русском переводе это было бы примерно так: «Почему я родился на развалинах?», поскольку Шилале у нас — самый далекий, захудалый, крестьянский.

С тем же Григорайтисом мы повезли ее сдавать. Та же история: редактура обозвала картину пессимистической и безысходной. Из начальства фильм смотрел Гюловня. Он его тоже раскритиковал и посоветовал забрать домой, подумать. Что уж там думать, если каждый эпизод вызывал у него ярое сопротивление. Мы вернулись в гостиницу и стали соображать, как нам быть. Главный редактор студии сказал, что Орехова из ЦК посмотрела картину и вызвала нас на Старую площадь.

Вошли в кабинет тов. Ореховой, сели. Молчок. Для дружеского разговора первый вопрос: «Как вы оцениваете картину «Наш современник»? «Вы» — показывает на редактора. Григорайтис говорит: «Прекрасная картина». «А вы?» Я говорю: «Очень хорошая картина, по-моему, это достижение Райзмана». Она воскликнула: «Ну вот, тогда все ясно! А вы знаете, что это за кар-

тина? Вот в Югославии этой картиной объясняют свой ревизионизм и прочие дела». Этого достаточно, чтобы представить, с кем мы имели дело. Что еще говорила Орехова, я не помню, а Григорайтис вел какой-то отчаянный диалог, пошли цитаты: Ленин и Маркс... В общем, это длилось долго.

— *Практический какой-нибудь совет она дала?*

— «Думайте, товарищи, думайте». А это означало, что картины нет.

Вернулись мы в Вильнюс и стали «думать», то есть делать поправки. Я предложил изменить некоторые диалоги. Вырезали прекрасное обрамление картины — сцену на орнитологической станции. Там у нас развешаны были белые сети, и молодой парнишка проходит мимо них в масляной гимнастерке и спрашивает о перелете птиц. «А может, сегодня? Будем ждать?» Так вот, это обрамление было приказано начисто убрать, поскольку создает жутко безвыходное впечатление. Я убрал, но картина осталась без финала. Так как всегда снимаешь с запасом, — а мы сидели на берегу Немана, у Серяджюса, где прекраснейший пейзаж, — решили в один прекрасный день опять снять проплывающую по реке «ракету»: нужны были какие-то приметы цивилизации. Это был протяженный кадр, то бишь композитору сделали пятачок для музыки с подъемом. Этим мы бежали от обвинения, что, дескать, все понуро выйдут из зала. Вот плывет себе этот белый корабль — все красиво, и я счастлив; все крамольные места убраны, многое поправлено, вставлено, финал приклеен. Опять едем в Москву с тем же Григорайтисом. Опять попадаем к Гюловне. Он смотрит картину один. Свет зажигается, и Гюловня говорит: «Ничего же не изменилось, товарищи, ну что с вами?! Даже этот белый корабль проплывает мимо». Так картина фактически была положена на «полку», всеобщий зритель ее не увидел.

Третья, четвертая и пятая истории с моими последующими фильмами смешны, но смешны почему? Фильм «Марш, марш, тра-та-та» задумывался мною как гротеск, памфлет. Написано было быстро, лихо. Быстро проводились пробы. Банионис приглашен на роль лидера Польши, а Польша так и называлась в картине Польшей, а Литва — Литвой. И художник Чиплис, приглашенный на картину, хорошо изобразил претензии белополяков. Он нарисовал что-то вроде герба: половинку арбуза, которая напоминает половину земного шара, некое пернатое существо, держащее одну ножку на этом шаре. Тогда литовское кино было очень популярно, о нас писали чуть ли не в каждом номере польского журнала «Фильм». И вот заехала корреспондентка писать о Банионисе, и я, дурак, дал ей снимок из этой пробы, где Банионис размахивает руками, а за его спиной красуется вот эта штука. И вот — о Боже ты мой! Звонок из Москвы: «Вабаласа со всеми пробами, эскизами и пр. и пр. в Москву!» Я не мог ничего понять — с какой стати? Потом только выяснил, что вся конфузия вышла из-за этого чертова снимочка в «Экране», что, дескать, мы жутко обидели весь польский народ, а так как польский народ наш «варшавский» товарищ по пакту, — «все напрочь убрать!» Все убрал. Сдали. При-

емка была очень смешная. В картине есть сцена, где за столом в виде вопросительного знака сидят представители разных государств, но и как сатирики, памфлетисты мы изобретали названия государств. Стояли таблички — Федерация, Экзальтация, Галлюцинация. Рядом страна — Гигантомания, Мариния, Макарония и т.д. Когда я сдавал картину, то этот эпизод тоже вызвал сомнение. Потому что кому-то что-то показалось, и он спросил со сталью в голосе: «Кого вы имеете в виду, представляя страну под названием Гигантомания?» Я набрался смелости и понес ахинею: «Ну, вот, так вот, слава Богу, что вы...» Замешкался бы и вылетел бы. Потом они научились всматриваться в смысл всего, что творится на втором плане. Это я не раз слышал: «Вабалас, по первому плану у тебя вроде бы все правильно, но ты этот диалог на каком-то сомнительном фоне снимаешь. И вдруг они усматривали там такое крамольное, что, признаться, мне даже в голову не приходило».

Но последствия всех этих «казней египетских», к сожалению, не исчерпывались только самими этими наказаниями. Нападки официоза неизбежно становились щитом от нормальной, заслуженной критики. Мы, художники, начинали жить в миреже. Знакомые, близкие, коллеги — те 200 человек, которых я знаю в лицо, зная о разгроме у начальства, избегали говорить мне о художественных изъянах моих фильмов. И так из года в год, понимаете? Я мог начать думать, что я гениален, что я делаю картины без недостатков. Критики разделились на тех, которые выполняют роль дубинки, и тех, которые защищают художника. И если с «дубинками» все ясно, то вторая категория совершенно сбивает критерии искусства. Это опасно для художника. Умные критики не хотели мазать руки дерьмом и молчали про плохие картины. Отсюда — многие перекосы. И поэтому мне кажется, что сегодня стоило бы пройтись по всему нашему кинематографу. И уточнить некоторые оценки его, потому что были сбиты критерии — косвенным путем.

— *А были замыслы, которые на корню были пресечены?*

— «Гот мит унс» — история о том, как католический ксендз прячет еврейского мальчика. Я писал с одним товарищем, который благодарен ксендзам...

Кроме того, был сценарий фильма, посвященного столетию Чурлениса. Этот сценарий также не был реализован. Была, правда, моральная сатисфакция: его напечатали в толстом нашем журнале «Пяргале». Но это осталось фактом биографии Глинскиса (это известный в Литве театральный драматург) и Вабаласа. А потом эту тему испоганили...

— *Кто зарезал сценарий? Как?*

— Мы написали этот сценарий, я был на крыльях. Сценарий давал возможность сделать совсем новое для меня кино: в кадре существует только то, что Чурленис чувствует... По тем временам это было необычно для советского кино, впервые Хуциев дал герою поговорить с погибшим отцом. Фильм о Чурленисе был бы целиком построен на этой эстетике, на этом драматургическом

приеме: персонажи воображаемые, но зритель реально их видит. И вот сценарий, отражающий кусок жизни Чурлениса, был послан в Москву. Оценка была лестная для меня: «Сценарий в производство не пойдет, потому что это будет элитарная картина про элитарного художника». А когда я попытался выяснить, что это означает, мне было сказано: «Нам не нужно второго «Зеркала». Кажется, это был уже Даль Орлов...

— *Были еще такие печальные эпизоды?*

— Были. Мы с Григорием Кановичем написали сценарий под названием «Вначале было слово». Получилось так. Я делал документальную картину, используя архивный материал фильма, который мы обнаружили в Германии, запечатлевший, как Гитлер на корабле приплывает в Клайпеду и выступает с балкона театра. Театр и сейчас стоит — и та площадь, и тот балкон... Фильм прозрачно намекал, что Клайпеда — город немецкий. Но эта документальная картина навела меня на мысль, что надо сделать фильм о 1939 годе. 23 марта — это даже в мировой истории еще одна ступенька к общей беде.

Этот материал меня как-то взбудоражил, и я понял, что надо сделать картину про вторжение в Клайпеду и про германизацию. Рядом с германизацией, разумеется, лежала и другая идея... И вот мы с Г.Кановичем ездим по этому краю, собираем редкий материал, реальные истории. На их основе написали сценарий, главный герой которого — деревенский учитель литовского языка. Когда мы принесли сценарий, нам объяснили, что все это требуется забыть, а главное — отразить роль коммунистической партии в этом вопросе. А мы и это великолепно проштудировали и объяснили главному редактору, что никак нельзя отражать роль партии, потому что она в этом вопросе допустила ошибку — отделение клайпедского края от Литвы и создание совершенно вольного города Клайпеда. То была абсолютная чушь, которая никакой поддержки не имела, платформа какой-то дикой тактики, которая просто провалилась. А от нас требуют отражения роли коммунистической партии. Вот такие мотивы. Раз историческая картина — должна быть роль партии. А она, допустим, сидит в глубоком подполье. Тогда: «Давайте придумывать что-нибудь» и т.д., и т.д.

— *Когда был написан этот сценарий?*

— Перед самой «Лестницей в небо». Но он даже и не доехал до Москвы. Здесь угробили.

— *Как вы сами считаете: наков баланс реализованных и нереализованных ваших возможностей в те годы?*

— К сожалению, реализовано не более 30 процентов, причем потери были на разном уровне. Тот же «Марш» испоганили. И на стадии сценария, и уже в готовой картине. Она кончается глупым моим публицистическим обращением к залу — режиссер влезает в кадр, объясняет все про фашизм. Это один такой пример. Их не счесть...

— *А вам не хотелось хоть раз послать все это к черту и сделать картину «наотмашь», без ошейников, без намордников?..*

— Я всегда только так и начинал. К сожалению, от замыслов оставались рожки да ножки. Ну вот, написали сценарий. Во-первых, ты несешь его здесь, в Литве, редакторам, тебе честные люди говорят: «Ну, ты Дон Кихот! Ты что, не понимаешь, что это же «непроходняк»! Делаешься скалой, как святой Петр. Говоришь: «Ну ладно, пусть я буду идиотом, разреши перевести на русский язык и отвезти в Москву». Ну и переводишь, и везешь. Там полный долбеж, кранты, и сценарий ложится на «полку». Все. Вот и все замыслы. Ведь они умели прочитать даже то, чего ты не написал, клеили антисоветчину. Или говорят: «Присылайте режиссерский, но сделайте то-то и то-то».

И начинаются танталовы муки фильма «Июнь, начало лета». Существовало шесть вариантов. И остался самый плохой, мы с Искохасом Мерасом наши новые находки вычеркивали и возвращались к первичным каким-то кускам. Вот так ты и доползал до запуска. А потом... бесконечная история. Зусева или Кокорева

предлагают улучшить «Июнь», чтобы он вышел во все-союзный прокат. Сети-то и так уже убраны, но «убери-те еще то-то и то-то». Самые ожесточенные бои были на финале картины. Я почти уверен, что 75 процентов финалов советских картин пересняты, переделаны... Оставалось только уходить из кино. Или умирать с голоду, элементарно. Кто-то, как Андрюша Смирнов, — становился сценаристом. Кто-то уходил в театральную режиссуру, еще что-нибудь придумывал... Когда в 1956 году вышли «Живые герои» и началось литовское кино, мы думали: вот ранняя весна, пробьются росточки... А потом произошло землетрясение. Да то, что с нами сделали, — это землетрясение.

Я думаю, что никакой Голливуд тут бы не устоял. А ведь у нас кино было совсем молодым. Только-только все начиналось. И вот — все уже в руинах...

Вильнюс
1980

«Дочь конокрада», режиссер Альгимантас Пульпа



Свидетельства

ДНЕВНИКИ

АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ

От редакции

Внезапная смерть Анатолия Гребнева в начале прошлого лета потрясла всех, кто его знал. Ему было 79 лет, но казалось, что он всегда будет среди нас — молодой, веселый, общительный, в неизменной своей кепочке. Мысль о старости и увядании с ним не монтировалась никак. К тому же он, назвавший себя «последним сценаристом», переживал очередной творческий пик: поставленная Владимиром Фокиным картина по его сценарию «Дом для богатых» принесла ему «Нику», Валерий Рубинчик закончил фильм «Кино про кино», опять-таки по сценарию Гребнева... То была смерть на взлете, и кто знает, какие замыслы он унес с собой.

От публикатора

С 1945 года и до самых последних дней своей жизни А.Б. Гребнев вел дневник. В сорок пятом — сорок шестом это была объемистая клеенчатая тетрадь, в шестидесятых и семидесятых — маленькие записные книжечки, с 75-го вид дневников обрел свой стиль — особого формата в мелкую клеточку листки, с одной стороны исписанные каллиграфическим почерком автора... Послевоенные студенческие годы и кинематограф шестидесятых, перестроечный Пятый съезд кинематографистов и путешествие на крыше вагона по Кулундинской степи, Москва и Тбилиси, Ленинград, Сибирь и Европа, бесконечный калейдоскоп городов и мест, где случилось побывать журналисту, а затем и сценаристу Гребневу, множество самых разных лиц, историй и судеб, наброски к будущим сюжетам и каждодневные дневниковые записи...

Фрагмент из этих дневников, датированных семидесятыми годами, вы прочитаете в этой книжке журнала «Кинофорум», пилотный номер которого А.Б. Гребнев успел поддержать в руках. Книга «А.Б. Гребнев. Дневники 80-х» готовится к изданию в издательстве «Зебра».

1971. 21 января
Болшево

Что же 71-й?

Опять — суета?

25 месяцев назад закончил *Штрауса*. С тех пор — только «Визит вежливости». Два года. Это ужасно. Это — преступление.

Что же было за эти два года?

Ноябрь 69-го — Италия.

В 70-м: трижды Германия... Венгрия. «Переступи порог» (картина). И всё.

Отвратительные угрызения. Хочется бежать вдогонку за утраченными годами.

Но вот что еще было в 70-м: Северный флот, крейсер, Норвежское море...

Город Саранск...

Город Жданов... Сухуми... История Нади Курченко...

«В круге первом»...

Значит — не совсем зря!..

В этом, уже 71-м, уже 48-м (!!) году своей жизни, — обязан:

сценарий о Сермусе.

Сценарий «Надежда».

«Путешествие в др. город» — прозаический вариант.

И еще, по крайней мере, 5—6 рассказов из тех, что задуманы.

21.I.1971

Не любил одиночества, искал общества. Это мешало стать писателем. Писатель — профессия одиноких.

(Сюжет.) Очень волнует история Лены Т. Вот такой сугубо партийный товарищ со всеми признаками времени, эпохи 40-х — начала 50-х, вот такая Шапошникова... полюбила.

И совсем не того, кого следовало полюбить.

Юриста Яшу — из поселенцев, бывших ЗК.

Этот Яша — не сахар. Нервный. Эгоист.

Если это писать, то с солженицынским бесстрашием в отношении «национального вопроса». Писать — как есть.

Но дело тут не в нем, а в ней.

Женщина — партийный работник.

Все мещанство НК.

И вдруг — ничего не нужно, кроме этой жаркой, изнуряющей любви.

Опасно. Стыдно. Никому не расскажешь, не поделишься.

Когда выпьет, заводит громко советские песни.

Вначале всё — втайне. Начали поговаривать. Наконец — вызвали.

И вдруг — столько отваги!

Русская женщина. Леди Макбет Мценского уезда.

Все побоку. Нат, вяжите меня. Люблю!..

(Поёт: «И чтоб никто не догадался...»)

25.I.1971

Отринул от себя прошлое, сбросил с плеч его груз, и всё, что там было, — вместе с друзьями. И не почему-либо, не по хитрому умыслу, а просто не справлялся, не хватало времени на всех, прошлых и настоящих...

27.I

Опять манит, влечет сюжет с женщиной-ортодоксом. Как — вдруг — своя женская тайна, что-то постыдное с точки зрения общественной морали. Ребенок от «чужого мужа» или — связь с человеком, не заслуживающим доверия... И все это — сквозь мещанство, которое царит всюду и особенно в этих кругах. Неприлично — без галстука, и так во всем уже — нормы поведения, нормы, вкусы... И это новое, дремучее мещанство НК...

Может быть, тут драма? «Гроза» Островского?

Про «черную кассу» не забыть. В учреждениях — «черные кассы». Конечно, женщины. Каждый месяц по пятерке, жребий, кому-то сразу — 50 р., на следующий месяц получает другая... Подарки к Новому году, к 8 марта, к 23 февраля... Новый стиль жизни...

И ханжество...

4.II.1971. Болшево

Волнуют — поступки.

Поступки. «Пиджачный героизм». То есть героизм человека в пиджаке, без плаща и шпаги, без пары пистолетов.

И — особенно — героизм человека, которому *есть* что терять. Когда *нечего терять* — это проще. Труднее, сложнее, когда он уже раб своего положения, комфорта, привычки к определенному «трону жизни»... и

40 КИНОФОРУМ

наконец, в какой-то момент находит в себе силы стать выше своей судьбы.

Артист Образцов, Сергей Образцов в 1952-м, начале 1953-го, в «Известиях», на вечере, в официальной обстановке, заговорил об антисемитизме как позоре. И, в частности, его собственном позоре — русского человека...

Андрей Сахаров, академик... Сейчас это уже, может быть, стало позицией, позой, но сначала...

Ростропович...

И наконец Ойстрах, об эгоизме которого ходят анекдоты. («Довольно говорить обо мне, давайте поговорим о вас. Вы были вчера на моем концерте?») Ойстрах, вдруг отказавшийся от гастролей во Франции в знак солидарности с Ростроповичем...

Солидарность... Великое слово!..

18.II. Болшево

Заканчиваю «Кр. скрипку»¹.

Большой специалист по скрипкам (Штраус!)

Это очень тяжело — писать о том, чего не знаешь, не видел. (Мы только тем и занимаемся.) А потом распишешься — и ничего. Глядишь, и радости какие-то. Свои мелкие радости. Там диалог получился, там сюжетно что-то придумал — и доволен...

Ф.-Д.² о «подписантах», очень нелестно: «Знали ведь, что потом придется каяться? Или не знали?.. Мы, когда говорим режиссеру: «Нет, этой реплики не будет или ты не будешь ставить картину», — это значит, что мы уже решили, что он не будет ставить картину...

(Для того сюжета). Потом, в переговорах с подругами, упоминая его то и дело (он и не догадывался, как часто бывал упоминаем), невольно представляла им всё банальнее, чем было в действительности, так, чтоб было похоже на них и на их мужей. «В праздник взяли две бутылки...» А ничего не брали!..

Про Надю писать, вероятно, не стану...

20.II

Дело идет к концу.

Когда пишется, вспоминаешь вдруг и то, и это. Казалось, давно забыл. А нет, вдруг вспомнилось — к месту! Писать — это вспоминать.

Сегодня — 11, если не 12 (!) страниц!

24.III

Таллин — Москва

(поезд)

С каким-то тяжелым чувством...

То ли, действительно, по-эстонски сдержанны, то ли просто — не поняли. Скорее даже второе...

¹ «Красная скрипка» — сценарий А.Гребнева, по которому К.Кийск поставил фильм на Таллинской киностудии (1974)

² Валерий Фрид и Юлий Дунский.



Анатолий Гребнев

(Сюжет.) Про буфетчицу Нюрку. Пианино для дочери, сапоги за 70, ворует потихоньку.

И — любовь.

Нюрка как социальное явление.

Такие, как Б-в: дают в себе интеллигента.

Болшево, 1 апр. 71

Все еще волнует «Леди Макбет», т. е. история простой женщины — буфетчицы Нюрки — или подавальщицы (даже не официантки) из Дома отдыха Клады, способной на шекспировские страсти. Полюбила. Бросила мужа. Проворовалась из-за любви... Убила!

Вот что-то такое...

Это маленький поселок, какое-нибудь там Фрязино, все друг друга знают...

И всюду страсти роковые...

По телевизору — открытие съезда.

Это мощь. Сила.

С этим шутки плохи!..

10.IV.1971. Болшево

От добра добра не ищут, утверждает пословица. Так что же заставляет их, этих девушек, совершать их безумные поступки?..

Тая из «Фабричной девчонки»... Вышла замуж за хорошего человека, он непьющий, любит ее. Потом

«вспомнился» другой — тот, что был раньше, первая любовь. И началось. От мужа уже ребенок, нормальная жизнь, получили квартиру, что ей еще надо? Нет, нужен вот этот — непутевый, пьющий, любимый. Вся жизнь из-за этого наперекосяк. Теперь и муж, раньше в рот не бравший спиртного, стал попивать с горя, стал бить ее, чего раньше не бывало... Ведь всё на виду в поселке, все всё знают...

И это не одна такая история. Вот уже, кажется, поняли, что такое материальные блага и как надо устраиваться в жизни, и стали это ценить наконец, раньше не ценили. И нет же, все-таки существует эта проклятая любовь!..

11.IV

Волнует история отца и сына. Отец натерпелся в жизни из-за своей мягкости, уступчивости. Все боялся кого-то обойти. Все деликатничал. И теперь морщится от досады, видя в сыне те же черты. Кому это надо? Он жалеет теперь, что был таким вот «интеллигентом». Другие времена. Все рвут на себя, иначе не проживешь. Парень пропадет, если не поймет этого вовремя.

И все-таки, и все-таки... как доходит до дела... нельзя, ну нельзя поступить против совести. Что бы там ни говорили. Как бы ни рассуждал. Нельзя!..

11 апреля. Болшево

Хорош собой, молод, красив, и все равно — какой-то

комплекс неуверенности. Ждал ее, волновался. Она приехала. Счастлив. Оттого счастлив, что к нему приехали, что вот она такая, не поленилась, не забыла, приехала к нему...

Фильм «Начало» хорош тем, что социален, а социальность его — в утверждении ценности личности, даже как бы права на личность, на свою особенную индивидуальность, права быть не как все. Целая литература, вся наша литература 20—30-х годов была посвящена



Ирина Купченко и Кирилл Лавров в фильме «Путешествие в другой город»

теме подчинения личности коллективу, преодоления так называемого индивидуализма, а в общем, индивидуальности. И в обществе утвердилось вот это — «не выделяться». Не выпендриваться. Боже упаси, чтоб у нас кто-нибудь выдвинул громогласно свою кандидатуру куда-нибудь (как в США — президенты) или заявил вот так, как эта девушка: «Я оставляю свой след в искусстве». Мещанская скромность стала нормой поведения. (И даже в одежде.) А тут такая пигалица заявляет свои права на любовь, на талант, на «след в искусстве», на этого дурака Аркадия, который и не знал, что такое любовь!..

15.IV

Студент-репетитор. Написать студента-репетитора. Ходит по урокам. Циник.

Другой студент (или, может быть, тот же самый) зарабатывает тем, что чертит «дипломы». По 50 р. за диплом.

Технический ум. Без переживаний. Интеллигент без интеллигентности.

Жесток.

Расчетлив откровенно. И не прячет этого.

Приходит к женатому другу за денежным долгом. Никаких отсрочек, поблажек.

Он же — турист, байдарочник.

16.IV

Вот о чем сегодня подумалось. Уже — сколько? — пятнадцать лет, вот уже пятнадцать лет призываем их критиковать и не слушаться.

Может быть, хватит?

Может быть, теперь надо их понемножку приучать и слушаться, а? И уважать старших?

Ведь, получив свободу, как они ею воспользовались?

19.IV

Вот такой сюжет. Всё — спектакль. Кругом спектакль. Цирк. И все организаторы это знают. Относятся к этому цинично. Создали общественную комиссию, которая ничего не решает, нужна для проформы. А решает тот же чиновник, Иван Иванович, и он-то знает, что решает он, а не какие-то там «комиссии», которые он же и создал... Но Федор Федорович, бедняга Федор Федорович, старый идеалист, из комсомольцев тридцатого года, относится к своей общественной деятельности вполне серьезно. Чем доставляет немало хлопот Ивану Ивановичу. И попробуй с ним справиться, с этим Федором Федоровичем. Черта с два, это не так просто.

Он живет все еще в выдуманном мире, в мире, который выдумали для «других», для таких, как он, Иваны Ивановичи.

И — счастлив.

22—24 апр. 1971

Таллин — Москва

За все приходится платить. Это Штраус у меня хорошо говорит девице-аристократке: есть люди, которые за все должны платить (или что-то в этом роде). Это правильно. Я уже понял, что за все плачу втридорога. Это есть такие люди, ничего страшного. Иногда бывает обидно...

Эти европейцы — душ по утрам, мохнатый халат, кофе со сливками, ждем вас в баре...

У главного редактора, эстонского еврея, два сына — официанты. Один, впрочем, уже администратор в ресторане. Другой — бармен, плавает на пассажирском теплоходе, с туристами: Хельсинки и обратно. Высокие ребята, красавцы, блондины, мать эстонка.

Отец не стесняется их профессии. У нас бы стеснялся. Здесь это почетно: бармен!..

24.IV

На обратном пути, в мягком вагоне, со мной в купе — парень по имени Боря, работяга, в новом костюме и новых туфлях, которые пахнут кожей и потом.

Не достал билета в плацкартный. А ехать надо. К жене, с которой в разводе. Там трое детей. Может, сойдемся. Мать очень настаивала. Денег собрала на дорогу. Работал в совхозе слесарем. Взял расчет.

Там, уже разведясь, жил с одной. Каждый день — бутылка. Я ей говорю: ты бы придержала деньги-то, что-нибудь купили бы.

4.VI

Алупка. Размышления в Воронцовском дворце.

Люди, которые строили этот дворец, были крепостными, рабами.

Ощущали ли они себя несчастными?

Нет. Вряд ли. Вот так, каждую минуту, каждый час своего существования — нет!..

У них были свои печали и радости. И радости. Свои.

Может быть, через сто лет о нас скажут наши потомки, что и мы были несчастны. Ужаснутся: как мы могли так жить.

А мы себе живем...

Тут вырастает целый роман. Семейная хроника на 100 лет. Как у Маркеса...

Мы ведь тоже — в своем роде — крепостные. После нас останутся лунники, телефоны, телевизор, кассетный кинематограф... А они ужаснутся при взгляде на нас...

Москва. Июнь

Сложности с «Красной скрипкой». Недостаточно революционно. Мещане, перерожденцы, буржуазные с головы до ног, требуют «революционного искусства».

(Сюжет.) Какой-то парень (или девка) беззастенчиво спекулирует на доброте окружающих. И не стыдно. Век стыда кончился.

Обмануть — не стыдно.

Украсть — не стыдно.

Злоупотребить доверием — не стыдно.

Это не «просто так». Это философия.

Средний класс. Его воинственный консерватизм. Отношение к моде. Ко всему, что выделяется.

Женщина-инженер взяла отпуск на неделю, слетали с мужем на Кавказ. Не на 24 дня, как все люди, а на неделю. Это вызвало толки, неодобрение.

Чиновник, какой-нибудь там старший инспектор, ходит на работу без галстука. Нельзя.

Нельзя нарушать форму. Выделяться.

И — зависть.

27.VI

Дюренматт: «Но в наши дни от писателя требуются иные доказательства... Его искусство должно производить предметы потребления для революционеров. Но и буржуазное общество требует, чтобы искусство было «полезным». Он должен выдавать то прилизанные развращения для выхоленного домашнего очага, то нравственные пьесы на потребу общества, считающего себя нравственным, не будучи таковым. Одни требуют кровавой, другие — торжественной серьезности. Больше того. Будучи неправильно понятым, писатель начинает неправильно понимать сам себя. Чем явственнее повествовательное искусство, в силу необходимости, поднимается до уровня предмета философии и науки, тем явственнее оно подвергается искушению

Уехал, не сказавшись. Сейчас травиться будет. Уже раз травилась.

Сам Боря страдает нервным заболеванием. Называется эпилепсия. Иногда бывает. Не часто. Вот таблетки. Помогают. Она как раз таблетки эти ела.

Брат у нее (разговаривает правильно, литературно: не «у ней», а «у нее», нормально) пропащий человек, по тюрьмам. Уже кто по тюрьмам начал — это конец, точно знаю.

А та, законная, бывшая законная, зовут Зоя, с матерью они переписываются — пусть, мол, Боря приезжает.

Это под Москвой, Яхрома, по Дмитровскому шоссе. Там фабрика текстильная. Она на фабрике прядильщицей... У матери своей живет. Отец помер.

Гуляла, вот что. Ну, а я тоже хорош — зашибал. На флоте тогда работал, на траулере, СРТ. Зарабатывал. Там ведь, знаете, придут ребята с деньгами — спустят в три дня. И — сначала...

И опять, и опять — бездны... Чуть тронешь — бездна...

29 апреля

Трудно сказать, кто среди нас первый и кто чего стоит. Мы — как гротескные фигуры, которые сели играть в бридж. (Я видел однажды, как это происходило: здесь Спасский был на последнем месте, а тренер его лидировал и побивал всех.) Вот сядем когда-нибудь за настоящую игру, за шахматы, тогда посмотрим...

Впрочем, мало надежды, что это когда-нибудь произойдет.

(Сюжет.) Педагог — Макаренко, Сорока-Росинский — и — спустя много лет — те, кого они учили и воспитывали.

Стоит ли этот парнишка, «исправлению» которого ты посвятил столько трудов, отдал столько здоровья, стоит ли он этого?..

Тогда выясняется, что живет не ради результата.

9.V

...Делятся на две категории: на блядей и на деловых.

Деловая — это которая входит в зал и, прежде чем сесть, осматривается. И садится именно туда, куда нужно. Поближе к...

Лучше уж бляди. Они по крайней мере добрые, умеют быть преданными, бескорыстны.

9.V

Ровно год назад в этот день летели в Мурманск — Илюша, Сима и я...³

30.V

«Надежда, Слава и другие». Комедия. Только что закончил...

³ Илья Нусинов и Семен Лунгин.

принимать самое себя за философию и науку. Искусство тоже начинает принимать себя всерьез. Всем во вред.

Утрачивая свой юмор, шутовскую свободу своего творчества, оно теряет то единственное оружие, которым оно может располагать против мира, неизбежные катастрофы которого слишком часто порождаются шутами».

6 VII Болшево

В «Комсомольской правде» — письмо читателя на тему: как относиться к родителям.

Родителей, пишет этот читатель, надо чтить, какими бы они ни были. Родители — всегда родители.

И сразу — куча писем: неверно! неправда! чепуха! не всякий родитель заслуживает почтения. Вот у меня мать... Вот у меня отец...

И резкое, как никогда, непонимание, разлад между родителями и детьми.

Мать требует, чтобы я дружила с этой девочкой и не дружила с той...

Отец пьет, обижает мать. Как уважать такого отца? Куча писем...

Тема «отцов и детей» встает по-новому, с новой остротой.

«Отцы» учат «детей», заставляют окончить десятилетку и т. п., и всё — на свою голову.

Мать-уборщица в городе лезет вон из кожи, чтобы не хуже, чем «у людей», покупает дочери сапоги за 70 р., а сыну — гитару.

Она, эта мать, в отличие от матерей прошлого, хочет для дочери совсем иной судьбы, чем ее судьба. Пусть учится. И дальше учится — в техникуме, в институте. И пусть носит «мини» или — теперь уже — брючный костюм, как другие... Но чем дальше по этому пути, тем глубже непонимание. Мать лишается материнской власти, отец — отцовской. Дети говорят, не стеснясь: не хотим жить, как вы!..

6 VII

Хемингуэй («Нобелевская» речь):

— Как просто было бы заниматься литературой, если бы требовалось просто написать по-другому то, что уже писали до тебя... Писателя всегда гонит за пределы возможного, туда, где ему никто помочь не может.

Убеждал, убеждал, приводил самые веские доводы. Он ушел от меня убежденный, доводы были исчерпаны. Я смотрел ему вслед уже зная, что он все равно поступит по-своему.

Может быть, потому, что мои доводы хороши для меня. Я их сам выстрадал.

Он хочет выстрадать — свое. Все, что ему положено.

Опять столкнулся с породой людей, которые слушают тебя и — молчат. Не выражают своего мнения.

По радио: издательство «Нью-Йорк Таймс» получило

(от кого??) право опубликования романа Солженицына «Август 1914-го».

Скончался Луис Армстронг.

Верховный суд США отклонил протест правительства по поводу опубликования в американской печати секретных документов Пентагона.

7 VII

А что делать — за нами, действительно, нужен глаз да глаз. Чуть отпустили вожжи, и нате вам, пожалуйста: самые ортодоксальные, какой-нибудь О. Г. или Д. Г., выдают нечто непотребное — рассказец с душком или целый роман «не туда»...

Вечная проблема интеллигенции...

Вот она, проблема: читают «Самиздат», ругают редакторов и цензоров и — обижаются, что обошли орденом!..

Что-нибудь одно!..

9 VII

Товарищи, поймите, мы несем двойную ответственность: одну перед вами, нашими сегодняшними начальниками, которые делают политику и, очевидно, лучше нас знают, что «надо» и чего «не надо», тем более в таком массовом искусстве, как кино, где счет идет на миллионы зрителей. Но еще и другую ответственность, которая, может быть, вам непонятна, потому что лежит она всецело на нас: ответственность перед Пушкиным, Толстым и Чеховым, перед национальной и мировой культурой, ответственность за то, чтобы не превратилась ниточка этого родства, чтобы дело культуры продолжалось. И эта забота всецело лежит на нас, и в этом мы одни ответственны перед прошлым, настоящим и будущим, и внуки наши не примут никаких извинений и ссылок на сегодняшнее начальство, они спросят с нас, и что мы им ответим?..

9 VII

Я взялся за непосильный труд. Сделать политический фильм для зрителя, который устал от политики, в обществе, которое насковозь аполитично; фильм об альтернативе — в мире, который пропитан эгоистичностью, желанием урвать!..

(Рассказ.) Она сняла туфли и ходила босиком, она любила ходить босиком и «без всего» и мыла ноги в тазике с дождевой водой, на веранде, и какая-то общая женская похоть была в них во всех — и в этой, и в той, и в той, что перед этим... И что-то они все умели делать, чего не умел он, и что-то знали все — одно и то же, — как будто были связаны уговором или тайной...

11 VII

Вдруг — моменты, когда все знаешь и понимаешь, все и про всех, и каждого видишь насковозь, всё насковозь, и жизнь видна вперед и назад на много лет и на большое расстояние...

11 VII

Вдруг решил вести себя странно. То есть что значит странно? В соответствии со своей природой...

Все удивились. Он считался воспитанным человеком, мог часами терпеливо слушать болтовню какой-нибудь старой дуры, умел говорить ни о чем и слушать, как ни о чем говорят другие, умел улыбаться там, где нужно было послать матом. И вдруг — послал. Ушел, не дослушав. Нахамил...

11 VII

(Рассказ.) Наш начальник любил обобщения. «Вот, художники, — говаривал он, — не признаете дисциплины». (Или что-нибудь в этом роде.)

А классики-то... разбежались. Покинули нас. Помахали нам рукой.

Они были с нами, пока мы боролись за революцию.

Они и сейчас все до одного революционеры. Даже такие, как старик Островский со своей купеческой породой. Сегодня нельзя — и Островского.

11 VII

Мои друзья А. и Н.⁴ страшно обиделись и рассердились: их обошли наградами. Вернее, дали «не тот» орден.

До сих пор они ходили в прогрессивных. Они и сейчас прогрессивные. Но орден им — пожалуйста.

(ПДГ)⁵ Кириллов и... демократия. Ко всем этим уговорам, разговорам, общим собраниям и т. п. относится как к утомительной необходимости. Приходится тратить время.

Володе Беглову, когда увольняет его: — Все равно тебя восстановит профсоюз. Можешь судиться. Суд восстановит.

Кириллов на общем собрании, где демократия, где его может покрывать любой, где говорят, говорят, обсуждают, а он-то знает, что обсуждать нечего, все давно решено, и все механизмы видны ему одному, и будет так, как должно быть. Но почему-то он должен сидеть и слушать всю эту болтовню...

11 VII

Итак, о странностях.

С завистью читаю о Фишере: «Образ Фишера — человека и шахматиста — окружен всевозможными небылицами. Споры нет, как и многие выдающиеся личности, Фишер в повседневной жизни ведет себя необычно».

«По своему характеру Фишер непосредствен и горд. Он всегда говорит то, что думает. Но таким людям трудно жить в современном обществе, и мне кажется (это пишет Спасский), что Фишер очень одинок. В этом одна из его трагедий».

⁴ Александр Алов и Владимир Наумов.

⁵ «Путешествие в другой город». Фильм по этому сценарию был снят режиссером Виктором Трегубовичем. Фильм с трудом выходил на экраны. Премьера состоялась только в 1978 году.

Таким людям трудно жить — это, может быть, и верно. Но вернее то, что с такими людьми трудно жить окружающим. Станный человек обычно странный за счет других, не могущих, часто не позволяющих себе быть странными. Ведь что получится, если странными будут все?

Мне ближе чеховский тип выдающегося человека. Человек тем более щепетильный в отношении других, что он талантливее их и сознает это. И как бы боится, стесняется показать другому: я выше тебя.



Анатолий Гребнев, Кирилл Лавров, Ирина Купченко, Виктор Трегубович

Гений стесняется того, что он гений.

А может быть, это устарелый взгляд?

Может быть, он происходит от пресловутого мещанского «равенства».

Ведь нет же на самом деле равенства. Люди не равны. Есть умный и есть дурак. Есть гений и есть посредственность. Зачем же гению прикидываться посредственностью? Во имя чего?

Фишер и другой крупный шахматист — Лилиенталь. Крупный в том смысле, что у него были большие задатки. Мог стать крупным. Но не стал. Стеснялся выигрывать. Жалел соперника. Щадил. Других, но не себя.

И так и остался — добрым человеком.

А беспощадный Фишер двинул вперед искусство шахмат.

12 VII

Это интересная современная проблема. Талант и человечность. Талант и доброта. Исключительность и равенство. Мещанская уравниловка, то есть мещанский социализм, и духовный аристократизм.

Об этом и фильмы «Начало», «Переступи порог». Героиня «Начала» живет, как свойственно таланту. Любила обыкновенного, заурядного человека, и заурядность победила в споре с талантом. Он потому и плачет в финальной сцене, этот парень, Куравлев, плачет над своим бессилием жить талантливо.

В «Переступи порог» герой отвергает кажущиеся

ему нечестными пути утверждения себя в жизни. Это, вероятно, скромность паче гордости. Но — скромность.

Такие всегда остаются в проигрыше. Они не хотят работать локтями, а в жизни, что поделаешь, нужны локти. Они со своей щепетильностью большей частью так и остаются, а другие — не щепетильные — вылезают. И потом щепетильные завидуют им. И это только в книжках да в кино — доброта и скромность побеждают. В жизни чаще наоборот.



Анатолий Гребнев и Александр Володин

У нас в литературе — романтический взгляд на жизнь. «Локти» — это плохо. Записку с телефоном — символ «блата» — сжигают в пепельнице.

Это, так сказать, дань общественной морали. Наша мораль романтична. Она исходит из желаемого. Из идеала.

В Америке никто не стал бы сжигать в пепельнице эту бумажку, открывающую путь к карьере. Само слово «карьера» лишено черной окраски. Нормальное слово. Я делаю карьеру.

Я делаю карьеру. Выдвигаю свою кандидатуру на пост сенатора или даже президента. Ну и что?

Я делаю карьеру. Стараюсь приблизиться к начальству. Подхалим.

Я женюсь на дочери босса. Брак по расчету. Ну и что?

Это всё не стыдно и даже не подлежит сокрытию, как в каком-нибудь ханжеском обществе, где при слове «карьера» стыдливо краснеют.

...И у нас уже меняются постепенно понятия о том, что хорошо и что дурно.

В Тбилиси делец откровенно говорит о том, что он делец. Совсем неплохо быть дельцом. Кто сказал, что плохо?

«Женился на грузинке. Совсем другое дело. К свадьбе ее родители — машину, деньги на кооператив».

Это мне рассказывал случайный знакомый в аэропорту, грузин инженер, живущий в Москве, парень лет 32. Строил телебашню в Останкино.

Рассказывал спокойно, не стыдась.

А старый приятель, адвокат, признавался, что клиент теперь особый. Его не интересуют твои ораторские способности. Он сразу: «Дело можешь сде-

лать?» — «И ты делаешь?» — «Конечно. А как же? Что я, хуже других?»

Это уже буржуазная психология и мораль. Взамен романтической коммунистической, о которой все еще пишут в книжках.

Так, может быть, лучше уж сбросить к черту эти покровы?

Не знаю.

Наверное, одежда все-таки должна быть красивой. Это как-то подтягивает, что ли.

Во всяком случае, проблема заслуживает исследования.

Во всяком случае, просто ругать «локти» и сжигать в пепельнице бумажки с протекцией — это уже мало и старо. Старо, потому что нежизненно. Мало — потому что ничего не объясняет и не решает.

Можно еще написать где-нибудь старого чудака альтруиста. Это тоже не решает ничего. Во-первых, потому что он старый. Скоро умрет. Во-вторых, старый чудака альтруист стал в нашей литературе и кино таким же «общим местом», как тирады по поводу «локтей». Кстати, в том же «Переступи порог» неплохо показать, как, несмотря на тирады и заверения, все себе прекрасно устраиваются, кто как может. Один Алик предпочи-

тает позицию гордой честности. И есть немало зрителей, порицающих его за это. И еще больше тех, кому импонирует такое поведение и такие поступки, тем более что сами они на это не способны. Мещанству нужен герой. Оно прямо-таки мечтает и тоскует о герое. Чтобы был герой — не какая-нибудь там Антигона, а такой человек, как я, по всем приметам такой же, но совершающий благородные поступки. Это, собственно говоря, я. И вот какой красивый и благородный. Покажите мне меня в наилучшем виде!

Показать им — их! Такими, как есть.

И гуманиста Лилиентала.

И безжалостно гениального Фишера.

И Тайманова, который «сломался».

И юных людей, которым ничуть не жаль Тайманова. 6 : 0, так 6 : 0. Значит, по заслугам.

И их родителей, которым, напротив, жаль Тайманова: ну хоть бы 4 : 2 или 3 1/2 : 2 1/2.

Все-таки не хочется расставаться с добротой...

(Название рассказа.)

12.VII

Ко всему прочему «равенство» создало сложные не только нравственные, но и социальные и даже экономические проблемы.

Оно родило в обществе ненависть, еще большую, чем там, где, так сказать, официально существует разделение на классы. Если я имею право на равенство, то почему это мое право не реализуется? И кто они такие, теперешние хозяева жизни? Те, что «пролезли», не иначе. Устроились. А я тут должен прозябать.

По этой же самой причине — по причине «равенства» — плохо работают, перестали бояться взысканий (в старшем поколении все еще сохранилась боязнь «выговора», молодое — плюет).

О «сервисе» уж и говорить нечего. Его у нас нет и не будет. Все по той же причине. Я кого-то должен обслуживать. С какой стати? Ничего, посидит, подождет. Нынче господ нет...

12.VII

Хочется вести список героев негероического времени, совершивших подвиг по убеждению, то есть поступки во вред себе, не продиктованные собственными жизненными целями, поступки вопреки благоразумию и не ради тщеславия. Просто — из убеждений. Наперекор всему.

Я бы не причислил сюда писателя, оказавшегося у себя в стране в положении внутреннего эмигранта. Просто он иначе и не мог. Это его стезя. И тут всегда еще есть доля тщеславия и кокетства. И результат обычно «стоит того».

По этой причине я не стал бы преклоняться перед подвигом С-на⁵. Это, собственно, и не подвиг. Он, этот человек, уже и сейчас, при жизни, — в выигрыше.

Подвиг — это «Мастер и Маргарита», роман, напи-

⁵ Александр Солженицын.

санный человеком, пославшим отчаянное письмо Сталину с просьбой о куске хлеба.

Подвиг — это поведение Р.⁷, музыканта с мировым именем, не нуждающегося в дополнительной популярности. Подвиг человека, которому есть что терять.

И поведение Миши К.⁸ — его спокойное, бесстрашное упрямство в назидание всем расчетливым и благо-разумным.

И наконец ошеломляющий подвиг американца Даниэля Эллсберга, передавшего газетам секретные документы Пентагона и явившегося затем в полицию: вот я, берите. Я готов к 20 годам тюрьмы, лишь бы окончилась это позорная для моей страны война во Вьетнаме...

15.VII

Маячит идея: сделать фильм (или пьесу?) о руководителе. Директоре или инженере. С актуальными для нашего общества проблемами. Публицистическую (если сумею!) вещь. Хватит ныть. Надо идти куда-то дальше. Вперед.

Вот об этих людях, не читавших Блока.

О том, что кто-то сегодня должен нести ответственность за страну.

Может быть, там — сцену в суде. Суд восстановил незаконно уволенного никчемного работника. На пересмотр дела приходит сам Семенов (мой герой). Произносит речь. И все равно — проигрывает.

Мечтает, дурак, о «сильной руке». Ругает демократию. Рабочие развращены, инженеры бездельники, один — талантливый, но тянет одеяло на себя, все для себя. Диссертацию и т. д. Выдвинул его на гл. инженера. И — пожалел. Взял второго — дурака, администратора... Все кругом что-то устраивают, каждый для себя.

Нач.: вышел после инфаркта. Повесил в кабинете табличку: «Здесь не курят». Секретарша, с десятилетней, поменяла: «Спасибо, товарищ, что ты у нас не куришь». Увидел, посмеялся.

Завод делает какие-то приборы. И еще — ширпотреб.

Дочка в университете, филолог. Собираются молодые люди, говорят правильные вещи, но никто и пальцем не пошевелит, чтобы что-то реально исправить.

Переживает драму: старые методы изжили себя, на испуг теперь не возьмешь. А новыми не владеем.

Откровенные циники, хапуги: «А что я за это буду иметь?»

Начал заниматься бегом. Бег ради жизни.

Всяческие блага — дача и т. п., которыми он не пользуется...

Назрели какие-то серьезные перемены в обществе, он это понимает, но руки связаны.

Без демократии нельзя. Все равно нельзя. Старые методы не годятся.

Он сгорел на своей работе.

Надо что-то менять...

Эпизод: Сочи, санаторий. (Это — после инфаркта.)

⁷ Мстислав Ростропович.

⁸ Михаил Калик.

30.VII

У нас нельзя, чтобы герой был в конфликте с законом. Милиция всегда права.

Искусство — в союзе с милицией. Недаром, по роковому совпадению, бывший начальник московской милиции — ныне директор «Мосфильма»...

Поэтому у нас невозможен «Забриски поинт». Там герой — недоучившийся студент, электромеханик какого-то института, участвующий в движении «контестации», убивает полицейского, затем, скрываясь, угоняет чей-то частный самолет, затем — любовь с девицей-секретаршей какого-то босса, его любовницей, — в песках «Забриского поинта», еще не освоенного американской «цивилизацией», затем тот же самолет он возвращает на место, «откуда взял» (потому что он не вор!), и здесь его уже ждет полиция с автоматами. В него стреляют без предупреждения, в момент приземления... А девушка, услышав по радио о том, что «преступник убит», мысленно взрывает этот современный офис, в котором она работает, и всю эту «цивилизацию», к чертовой матери, и автор фильма, Антониони, с наслаждением делает это вместе с ней. К чертовой матери...

У нас — невозможно.

Хотя «контестация» — есть, есть. И есть эти сытые морды, денежные мешки, цивилизованные мешчане, против которых хочется протестовать.

Все это есть.

8.VIII

Меня волнуют проявления профессиональной солидарности.

Когда хоронили эту девочку, Надю Курченко, отовсюду, со всех концов страны прибывали телеграммы и цветы от летчиков и стюардесс. Цветы из Внукова, из Шереметьева, из Киева и Новосибирска... Девчонки из Внукова прилетели целой делегацией...

Это волнует. Вероятно, как всякая солидарность...

8.VIII

Есть беспринципность таланта.

Даже конформизм таланта.

От увлеченности, способности увлекаться, еще от индивидуального желания обрести какую-то почву.

Оттого, что талант — динамичен, если он талант.

Не потому ли у классиков вы найдете высказывания на все случаи жизни.

8 авг. 1971

Две проблемы:

1. Личность. Человек, выделяющийся из массы, в обществе, где не принято выделяться. Где бранные слова: «карьерист», «высочка», «воображает». Где лучше быть «как все», чтобы на тебя не косились приятельницы лифтерши... Где жены ходят жаловаться в партком... Где существуют пенсионеры при ЖЭКе с их узаконенным интересом к твоей личной жизни... Личность! Это там, где так мало личностей. Столько хороших людей и... нет личностей...

48 КИНОФОРУМ

2. Век требует практицизма, а мы — непрактичны. Век требует — кончать с этим разгильдяйством, нужна экономическая реформа, заинтересованность, научно-рациональный подход... Но что можно сделать в стране, где никто не станет расшибаться из-за лишней пятачки; где человек может враз спустить всю получку, не подумав о завтрашнем дне; где установить немецкую дисциплину практически невозможно — чтобы начальник требовал с подчиненного, и оба знали свои права и обязанности... Наша отсталость и разгильдяйство — это наше проклятие... и наше спасение!..

21.VIII. Репино

«Этой пьесой автор ничего не хотел доказать».

(Фриш)

Завидовал людям, у которых странности, увлечения, хобби. Писатели — почти все, кого он знал, — вели интересную жизнь, были — личности, умели постоять за себя, нахамить, сказать неприятное. Кто-то собирал марки. Кто-то был автомобилист, кто-то — мастер по шахматам.

Один он не умел играть в шахматы, не умел водить машину и жарить шашлык, не умел вести себя, как подобает писателю, и вообще не был никакой личностью, был старомоден и зауряден, как бухгалтер.

И он от этого страдал.

У него было только одно преимущество перед этими оригинальными и представительными господами, которым он тихо завидовал, только одно преимущество: он был писатель, они — борзописцы...

Актер-англичанин в нашей съемочной группе призыв — как проснется — сигарету в рот и весь день с сигаретой. Каждый второй у нас спрашивает заботливо: «Почему вы так много курите?» Англичанин удивлен: «У вас так любят давать советы»... Ему объясняют: «Эти люди беспокоятся за вас». — «А нельзя ли, чтобы они меня не замечали?»

12.IX

Шел — и ощущал себя высоким, это было незнакомое приятное ощущение.

Рассказы Шукшина. Не описывает, а рассказывает. Всё по делу. Без литературы.

Интересная (может быть, для рассказа) коллизия между прогрессивным критиком К. и редактором в издательстве, бедной женщиной, которой приходится расплачиваться за его прогрессивность.

Контролер в электричке. Из жизни контролера. Ему 55 лет, он бывший машинист электровоза, уволен по здоровью, стал работать контролером. Проблемы.

Непрактичность и практицизм. Обаятельная непрактичность, сестра духовности, и унылый, презираемый нами практицизм — скрупулезный практицизм немецкого толка, или активный, пробивной — еврейского, или наглый, откровенный, деятельный — американского...

Женщина, которая — в наших условиях — всего умеет добиться. Захотела — добилась...

(Для рассказа.) Тбилисская девочка снимает комнату в Москве, посещает симфонические концерты. Папа — торгош, присылает переводы на Центральный телеграф.

Так с этим и стареет...

28.IX

Принята (в 1-й инстанции) «Кр. скрипка». Сделан 2-й вариант (с порчей) «Надежды, Славы и других». Остался один договор: «Минута на размышление». И — уже нетвердая, подточенная надежда, что удастся прогнать к прозе.

Вот и все новости...

И опять — хождения по Комитетам: то одно, то другое... Понял наконец, на чем основано то подозрительно настороженное с немалым оттенком хамства, с разговорами за глаза и т. д., что сопутствует кинодраматургам. Они не допускают, что тут может быть творчество. Мы в их глазах — люди, делающие бизнес. Сами они тоже делают бизнес: они делают свой бизнес, мы — свой. Нам за наш бизнес платят больше, им — меньше, в то же время наш бизнес всецело зависит от них. Своею собственной рукой они дают нам на дачи и машины, ну как тут не презирать и не ненавидеть...

Рвать когти надо отсюда!..

28.IX

Трифонов, «Долгое прощание». Это то, что должен был написать я.

Всё здорово. Мешают, раздражают какие-то неточности, вроде того что этот драматург, как его, Смолянов (отлично написанная фигура), выйдя в тираж, живет тем, что сдает дачу... Это неправда. Все они как-то, худо-бедно, устроились: кто на радио, кто в журнальчике каком-то... — эти не пропадают...

Рядом с Шукшиным (в эти же дни прочел новые его рассказы) Трифонов, при всех литературных достоинствах, производит впечатление все-таки чего-то литературного. А там — сама подлинность. Может быть, маловато искусства. А может, и нет. Может, в этой безыскусственности оно и есть. «Жена мужа в Париж провожала»...

— Чудак, — сказала У., — всё переменялось: теперь у кого деньги, тех уважают. Ну может быть, не любят, но уважают. А может, и любят. Все нынче по-новому...

Страна щедринских чиновников, что ни говори. Пойти добиться чего-нибудь официальным путем — как бы не так.

Интеллигентный человек, наследник Чехова, должен выбивать себе какие-то элементарные блага путем ресторанных сделок. Презирает себя и... идет.

Ах, какая это сцена — сцена в ресторане.

(Рассказ.)

* Жена А. Гребнева.

Или — центральная сцена пьесы.

Двое сидят за столом. Маленький кругленький жучок и — интеллигент, дворянин, образованный человек, художник. Презирает жучка, а еще больше — себя... Но и жучок — парень не промах, и у него — своя правда, свой победительный цинизм... Ах, какая сцена!

И еще кто-то третий. Знакомый одного из них. И четвертый — официант...

Горькая истина — законным путем ничего не добьешься — приводит в дрожь...

В. С., что-то от святого, очень справедливый, положительный, глаза наивные, жизнь отдает за идею, — тем временем тихо-спокойно, бодро-весело, как говаривали мы когда-то, без лишних слов получает всё, что ему положено, все соответствующие блага. Он не суетится, ему незачем суетиться, всё само идет в руки: должности, чины, награды и хорошая синекура в институте, и членство в разных комиссиях — все само собой, и он, такой наивняк, берет это всё, не замечая...

На поминках Хрущева была вся личная охрана — бывшая, конечно.

(Для повести.) Целая семья: отец, мать, братья, сестры, чей-то шурин и т. д. Очень интересен социальный разрез вот такой сегодняшней семьи. Тут всё, что хочешь...

В. Ж. как характер. Зависть. Отбивал чужих жен из зависти к мужьям. Это даже не просто зависть, а сложный комплекс: потребность утвердить свое «я», бешеный индивидуализм, мнительность, комплекс собственной «серости», честолюбие...

Женщина, которой все удается. Задумано — сделано. Может стать кем угодно: музыковедом, шахматисткой, писательницей, партийным деятелем, стоит только захотеть. Универсальные способности, адская настойчивость, трудолюбие, практичность.

Знаете ли вы, что, например, авиабилет могут принести вам на дом? Или что давно уже существует контора по мойке оконных стекол? Вы моете их сами, а она все давно вычитала из газет и сумела дозвониться, и еще она — в очереди на «Фиат», и где что дают — она уже тут, первая... Такой характер...

8.X.1971. Алушта

Сложная проблема: личность и коллектив, коллектив и личность.

Дают советы, воспитывают — десять человек одного — по какому праву?

На этом выросла целая литература. Проблема индивидуума в обществе интересовала и волновала едва ли не всех советских писателей-интеллигентов в 20-е годы, в начале 30-х.

К середине 30-х все проблемы решились.

Я бы написал сегодня про гнетущую, стригущую всех под одну гребенку, про усредняющую и подавляющую власть коллектива.

Про этого правильного юношу, который «отвечает за все».

Отвечай-ка лучше, братец, за себя.

В голове вертится сюжет: какая-то молодежная компания, студенты, стройотряд или туристический поход и там свой признанный лидер, вождь, человек с задатками вождя. И там же некто слабый, недисциплинированный, непутевый, и его жалеют женщины. Человек, который по всем своим внутренним данным не может «как все». Все садятся есть, а он не голоден. Он проголодается тогда, когда все поели. Он не создан для коллектива — что делать с таким?..

Все поют песни, а ему хочется спать.

Индивидуалист, кустарь-одиночка, одиозная фигура из литературы 30-х годов.

И — девушка в тренировочных брюках, сильная личность.

И — поведение лидера...

14. X. 1971. Москва

Только то, что знаешь...

Это — рубрика в моей ЗК. Только то, что видел своими глазами; мало того, испытал на собственной шкуре...

1. Слава И-ский. Его военное прошлое. Его комсомольские дружки, среди них Суров...

Наше с ним пари...

Меня посылают на Завод Владимира Ильича...

В 17-метровой комнате, с женой, сыном и взрослой дочерью, по ночам на кухне — слащаво-сопливые статьи и очерки, от которых воротило даже наших редакторов. Один очерк назывался «Впередсмотрящие». Спорили, как писать: вместе или раздельно...

2. Такой социальный тип, как Пястолов из Свердловска, Грошев (в 1949), Данилов... «Работодатель». Тут еще и такой Дедов Сергей Иванович. В этом роде... И при нем — тот или те, кому он дает работу... А потом наступают другие времена, и они оказываются в других социальных отношениях. Интересно, что вышло потом, в 60-е годы, из таких, как Юля К., или Лёня А., или даже Толя Э., и как они затем отнеслись к своим «благодетелям». Это тоже ведь вопрос непростой. Был ли он моим благодетелем?.. И кто из них более жесток, когда поменялись ролями?.. Прекрасный сюжет для повести!..

3. Мой друг Л. К. Из нищеты, из небытия. Оркестровал народные песни, по тридцатке (старой) за штуку. Карьера, либеральный вариант... Сюжет с Аркадием П-вым. Узнал? Не узнал? Здесь же история с последней статьей Таирова... Знатная учительница, за которую писал. Все одна и та же, «знатная», как тогда говорили... Встретила его — уже на пенсии: «Давайте напишем с вами... Я тут книгу задумала...» «Вы знаете, а я больше не пишу...» Старуха искренне огорчилась... И вот он, сегодняшний. И у него сын, мечтатель-созерцатель, не комсомолец даже, повторяющий в этом отца... Сюда же — старого друга, какого-то там Изю, пионера до седых волос. Старые друзья все еще толкуются в этом доме...

50 КИНОФОРУМ

14.X

Чиновные писатели спешат строить дачи: уже не для себя даже — для детей. Кто для дочери, кто для сына. У самих — государственные. Скорей, скорей, пока не поздно, пока я еще в силе всего нахватать, всего, что можно, сколько можно, скорей... Может быть, там свои внутренние, на уровне семьи, конфликты; может быть, кто-то вспоминает про свое пролетарское происхождение и какой-то старый романтик-комсомолец или бывший чеховский интеллигент пытается поставить дочку и зятя на путь истинный, чтоб своим трудом... и так далее. Но... «папа, ты безнадежно устарел». И папа, махнув рукой, идет хапать вместе со всеми...

14.X

Современный аристократический дом, где не замечают прислугу, и шофер с горничной обедают на кухне, и мамашу на машине — к врачам, а супругу — по комисионным...

15.X

ТТЧЗ (Только То, Что Знаешь).

4. Женщина под 60, врач. Из комсомольцев 30-х годов. «Строили для вас метро». Еврейка. Вот такая Мария Абрамовна Дьяковская, преподававшая нам политэкономия... Или — мужской вариант: Ротин, Исаак Петрович. Старый дурак идеалист. Пишет прекрасным русским языком темпераментные публицистические статьи, которые никто не читает. И вот все та же проблема: воспользоваться ли блатом, без блата не попадешь, без блата не получишь, всё держится на блате. С каких пор? Давно. Просто ты этого, старый дурак, не замечал... Как же тогда жить?.. А вот так и жить... И все по-другому, вопреки догмам... И некто убедительно доказывает, что не воспользоваться в условиях, когда пользуются все, — грех еще больший, чем воспользоваться... Вот тут и выбирай! (Где-то тут лежит пьеса...)

19.X

Шестую партию выиграл Фишер.

Какие-то переговоры с театром Моссовета.

Снова — в Болшево. Поездка в Неаполь то ли откладывается, то ли ее не будет совсем....

— Отчего вы такая злая?

— Я?

— Вы. Злая. Озлобленная. И все кругом озлобленные. Вспомните, сколько было доброты, когда кругом нечего было жрать... Наелись и... разозлились!..

Изгоняли, изгоняли, чтобы посадить на его место другого, «своего». Изгнали. Сел «свой». И что же?..

Взятки в учебных заведениях. 25 р. стоит зачет... За чем же они учатся — эти, которым приходится выкладывать столько денег? Какой смысл? Получить диплом инженера и... 120 р.? Просто — диплом. Как титул барона в свое время!.. Боже, как омещались, подумайте!..

(Для рассказа.) Стыдно ли врать? Нисколько. Соврать, и чтобы тебя уличили. Быть уличенным. По привычке, по инерции все кажется: ужас, кошмар, как стыдно! Допустим, перед тем же таможенником, если ты ему только что сказал: «Нет, не везу», а он: «Откройте чемодан», а там, в чемодане... Дело даже не в последствиях, а просто — стыдно. Как смотреть в глаза человеку?..

А вот так и смотреть. Этот Володя не испытывает никакого смущения или неудобства оттого, что соврал и — попался. Соврал. Ну и что? А кто сказал, что я должен вам показывать правду? Только что просил, калялся!.. Да, калялся. И буду каяться. И буду каяться, если надо, и слезу пущу. Понятно вам?

Это все — от полного презрения к роду человеческого...

21 окт. 71

Болшево

ТТЧЗ.

5. Тоже из «комсомольцев». Писатель, чье имя даже гремело в 20-х, 30-х. Публицист. Очеркист. Лучше всех писал о Магнитке. Возглавлял выездные редакции... И вот все куда-то кануло, провалилось. С большими трудами, пользуясь к тому же правами пострадавшего в 37-м, с помощью парткома и старого друга комсомольских лет — маститого писателя, члена всех президиумов, — короче говоря, «пробил» книжку в издательство... А издавать-то нечего. Молодая женщина-редакторица с сигаретой «Мальборо» и в брючном костюме бракует рассказ за рассказом: устарело, наивно. В статьях находят отголоски «культы личности» — тоже не годится... «Так что же, вся моя жизнь насмарку?» — спрашивает бедняга Михаил Исаакович... Он оказывается в двойственном положении: ненавидит всей душой Сталина, но... жить не может без сталинизма. И не к кому пойти за поддержкой: и для тех, и для этих он чужой. Родные дети посмеиваются: «Папа, ты у нас ортодокс, всё давно не так». А среди ортодоксов — нынешних — такие уже давно не котируются... Так как же я жил, объясните мне: правильно или нет?

22.X. Болшево

Про Трифоновку. Прекрасный рассказ. Корпуса эти — бараки — теперь снесли. На месте первого, куда ходили звонить, нормальный 11-этажный дом, никого уже не удивляющий своей 11-этажностью; на месте 3-го корпуса (нашего) — травка, мусор. Ничего не осталось. Только стена каменная, а за ней — пассажирские составы, Рижский вокзал...

Гриша Ратницкий, высокого роста, со скрипкой, титан мысли, ныне — концертмейстер 1-х скрипок Юсюркестра, объездил весь мир... Люсик Каплунов — в Душанбе, Тофик — главный режиссер в Баку, братья Шароевы — заслуженные деятели, их мать кадровичка — на пенсии...

И все тянет, тянет — про Очарованного странника наших дней, человека необыкновенной, из ряда вон выходящей судьбы...

Такой человек — среди нерешительных московских интеллигентов...

ТТЧЗ.

6. История семьи, два или три поколения, деревенские корни. Бабушка Наташа — вот она, жива еще, сидит — тары-бары с лифтершей... Сын ее, Лев, — внешторговый товарищ, невестка Анна работает в издательстве, прогрессистка. Дочь, тоже Анна, — в ателье, портниха, ортодокс, муж пьет. Конфликт между братом и сестрой (может быть, скрытый) по поводу воспитания детей.

Самый «не националистический», то есть лишенный национального высокомерия, самый «широкий» в этом смысле народ из всех народов нашей страны — русский.

Это народ, который призвал варягов.

Народ, терпевший — и уважавший — государыню немку и еще одну немку, и Бирона, и кого угодно, вплоть до Джугашвили.

Народ, где дворянство говорило на иностранном языке — французском. Где самыми прогрессивными были «западники». Где социальная революция 1917 года, революция рабочих и матросов, призвала на государственные посты... евреев из местечек, одного из них сделав даже президентом нового государства.

От варягов до Джугашвили...

Вот только сейчас, кажется, в этот век всеобщего национализма, созревает национальное самосознание этого народа.

Почему-то именно «новые» интеллигенты, интеллигенты в первом поколении, болезненно ощущают эту проблему. И — серая масса, научившаяся читать и считать. Научились читать, получили кое-какое образование и сразу же, первым делом: «А почему евреям?»

Это исторический процесс, его нужно понять.

Биологическое равновесие в природе — занятная штука. Говорят, перед голодным, неурожайным годом животные особенно размножаются, и это — своего рода защита, так защищает себя вид!

Очевидно, существует, подобно биологическому, и социальное равновесие, равновесие в обществе, без которого оно не могло бы просуществовать.

То есть все каким-то образом утрясается, каждый находит себе кусок хлеба. Время от времени очередная реформа сотрясает общественный организм, потом, глядишь, все опять вошло в свои берега и каждый приспособился, как мог, и жизнь себе идет...

Профессор глянул с кафедры в аудиторию и увидел: студенты с модными баками, все хорошо одеты, студентки с украшениями, с перстнями на пальцах... Когда это случилось?... (Начало рассказа!)

Старая запись. Ленинград. Почта. Парень говорит по московскому автомату: воркует, обижается, потом, видимо, обижается там она, выясняют отношения. У него полная горсть монет, и он не торопится. Вот опять обиделся!.. Есть еще где-то любовь?

Сережа М.¹⁰ пришел в Дом кино и обомлел: даже не

¹⁰ Сергей Микаэлян.

в одежде, не в модах — на лицах, в их выражениях — «визитная карточка успеха», так он это назвал...

На десять порядочных попадаетеся один, который потихонечку-потихонечку...

Это, впрочем, старый конфликт. Предполагается, что все десять — порядочные. Считается, что быть альтруистом — доблесть, а эгоистом — подлость...

Десять человек пошли безропотно выполнять свой долг.

А этот — не захотел, не стал.

Но общественная мораль еще такова, что быть героем — почетно и приятно. А этот, одиннадцатый, изменивший товарищам, пренебрегший своим долгом ради личной выгоды, — осуждается всеми. (Ханжество этой морали в том, что я хочу видеть себя на сцене, в общественном мнении — одним из этих десяти, а поступать, по возможности, как одиннадцатый.)

Сегодня есть уже немало людей, готовых открыто аплодировать 11-му, считая остальных дураками.

Мне очень интересно, как сегодня воспринимается, скажем, образ эгоиста из литературы 30-х годов.

Или — страшно сказать — образ дезертира.

Или — с другой стороны — образ какого-нибудь современного донкихота, ломающего копья из-за правды и справедливости.

Кризис донкихотства. Оно переживает очередной кризис.

...В начале войны лучшие пошли на фронт добровольцами. Романтики, донкихоты, «Город на заре». С лопатами, с винтовками, в очках — в ополчение. Это были лучшие. И их поубивало. Их косили из пулеметов сверху, с бредущего...

Сейчас почти открыто, не стесняясь, не хотят служить в армии. Освобождаются — кто как может. Не стесняясь говорить об этом вслух.

А если опять война?..

22.X

Увеличили плату за единицу продукции. Вместо рубля — рубль пятьдесят за килограмм.

И что же?

Казалось бы, выпуск продукции увеличится. Сдавали сто килограммов — сдадут сто двадцать или сто пятьдесят...

Ничего подобного. Сдавали сто, теперь сдают семьдесят. На ту же сумму. Мы не жадные. Нам хватает.

Бескорыстие, присущее нашему народу, мешает проведению экономической реформы. Мешает духовность. Мешает водка.

Не стану расшибаться из-за лишних десяти рублей.

Вот вы лучше бросьте клич: все — на целину, на Магнитку, на Усть-Илим! Вперед, друзья! С песнями! Даете комсомольскую стройку!

И может быть, я еще брошусь укладывать чемодан. До свиданья, мама, не горюй. И поеду. И буду жить в палатке. И терпеть неудобства и дурака начальника...

Нужна романтика. Религия. Порыв. Новизна. Надежды.

Об этом интересно написать. Так сказать, «Ждите

писем»-71. Посмотреть, как сейчас обстоит с этим делом...

У. воскликнула: «Боже! Я смотрю на этих людей: ведь это за них болел Чехов, ради них совершались прекрасные подвиги духа... И вот они — сытые, при должностях!...»

У нас каждая перемена моды вызывает прямо-таки общественные катаклизмы. Вспомнить хотя бы эпопею узких брюк. Сейчас даже Н. В. Подгорный — в узких брюках. А ведь были дискуссии, чуть ли не ломка сознания, может быть, даже инфаркты!..

Сейчас уже как-то легче — с брючными костюмами, с «мини» и «макси», да и то нет-нет да мелькнет в «Комсомолке» запрос откуда-нибудь из Тагила или Винницы: а можно ли студенткам приходить в институт в брюках и нравственна ли борода...

Что это — просто консерватизм?

31 окт. 71

Грустные мысли о себе.

Человек, который за все платит втридорога.

Вечная коллизия: отец знает всё наперед, сын — не верит, надеется на лучшее. Хочет попробовать сам.

Валлийцы стали говорить, что они не англичане. Этот мир помешался на национализме. И именно тогда, когда нужна наивысшая солидарность перед лицом опасности, которая грозит всем — и валлийцам, и англичанам. Человечество рискует остаться без пресной воды, без кислорода, без топлива, без пищи, уж не говоря об опасности термоядерной войны. И в такое-то время начинаем считать — кто валлиец, кто англичанин...

Фильм об интернационализме. Как это сделать. Мне говорят: у вас Сермус не раскрыт как интернационалист.

Но для этого мало, чтобы он произносил речи с призывами к братству народов или играл в Германии Чайковского.

Вот если бы он, христианин, объявил себя евреем...

4 ноября. 71

Смерть Михаила Ильича Ромма. Похороны. Речь Плятта. Масса народу на Васильевской.

«Убийцы, креп надев, в почетном карауле». Это тоже... имело место...

Миша Калик в фойе. Сказал, что уезжает...

На Новодевичьем — трибуна для митингов, микрофон, динамик.

Пошел дождь.

Рядом, у самой стены, могила Хрущева. Улыбается с портрета.

Два метра земли — все, что осталось от целой эпохи.

Михаила Ильича я немного знал.

То есть, пожалуй, хорошо знал, хоть были мало знакомы.

Это был во многих отношениях замечательный человек. Умница. Блестящая память. Хорошее перо. Со-беседник.

В еще большей мере его создала молва. Любимец

Сталина, фаворит, раз шесть лауреат, никогда не подвергавшийся преследованиям, всегда и за все награждавшийся, ни одной картины — на полке, вполне успешный и везучий человек, он стал, еще при жизни, символом порядочности и свободомыслия.

Может быть, тут дело еще в обаянии личности. Его любили все. Точнее сказать, всюду. Здесь и там.

Это были — если совсем честно — такая смелость и свободолобие, с которых снимают урожаи.

Фильмы его интеллигентны, рассудочны. Лучший из них, может быть, «Обыкновенный фашизм». Когда-то мне нравилась «Мечта». В «Девяти днях» есть поза, пижонство: вот какой современный. Как раз в моду входили бородастые физики. Рассказано о них чуть-чуть с позиции обывателя.

Наверное, у каждого человека моего поколения, из причастных к искусству, был свой период влюбленности в Ромма.

У меня это было в Ленинграде, когда он приезжал навестить своих учеников (как я тогда думал, приезжал за собственный счет), и мы сидели за столом, человек десять, в его номере в «Европейской». Я тогда сказал тост в его честь. Я сказал, что из всего его поколения он один, пожалуй, остался в наших глазах примером чистоты, порядочности и мужества. Я сказал что-то в этом роде. Он ответил с присущей ему, всех нас всегда подкупавшей искренностью, что есть и в его жизни эпизоды, о которых он жалеет, был один такой эпизод: требовалось всего лишь пнуть ногой человека, которого уже и без того пинали, лишний раз пнуть, отчего этому человеку уже не станет хуже, а вот если промолчать, отказаться, тогда и ты сам окажешься в положении... и т. д. Словом, он это сделал. «И вот до сих пор, — рассказывал он, — иногда просыпаюсь в холодном поту, с ощущением непоправимого позора: как я мог!.. И с тех пор я дал себе слово — никогда не говорить то, чего я не думаю».

И еще он нам рассказал два эпизода из эпохи Сталина. Оба уже довольно хорошо известны в нашем кругу, он их многим рассказывал. Делал он это прекрасно...

Сейчас, думая о нем, понимаешь, что это был абсолютно законченный тип прогрессивного интеллигента нашего времени. Со всеми достоинствами и недостатками и плюс еще с обаянием личности, с популярностью у молодежи, с внутренней честностью или, по крайней мере, желанием сохранить ее в любых обстоятельствах...

Со сценаристов он «брал», как и многие другие...

6.XI

Валлийцы кричат, что они не англичане, вот уж до чего дошли, мир помешался на национализме. И — надо же — как раз в такой момент, когда от человечества требуется величайшая, как никогда, солидарность перед лицом общих угроз — войны, «утечки» кислорода в биосфере, нехватки воды, голода, радиации...

Может быть, это тоже сфера поисков «духовного». Вместо религии, что ли...

11.XI

В ПДГ «антураж» несет на себе печать какого-то брюзжания. Это заметил еще Романов. Можно его понять: и «плюшевые гардины» в гостинице, и номеров нет, и ирония по поводу принципиальной жизни...

Вдруг захотелось от этого избавиться.

Что-нибудь сильно похвалить, например. Скажем, строящийся город. Не «одинаковые» безликие здания, а, скажем, прекрасные дворцы. Может так быть?

Или уж изругать — страстно, с гневом. Чтоб пахло клопами и мокрым бельем.

В этой позиции стороннего критиканства, в этой горькой иронии, мудрой саркастической усмешке (что поделаешь, было, есть и будет) есть что-то чуждое большой литературе большого народа. Какая-то, я бы сказал, еврейская интонация. Это, конечно, не в хулу еврейской нации. Но вот что-то такое — может быть, от постоянного ощущения чужбины, некий как бы сторонний взгляд, может быть, оттого и мудрый, что сторонний, и — сардоническая усмешка — от невозможности что-либо изменить, от бессилия как-либо повлиять на это дело. Я вам только сказал, а вы уж разбейтесь. Ни большого восторга, ни большого гнева, всего лишь ироническая повествовательность и этот вот грустный юмор...

12.XI

История с «Декабристом» Хуциева-младшего — прекрасный сюжет для «детской» комедии. Как «купи-лась» учительница. И потом: знает — не знает? И кто-то ей «настучал»... Как вести себя бедной учительницей? Может быть, тут рассказ «со стороны» учительницы? О ней? А это — начало истории. А история о том, что — временно, все это временно, а потом вдруг понимаешь, что — постоянно, навсегда. Что это и есть твоя жизнь, и другой не будет...

(Сюжет.) Судьба таланта.

1. Сначала это юный талант. Или — только что открытый талант. Все довольны. Все рады, все помогают. Это очень лестно — быть крестным отцом или крестной матерью таланта. Талант удивлен этой всеобщей поддержкой: а где же зависть? недоброжелательство? групповщина? борьба за место под солнцем?.. Погоди, парень, все еще будет, всё впереди.

2. Талант окреп, вырос. Перестал быть молодым талантом. Перестал быть талантом из провинции — переехал в столицу. И вот уже первые недоброжелатели. Зубодробительная статья в одном тонком журнальчике...

3. Но и... толпа защитников сразу же. Все другие, кто был раньше обижен этим же журнальчиком, стали защитниками нашего Таланта. Чуть было не написал: стали на защиту. Это было бы неточно. Стать на защиту — слишком рискованно. Защитниками — проще...

4. Особенно жены. Женщинам чужда мужская осмотрительность.

5. Талант в опале.

6. И все же находится Начальник, который приходит на помощь Таланту. Это не значит, что он придет на помощь и другим талантам. Но этому — да. В данном конкретном случае...

Ведь у каждого начальника есть определенный лимит на такого рода помощь и поддержку. Одного-двух он может поддержать. Это даже нужно, так сказать, для полноты картины. И для поддержания престижа. Одного-двух. Достаточно.

7. Таким образом, талант получает официальное признание и поддержку. У него даже заводятся деньги. Его даже посылают за границу. Он утвержден и признан, его перестали поносить в газетах, а прежние его произведения, когда-то с трудом пробивавшие себе путь, стали уже почти классическими.

8. Это почему-то очень обидело защитников. Получилось так, что им некого стало защищать. За это они очень обиделись на своего кумира. «Он продался, он служит маммоне!» «Он изменил идеалам». «Он купил магнитофон «Грундиг». Это расценивается как предательство. Их, защитников, при том, что сами они никогда не чурались материальных благ, как-то все-таки успокаивала мысль о том, что рядом живет человек, отказавшийся от всего ради идеи. Это и их самих как-то возвышало в собственных глазах, как людей, по крайней мере, причастных к такому подвигу. А теперь: «Кого любить, кому же верить?»

9. Впрочем, благополучие нашего Таланта длилось не слишком долго. Старые вещи были признаны, это верно, но новые... новым предстоял, очевидно, такой же тернистый путь, как в свое время старым. С той только разницей, что их теперь не поносили в тонких журналах. Их просто замалчивали. Делали вид, что их не существует.

10. И это в какой-то степени опять вернуло Таланту симпатии защитников. Теперь они, защитники, вновь могли опекать своего кумира. Правда, за истекшее время появился уже и новый кумир, и симпатии теперь делились: новый кумир, еще никем не признанный, нуждался в популяризации, нуждался в друзьях, и часть друзей прежнего кумира переметнулась к новому.

11. В один прекрасный день наш Талант почувствовал, что находится в кабальной зависимости от всего и всех. От собственной своей славы. От друзей и поклонников и от их жен. От начальника, у которого открылся новый лимит на честность. От недоброжелателей и врагов, которым он тоже, оказывается, нужен. От прогрессистов и конформистов. От людей, для которых суета вокруг чужого таланта и чужой честности есть своего рода сублимация, позволяющая им жить с душевным комфортом, не лишаясь при этом комфорта материального...

12. И он решил бежать, бежать от всех.

13. И тогда его... забыли.

12.XI

(Пьеса.) Парень распродает книги в центре Москвы, в подземном переходе. Это, собственно говоря, одна книга в сотнях экземпляров, дрянь и чепуха несусветная, но он бойко рекламирует ее — тут здоровый ци-

низм и полное презрение к окружающим. Окружающие покупают!..

Это начало.

Затем — девушка. Его ждет девушка...

(Может быть, та же пьеса.) Ситуация артиста Е. — с переходом в другой театр.

Мы с В. признались друг другу, что ни он, ни я не могли бы поступить подобным образом. Совесть мешает.

А ведь это во вред себе. И во вред делу. Ведь, с точки зрения дела, Е. поступил совершенно правильно. Надо было перейти.

Наступает момент, когда надо.

Уйти из воспитавшего тебя коллектива. От воспитавшего тебя тренера.

Не все могут.

12.XI

Пьеса Арбузова «Выбор»: любопытное построение (впрочем, где-то уже было. Кажется, у Фриша). И подзаголовок: «драматическая задача».

Но задачи-то и нет. Все ясно, как дважды два. Предпочел легкий успех трудным исканиям. Искания — хорошо, успех — плохо. Все то же наше банальное мышление. И называется — «Выбор». Что, собственно, выбирать?

14.XII

Не дает покоя сюжет о «разнузданном интеллектуале», об этом потенциальном убийце, варваре с высшим техническим образованием.

Холодный ум. Цинизм.

А ведь может быть — Онегин наших дней, во всей его сложности. И — Ленский.

Только Татьяна — другая.

И сюда же — «фирма», делающая дипломные проекты за деньги, сдающая экзамены и т. д. С презрением к этим богатым неучам.

Злой интеллект.

Ненависть. Ростки фашизма.

Если выводить не из «социальных условий», а из природы человека...

Итак, в 1971-м:

«Красная скрипка» (3 варианта),

«Надежда, Слава и другие» (3 варианта),

«Путеш. в др. город» (прозаич. вариант).

В 1972-м (планы):

«Минуты на размышление» (сценарий).

«Путеш. в др. город» (пьеса).

Еще пьеса или сценарий.

Рассказы.

Публикация Галины Миндадзе

В Баку, в пятый раз...

В октябре нынешнего года в Баку в пятый раз прошел ставший уже традиционным международный кинофестиваль «Восток—Запад». Организован фестиваль Фондом 100-летия мирового кино в Азербайджане и Союзом кинематографистов Азербайджана при поддержке Конфедерации Союзов кинематографистов. Президент, бессменный руководитель и душа фестиваля — Рустам Ибрагимбеков.

«Восток—Запад», Баку — это перекресток кинематографий Европы и Азии, где сходятся тенденции, стили, традиции, влияя и обогащая друг друга. «Восток—Запад», Баку — это фестиваль фестивалей, где в этом году были представлены фильмы стран СНГ и Балтии, а также Турции, Китая, Франции. «Восток—Запад», Баку — это место где встречаются старые друзья, которых разделили границы, и где возникают новые творческие связи, которые не могли возникнуть больше нигде.

Лидеры насыщенной кинематографической программы — «Маймыл» Актана Абдыкалыкова (Кыргызстан) и «Товарищ Бойкенжаев» Юсупа Разыкова (Узбекистан). Эти фильмы, исполненные мощной ху-

дожественной энергетикой, было бы полезно посмотреть коллегам, утверждающим, будто кинематограф постсоветского пространства скорее мертв, чем жив. Достоинство была представлена российская кинематография — «Олигарх» Павла Лунгина и «Копейка» Ивана Дыховичного. Интерес вызвала турецкая лента «Балалайка», поставленная режиссером Али Озгентюрком.

А кроме этого — ретроспектива казахских фильмов, а также показ фильмов призеров Общероссийской академии кинематографических искусств «Ника». И, разумеется, дискуссии, круглые столы, плавно переходящие в застолья. И вспомнилось, что от советских времен остались не только унылые запретительно-идеологические традиции, но и иные, дорогие и близкие сердцу любого нормального человека, хоть восточного, хоть западного.

Подробно о пятом бакинском фестивале «Восток—Запад» читайте в первом номере «Кинофорума» за 2003 год.

Баку

К.Щ.

«Товарищ Бойкенжаев»



Нестареющая «Молодость»

С 19 по 27 октября, целых 9 дней, читатели экрана многих стран внимательно следили за интересным кинематографическим приключением. Киномузы со всего мира съехались в Киев, где проходил Международный кинофестиваль «Молодость-XXXII».

Торжественные церемонии открытия и закрытия 32-го Международного состоялись во Дворце «Украина». Впервые за долгие годы фестиваль начался премьерой отечественного фильма — исторической лентой «Зиновий-Богдан Хмельницкий» (режиссер Николай Машенко). Завершился фест новой картиной Андрона Кончаловского «Дом дураков», увенчанной Гран-при Венецианского кинофестиваля.

В этом году 120 тысяч зрителей посетили 209 фильмов конкурсной и внеконкурсной программ. В опровержение широко распространенного мнения об общем снижении уровня фильмов, их качества, «Молодость-XXXII» представила несколько очень интересных работ. Правда, абсолютные дебюты с открытием новых имен не так уж часто случаются на «Молодости», где представлены картины, часть из которых успела уже прокатиться фестивальными дорогами. «Молодость» — фестиваль «первого фильма», а не «первого показа».

Конкурс оценивали несколько жюри — Главное международное жюри, ФИПРЕССИ и жюри кино клубов. А рядом работало самое многочисленное жюри — зрительское, которое на протяжении всего фестиваля формировало рейтинги фильмов.

32 года для фестиваля — возраст зрелости. В Украине «Молодость» — самый старший из фестивалей и одновременно — самый молодой и демократичный. Отлаженная фестивальная команда «отфестивалила» комфортно. Практически без накладок, сбоев и изменений в программе. Даже фестивальная «богема» вела себя пристойно, особенно в сравнении с прошлыми годами. Приз за лучший короткометра-

ражный фильм получила украинская анимационная лента «Шел трамвай «9» Степана Ковалю. Приятно, что отечественный «мультик» заметили. Почти три года работал автор над замыслом «Шел автобус № 8». За это время автобус превратился в трамвай, да и номер маршрута изменился. Виной промедления — материал — пластилин: его можно лепить-перелепливать. Что и делал наблюдательный режиссер, которому, очевидно, приходится пользоваться общественным транспортом.

Лучшим полнометражным игровым фильмом признана картина «Бойня», режиссер Дельфин Гляйзе (Франция).

Киев

Ирина Зубавина

Посвящается Динаре

«И все минувшее вновь возвращается ко мне».

У. Уитмен

«Питер, октябрь, день 21... Скоро-скоро ее день рождения. Мне так хочется передать Вам всю свою печаль, которая не проходит со временем... Дика всегда носила в себе свет печали, и как некогда гений сказал: «Печаль моя полна тобою», так и мне всегда хочется повторять: «Дика, девочка моя, печаль моя со мной придет к тебе».

Со всей моей любовью к Динаре и почтением к Вам — Галла Капцкая».

Из письма подруги Динары Асановой

Идея фестиваля памяти Динары Асановой возникла три года назад, когда на очередном Московском кинофестивале я познакомилась с экспертом отдела общественных связей киностудии «Ленфильм» — кинорежиссером Александром Поздняковым. Он предложил провести фестиваль новых картин «Ленфильма» в Бишкеке. Поддержав его идею, я заметила, что можно совместить показ новых лент с ретроспективой Динары Асановой — приближалось ее шестидесятилетие.

Судьба предоставила нам шанс

реализовать свою идею, но лишь этой осенью. Кинофестиваль памяти Динары Асановой прошел в Бишкеке и на Иссык-Куле 24-28 октября 2002 года.

Бишкекский Международный кинофестиваль «Альгамбра», на первом этапе неконкурсный, задуман как структура, поддерживающая и развивающая традиционные связи кинематографистов бывшего СССР и глобального киномира.

На церемонии открытия фестиваля Эрнест Абдыжапаров раскрыл смысл понятия «Альгамбра». Оно восходит к арабскому слову «Аль-Хамбр», что означает «прекрасное», иными словами, Альгамбра есть Легенда о Прекрасном.

Изюминкой фестиваля стал фильм корпорации «Би-Би-Си» из цикла «Ленинградские сфинксы» — «Товарищи: Динара Асанова», созданный Ричардом Дентоном в 1986



Динара Асанова

году. Он начал снимать эту картину летом 1984-го, когда Динара монтировала ленту «Милый, дорогой, любимый, единственный», а закончил — в апреле 85-го, на похоронах Асановой в Бишкеке. Показ состоялся благодаря Британскому совету, оплатившему право одного публич-



ного сеанса в столице Кыргызстана в день рождения Динары.

Первая программа «Альгамбры» состояла из показов фильмов в Доме кино. Зрители смогли вспомнить классику кыргызского кино, посмотреть Динарины фильмы, документальную ленту сокурсника Асановой Виктора Титова «Динара», увидеть лучшие картины киностудии «Ленфильм» последних лет и совсем свежие казахские и узбекские ленты. Среди гостей фестиваля был московский кинокритик Дмитрий Савельев, исполнитель роли сына в фильме «Жена ушла». Он также принимал участие в съемках «Ключа без права передачи» и «Пацанов».

Вторая программа фестиваля прошла на Иссык-Куле. Наибольший интерес вызвала картина Питерца Игоря Алимпиева «Очень вас всех люблю», посвященная Динаре Асановой. Кинорежиссер Болот Шамшиев, высоко оценивший эту работу, высказал пожелание представить ее на суд кыргызской общественности, несмотря на острые аспекты в деятельности Асановой, поставленные в центр авторской кон-

цепции. Дареджан Омирбаев, известный казахский киновед и режиссер, признал, что фестиваль удался, у него оказалась собственная линия, направленная на объединение «людей общей крови».

День «Ленфильма» прошел в Бишкекском Доме кино и на семинаре в иссык-кульской «Авроре» 27 октября. В Бишкеке зрители увидели шедевры последних лет — «Молох», «Телец» Александра Сокурова и «Хрусталева, машину!» Алексея Германа. На Иссык-Куле Александр Поздняков представил свою телепрограмму о съемках новой картины Германа по роману братьев Стругацких «Трудно быть богом». Новый проект знаменитого петербургского мастера будет называться «Что сказал табачник с Табачной улицы». Алексей Герман задумал эпическую кинофреску, как всегда, на черно-белой пленке.

Третья программа явилась приятным сюрпризом: внучатая племянница Асановой — юная скрипачка Динара Рысалиева — вместе со своим братом Айдаром, сестрой Алией, отцом Нуксаном и мамой Лейлой подарили гостям и участни-

кам фестиваля прекрасный концерт. Это была воистину ожившая Легенда о Прекрасном. Всех слушателей покорило блестящее исполнение четой Рысалиевых нового произведения Лейлы Муджабаевой «Легенда о Шелковом пути» на двух роялях. Лейла и Динара были участниками прошлогоднего музыкального фестиваля «Мелодии Шелкового пути», и в момент следования по кыргызскому участку международной «шелковой трассы» у талантливого композитора Муджабаевой родился замысел этой замечательной пьесы.

Улетая в Москву, Санкт-Петербург, Ташкент, Алматы и Вену, гости фестиваля выражали желание поскорее встретиться в будущем году, на следующей «Альгамбре». Думаю, что ее героиней станет выдающаяся актриса Бакен Кыдыкеева. Перед организаторами нового проекта стоит задача — получить для нового фестиваля фильм «Салтанат», хранящийся в Госфильмофонде Российской Федерации.

Бишкек

Г. Толмущева

Имени Толмуща Океева

Постановлением Правительства Кыргызской Республики киностудии «Кыргызфильм» присвоено имя Толмуща Океева. При входе в здание студии открыта мемориальная доска в честь выдающегося художника. В одном из городских скверов, у кинотеатра «Октябрь» планируется установить скульптурный памятник Толмущу Окееву.

Бишкек

Наш корр.

«Товарищ Бойкенжаев» и другие

Премьера в Московском Доме кинематографистов

15 ноября фильм узбекского режиссера Юсупа Разыкова «Товарищ Бойкенжаев» был показан в Москве, в Центральном Доме кинематографистов. Приехали гости из Узбекистана, съемочная группа была представлена публике. Картина прошла с огромным успехом.

Зал, где собрались в основном московские кинематографисты,

заплодировал, когда председатель государственного акционерного общества «Узбеккино» Мурад Дост, выступивший перед фильмом, рассказал, что в республике планируется снимать ежегодно 12 игровых полнометражных фильмов за счет государственного финансирования. Недавно завершена игровая лента Зульф리카ра Мусакова «Мальчики в небе».

О фильмах «Товарищ Бойкенжаев» и «Мальчики в небе» читайте в «Кинофоруме» №1 за 2003 год.

К.Щ.

«...ТЯНЕТСЯ МУЗЫКИ СВЕТЛАЯ НИТЬ»

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ



Кира Муратова на съемках

Иногда просто поражаешься — вроде бы смотрим одно и то же кино, примерно одинаково излагаем его содержание, но воспринимаем по-разному. И там, где даже прежние поклонники таланта Киры Муратовой испытали «чрезвычайно тяжкое впечатление», напротив, чувствуешь неожиданное просветление и вновь испытываешь своеобразное «терапевтическое воздействие». Мне довелось трижды смотреть новый фильм «Чеховские мотивы» — и каждый раз я переживал состояние катарсиса, чего никак не могу сказать про предыдущие муратовские картины — «Три истории» и «Второстепенные люди», которые вообще раздражали в какие-то моменты. Стремись это уразуметь, поподробнее расспросить тех, кто, напротив, восторгался «трагикомически абсурдной чернухой», но почему-то не принял своего рода возврат режиссера к эстетике и проблематике ранних работ, сделанных на рубеже 60—70-х годов, — «Короткие встречи» и «Долгие проводы». Впрочем, и немногие ценители «Чеховских мотивов» крайне удивляются самим намерением провести подобную параллель, скорее соглашаясь с тем, что Кира Муратова в своем первом за последние тридцать лет черно-белом фильме искусно стилизует некоторые приметы и приемы немого кинематографа, который ведь практически успел застать Чехова, пусть его рассказ «Тяжелые люди» и короткая пьеса «Татьяна Репина» и были написаны во второй половине 80-х годов XIX века.

Разумеется, легкий налет «кинематографического декаданса» в духе истерических мелодрам 10-х годов уже XX столетия больше свойствен сцене венчания в церкви, для-

щейся в течение 45 минут и почти равной самому обряду бракосочетания, который к тому же ведется на церковнославянском языке. Но профанный характер этого религиозного таинства, подкрепленный серией эксцентрично-фарсовых зарисовок безобразного и возмутительного поведения толпы зевак в храме Божьем, у Чехова выражен не менее явно, чем у Муратовой. А упоминание приходским священником Синода и местных отцов-настоятелей, пожалуй, звучит еще язвительнее. Начинаящий драматург мог себе это позволить, поскольку вообще не предполагал издавать или же предлагать в театр свое экспериментальное сочинение, родившееся в качестве экспромта и дружеского ответа-возражения на одноименную трагикомедию А. Суворова об отравившейся актрисе, которая создала «опасный прецедент», словно заразив вирусом суицида атмосферу провинциального российского городка.

С другой стороны, Муратова развивает чеховский порыв к преодолению традиционных форм драматического искусства, так как намеренно отказывается от мелодраматического финала, когда подруга Репиной, тщательно попытавшись напугать ее бесовского жениха, сочетающегося браком уже с другой женщиной, после церемонии в церкви тоже кончает жизнь самоубийством. В фильме все превращается в дурную игру без печального исхода, если не считать, что благородный и чинно-спокойный отец Иван, с достоинством проведший обряд венчания, срывается на истощенный крик, когда узнает в закутанной в шаль «мстительнице» собственную дочь. И тут уж точно возникает перекличка двух историй, объединенных в экранном повествовании. Отец церковный в миг оказывается вполне обычным родителем, который не может найти взаимопонимания со своим «беспутным чадом», подобно тому как мучается с сыном-студентом и четырьмя младшими детьми герой рассказа «Тяжелые люди», доведенный до отчаяния семейной жизнью и нескончаемой стройкой сарая.

Как бы произвольное сочетание несочетаемого — скандала за обеденным столом в провинциальном семействе из-за денег, которые следует дать сыну, уезжающему на учебу в город, и скандального венчания заштатного оперного певца с богатой невестой, — на самом деле имеет общую подоплеку, связанную не только с меркантильными интересами персонажей. Конечно, намерение студента вернуться домой и до конца выяснить отношения с отцом, возникшее после посещения церкви, можно трактовать как тот же дерзкий вызов, который бросила местному обществу подруга Татьяны Репиной, ратующая за восстановление попорченной морали и чувства справедливости. Но беда в том, что оба не достигают якобы благородных целей, и все у них выглядит устроенным лишь для лучшего эффекта, ради сотрясения воздуха и отравления атмосферы. А вот несчастные отцы, вынужденные стыдиться поступков собственных детей и сами поступающие, увы, неблагоприятно, вызывают более жалостливое отношение.

В конечном счете эти самые «Две истории», действительно, о «некоммуникабельности чувств» («никто

никого не любит», как заявляет в картине героиня Нины Руслановой) — столь модном как раз в 60-е годы мотиве мирового кино, отчасти почерпнутом из драматургии Чехова, а также у его западных последователей, создателей «театра абсурда».

Кира Муратова, которую в советские времена обвиняли именно в некритическом и формальном подражании чуждым соцреалистической доктрине принципам «дедраматизации», обращалась в «Коротких встречах» и «Долгих проводках» к той сфере человеческих отношений, каковые представлялись малосущественными, мелкими, второстепенными для идеологически ориентированного искусства. Далее в ее творчестве выстроилась линия более лиричных лент, посвященных, так сказать, брачно-семейной теме — «Познавая белый свет», «Чувствительный милиционер», теперь вот «Чеховские мотивы». Причем знаменательно, что все они чаще встречали удивительное неприятие и отторжение у критиков, готовых, напротив, превозносить резкие и отталкивающие работы режиссера, начиная с экранизации «Среди серых камней» и кончая «Тремя историями» (это особенно характерно для странного психоаналитического эссе Бориса Парамонова «Бесплодная земля Киры Муратовой»). Или же любоваться ее «чистым искусством», как в «Перемене участи» и «Увлеченьях», по-детски радоваться довольно невзыскательному комическому стилю «Масокшоу» во «Второстепенных людях». Тайна сего предпочтения велика есть!

А, между прочим, смутившая многих профанация свадебного ритуала в «Чеховских мотивах» была прежде заявлена (не в религиозном, еще в светско-советском аспекте) в фильме «Познавая белый свет», где героиня Нины Руслановой прямо на стройке, в грязь и холод, соединяла брачными узами молодых экскаваторщиков и штукатуриц, произнося прочувственные речи про большую и чистую любовь. Студент же, пытающийся вырваться из пут семьи и одновременно склонный по-прежнему пользоваться всеми преимуществами родительской опеки, может напомнить старшеклассника из «Долгих проводков», который и хочет, и все не решается бросить свою экстравагантную мамашу, чтобы уехать жить к отцу в другой город. Выматывающий всех домочадцев процесс отъезда юноши на учебу в город — те же самые долгие проводы! Один из младших братьев даже произносит напоследок известную поговорку «уходя — уходи», а студент все никак не покинет отчий дом, в конце концов застывая вместе с папашей в финальном стоп-кадре в раме дверного проема — получается что-то вроде картины на сюжет «Отъезд блудного сына».

Любопытно, что незадолго перед этим, вернувшись домой после первой попытки удалиться за пределы надоевшего мира, сын присядет у двери почти что в позе рембрандтовского странника. В доме все стены «украшены» поговорками-рекомендациями, включая и такую: «Без денег в город — сам себе враг». А мать одержимо повторяет «гипнотическую молитву» («Балет. Красиво. Смотреть»), когда на экране телевизора

появляется Наталья Макарова в образе «Умиряющего лебедя» Сен-Санса, и этот номер длится чуть ли не в реальном времени. Вдобавок шестеро из семи членов отнюдь не святого семейства, за исключением самого малого ребенка, носят очки — без них они неадекватно воспринимают окружающую реальность. И безотчетно стараются убежать в иллюзорный, придуманный, искусственный мир, для каждого из них — свой. Мать обожает балет по телевизору, дочь не отрывается от газеты даже за обеденным столом, сочиняет от не-

воля ощутить утраченную и столь редко возвращающуюся радость бытия.

И как после этого можно договориться до того, что начать обвинять Муратову в низведении людей до уровня свиней, если она в равной мере восторгается любым проявлением безусловного, неавтоматического, раскрепощенного. Младенец, любопытными глазками живо реагирующий на перепалку в доме или с трудом борющийся с одолевшим его сном; хрюшка со своим будто улыбающимся пятачком, выслушивающая



«Чеховские мотивы»

чего делать романтические истории про дальнейшую судьбу несчастного студента, младшие братья играют в слова, не обращая никакого внимания на перебранку взрослых. Наконец, вечная стройка сарая, которой из года в год занимается глава семейства.

Кстати, для самой Киры Муратовой, однажды проговорившейся, что в кино ее больше всего привлекает «укрощение фактуры», должно быть свойственно то же неукротимое стремление создавать нечто упорядоченное из постоянного хаоса — не так уж важно, окажется это сараем или магазином. И ее симпатии все-таки на стороне тех, кто конкретно что-то делает, пусть только два часа в день, как работники во дворе, строящие ни шатко ни валко, а в остальное заранее оплаченное время просто радующиеся осеннему дождю. Звучащий за кадром романс воспекает, наоборот, весну, но этой «музыки светлая нить» вдруг преображает все вокруг: и ловко снующие по доскам рубанки, и держащие их в руках сноровистые мужики, и всякая живность на скотном дворе (от свиней до гусей и индюков) почему-то воспринимаются в поэтическом ключе, поз-

бесплодные жалобы хозяина на погоду; работник, пускающийся в переплыв под дождем; умные лошади, чью красоту постановщика превознесла еще в «Увлеченьях»... Даже отец, когда долго прихорашивается перед зеркалом и называет себя «красавцем», вызывает, помимо иронии, вполне понятную симпатию, поскольку в это время остается самим собой, естественным и свободным от тех ролей, которые навязала ему судьба. И студент, спящий прямо в церкви, не снимая очков и с перекошенным ртом, тоже по-своему трогателен и незащищен, особенно когда, приоткрыв глаза, взирает на сурового и непреклонного Спасителя. И, устыдившись его взгляда, отправляется просить прощения у отца. Да и самодовольный жених имеет свой «момент истины», когда после венчания сидит опустошенный рядом с приятелем и клянется поехать на кладбище, на могилу Татьяны Репиной, чтобы запоздало покаяться.

Люди не так плохи, как они кажутся! И уж точно нельзя считать Киру Муратову «жутким мизантропом», разделяющим циничное мнение одной из героинь «Трех историй»: мол, этой планете следовало бы по-

ставить «ноль». Режиссер не отворачивает лица от всех мерзостей и пакостей человеческого существования, от порчи человеческой, делающей из людей марионеток, механических кукол, повторяющих одну и ту же фразу, словно на заевшей пластинке.

Кое-кто из критиков, считая себя святее Папы Римского, решил увидеть в сцене венчания кощунственный намек на схожий автоматизм самого церковного ритуала и оскорбиться. Молитвенные заклинания и произносимые обеты повторяются трижды, и режиссер следует

Павлович с неизменными «небом в алмазах», «в Москву, в Москву!», «в человеке все должно быть прекрасно» и весьма полезным советом «выдавливать из себя по капле раба», конечно, ценен как реликт минувшей исторической эпохи. Но наша современница Кира Георгиевна превращает давнее прошлое в продленное настоящее, смешивает времена в гордиев узел, заставляет слова, написанные Чеховым, звучать по-современному остротой и абсурдом («Пусть мои старые возьмет. Они еще совсем новые»). Она на самом деле доказыва-



«Чеховские мотивы»

ритуалу, снимая его полностью. Отнюдь не Евангелие так скучно и затянато, вопреки возгласу одной из девиц, не выдержавших церковной службы. Кстати, и не все зрители по эту сторону экрана выносят подобное испытание, хотя (сужу по собственным впечатлениям) «реальное действие», воссозданное в фильме, еще интереснее на втором и третьем просмотрах.

При желании услышишь, узришь и поймешь то, что не слышат, не зрят и не понимают другие. Согласно закону «золотого сечения», которому стоит последовать и в данном тексте, наиболее важная для постижения «Чеховских мотивов» фраза звучит именно в церкви, в одной из молитв отца Ивана незадолго до окончания обряда венчания: «...христианские кончины живота нашего безболезненны, непостыдны, мирны, и доброго ответа на Страшном Судилище Христове просим». Атеистка Муратова столь же свято и преисполнена предельного сочувствия к бесконечно сирым человекам, как и родственник, близкий по духу Чехов, которого она как раз по этой причине похаживала ранее упорно чуралась. Навязавший в зубах хрестоматийный Антон

ет, что «время всегда одинаково», «время всегда грубо» по отношению к людям. Проблема заключается только в том, что не надо быть грубым в ответ.

В одном из интервью Муратова точно определила, в чем состоит «тяжесть» изображаемых ею в «Чеховских мотивах» людей: «...они дотошно давящие характеры, и такое происходит в каждой семье». И, развивая эту мысль, добавила: «Понимаете, русский человек серьезен, и из этой серьезности проистекают такие черты характера, как правдоискательство, богостроительство, правдолюбство: нет, мы выясним все до конца, пусть мы причиним друг другу боль, зато будем знать всю правду. Легкое отношение к жизни, конечно, куда более приятно: да не будем мы доискиваться, кто из нас прав, ладно, замнем для ясности — тут, как говорится, каждому свое».

И сама Муратова, как истинно русская, тоже не может избежать этой участи непременно докапываться до глубин и выносить все наружу, провоцируя подчас неадекватную реакцию на поведенную правду, на то, что посмела поставить перед нами некомплиментарное,

«прямое зеркало». Это действует куда сильнее, нежели кривое зеркало, в котором человеческие черты сознательно заостряются, гиперболизируются — приукрашиваются, так сказать, с обратным знаком. А вот реалистическая истина, будучи горькой и беспощадной, на всякий случай отторгается нашим сознанием — как нечто недопустимое и постыдное. Тем более, если речь в картине идет о брачно-семейных отношениях. Практически любой считает себя большим знатоком в данном вопросе, безошибочно оценивающим психологические

одновременно. И ссора в провинциальном семействе строится так же музыкально, как и обряд венчания в сопровождении не идущих к делу реплик притомившихся участников церковной церемонии. В обоих случаях длительность и внутренний ритм сцен более важны для режиссерского замысла, нежели их номинальное содержание, которое, в принципе, может быть пересказано за несколько минут. Муратова позволяет чуть ли не физически ощутить продолжительность действия, являющегося, с привычной точки зрения, фактическим



«Чеховские мотивы»

мотивы поведения и парадоксальные проявления характеров всех участников «домашних баталий».

Другая особенность «Чеховских мотивов» таится в непостижимом умении Киры Муратовой творить раскованно и непринужденно. Фильм строится как трехчастная музыкальная форма со своими адажио, скерцо и анданте. Его можно рассматривать и как аналог рондо — в финальной коде все возвращается к началу повествования, и герои, проделав очередной круг, оказываются почти там же, где были, хотя и приобрели новый жизненный опыт. Музыка пронизывает все происходящее. И буквально — дважды повторенный романс, откуда взята строчка для названия статьи «...тянется музыки светлая нить», балетный номер по телевизору, духовные песнопения в церкви, — и метафорически. Фирменные муратовские повторы одних и тех же слов, прием наложения реплик персонажей, многоголосица и невнятица речи — это ритмически организованная структура своеобразных речитативов, исполняемых

бездействием. И глубоко погружает в представляемую на экране среду, заставляя пережить полную идентификацию с внешне странным и абсурдным миром, который, по сути, заурядно обычен и предельно узнаваем. Мы все в нем живем, но не каждый готов это признать.

Удел неисправимых новаторов, к коим, безусловно, относится Кира Муратова, — это в лучшем случае недопонимание, в худшем — обвинение в формализме, хотя спустя десятилетия ее стиливые и ритмические изыски обладают свойством приобретать ясность и прозрачность формы (достаточно пересмотреть сейчас «Долгие проводы»). И «Чеховские мотивы» — это подлинный возврат к «сложной простоте» черно-белых работ более чем тридцатилетней давности, ставших уже классикой кино. Пусть один из использованных рассказов молодого Чехова называется «Тяжелые люди», — осовремененная экранизация зрелой Муратовой отличается «легкостью дыхания» и редкостью свободой во владении кинематографическим ритмом.

МО(НУ)МЕНТАЛЬНЫЕ СНИМКИ

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

1

Каждый фильм Муратовой слишком взрывоопасен, чтобы вписать его в тот или иной — даже исключительно муратовский — киноконтекст. Ее творчество заряжено убийственной — на грани фолы — энергией сопротивления любому пред-существующему, надличному языку. Любым законам и жанрам, мифам и формам. Это подлинно авангардное и независимое, но при этом не самоцельное, а как бы неизбежное и даже необходимое искусство. Выбивающееся из своей (читай: любой) эпохи, но и подминающее ее под себя.

Что и случилось с «Долгими проводами» тридцать лет назад, когда картину отправили на «полку». Но — поразительно! — то же самое повторяется и сегодня и, думаю, будет повторяться всегда — вне зависимости от времени и места действия. Хотя, казалось бы, нынешний климат располагает к совершенно иному восприятию картины Муратовой 1972 года. Парадоксально, но сегодня, когда о цензуре никто и не вспоминает, «Долгие проводы» дают зрителю пощечину еще более ощутимую, но уже не его общественному, а исключительно личному вкусу. Эта провокация со стороны фильма непреднамеренна, именно поэтому от нее никто и никогда не застрахован. В ее основе — какое-то бессознательное, иррациональное удивление тем, что происходит на экране.

Что же мы видим? В сущности, ничего особенного. Обычная мелодрама, только конфликт мужского и женского реализуется здесь через отношения матери и сына. Фильм мог бы называться «Мужчина и Женщина» (это не менее абстрактно, чем «Долгие проводы»). Ничего, спасибо, не объясняя, идя непроторенным путем, обходя смертельные ловушки, содержащиеся в любом материале, тем более, таком материале, как семейный быт-бытие (тут, кстати, проще всего увязнуть в дешевом фрейдизме), Муратова докапывается, не обличая и не унижая своих героев, до самых глубинных основ человеческих взаимоотношений. Муратовский взгляд, совсем не надменный, ни чуточки не принижающий никого из зрителей, воспаряет, тем не менее, над всеми трюнками фильма и выходит, освобожденный, в пространство чистого, неинтерпретируемого смысла. Другими словами — в пространство чистой поэзии. Но смысл, против которого бессильна интерпретация, всегда обречен. Он вызывает у большинства только одну потребность — запретить его.

А ведь «полочный» шлейф, непременно ассоциирующийся с «антисоветскими настроениями», обрекал

многие произведения советского времени на привилегированную — мифологическую — судьбу. На завидный статус всенародного культа. Но всякий культ рискует быть скомпрометирован: ход истории непредсказуем: некогда культовый фильм рискует превратиться в музейный экспонат и попасть теперь уже на архивные стеллажи. А главное — навсегда утратить прежнюю сенсационную актуальность.

Актуальность Муратовой отнюдь не спровоцирована (в «Долгих проводах») персональной несвободой художника в подцензурном обществе. Скорее всего, это актуальность врожденная, сравнимая с природным чувством меры. В последних картинах она примиряет Муратову с чрезмерной и неподконтрольной свободой, слишком жестокой с теми, кто ее наконец-то обрел.

Глубинные причины, по которым вторая муратовская лента так долго выходила на экран, не только выдержали «проверку временем», но и укрепились в своей власти над ним.

Официально запрет на «Долгие проводы» был вызван сверху — с позиции всевидящей цензуры. Но выдающаяся заслуга Муратовой перед страной Советов в том и состоит, что ее вторая картина невольно обнаружила одушевленную, экзистенциальную сторону каждого неодушевленного идеологического жеста.

Муратова обнажила оппозицию между идеологией и экзистенцией. Игнорирование первой являлось всего лишь средством. Приближение к последней — целью.

Филигранно обойдя, без малейших прикосновений, неприкосновенные институты власти, «Долгие проводы», словно бы с тылу, ударили по ее нервам, заставили цензоров — зрителей — стать людьми, но и применить в ответ свою законную силу. За свой поступок Муратова расплатилась ценой долгого запрета на профессию. И так, сработала не столько идеологическая, сколько внутренняя, неофициальная цензура, действующая всегда, когда говорят о том, о чем принято молчать.

Еще точнее было бы сказать, что обжигающее действие «Долгих проводов» проистекает от видимой несоответственности «формы» фильма его «содержанию». О мыслях и чувствах своих героев Муратова говорит слишком много и слишком долго. В общем, описание предмета не соответствует самому предмету. Изощренный язык описания — простота сути описываемого. А это и есть подлинная поэзия, стирающая грань между «формой и содержанием», «субъективным» и «объективным».

«Формалистское» письмо Муратовой во многом продиктовано формализмом (без кавычек) советского мироустройства, драпирующим стихийную бесформенность реальной жизни. В сущности, Муратова, парадоксально освоив оружие своего (не)мифического противника (или оппонента), указала на условность любой, в том числе и собственной, кинематографической формы. На взаимообратимость противоположностей — центра и периферии, тоталитарного и маргинального, от которой никто никогда не застрахован.



«Долгие провода»

Ведь все зависит от точки зрения. Она указала на шаткость не ею утвержденных правил. И отказалась утверждать собственные, помня, видимо, о том, что и они рано или поздно будут кем-то нарушены. А на деле нарушила их первой.

2

Рисковую предположить, что «Долгие провода», картина 1972 года, могли бы появиться и сегодня. Что Муратова могла бы снять их и завтра, и даже послезавтра. Ведь поэтика Муратовой — в неизбежной, но при этом концептуальной, незавершенности каждого слова, жеста и взгляда.

Таково мое восприятие, позволяющее мыслить «Долгие провода» именно как внеисторическое, но

при этом невероятно современное, явленное «здесь и сейчас» произведение. Но не в формировании ли подобного восприятия — уникальная природа муратовского искусства?

Не знаю. Возможно, что так оно и есть.

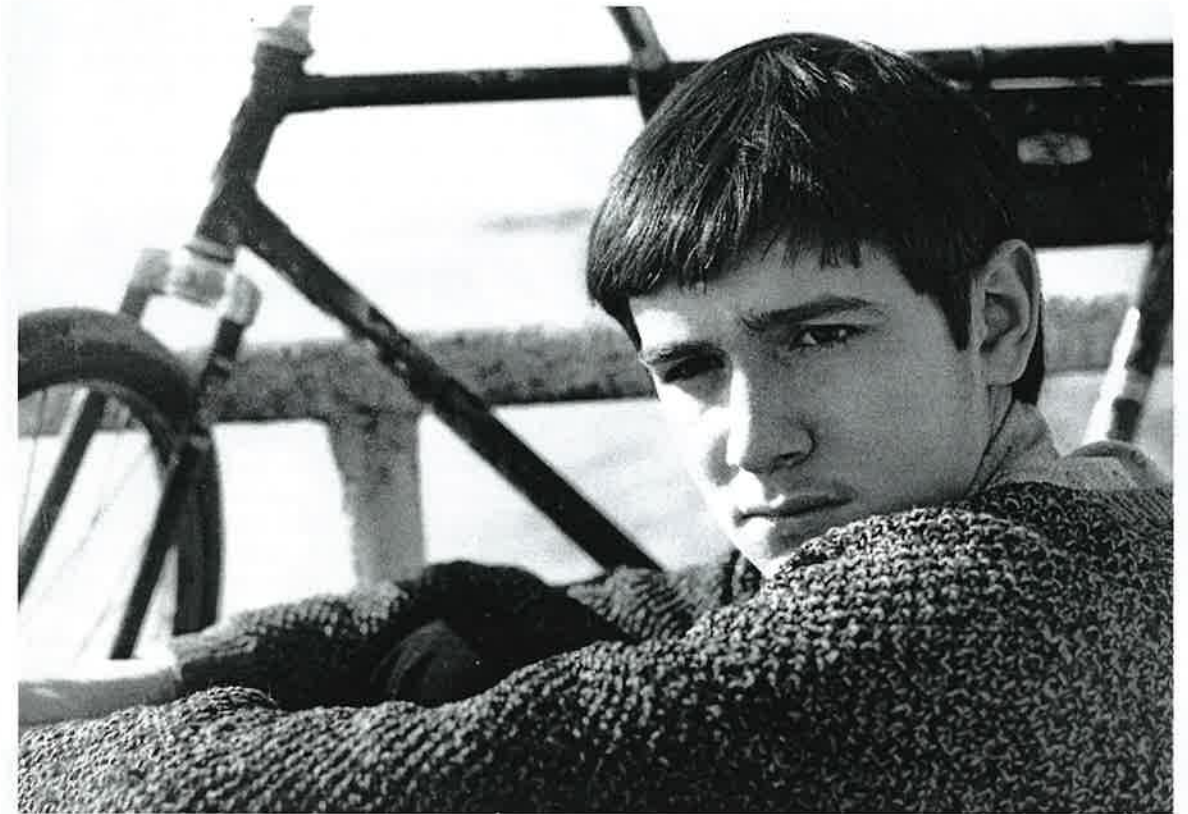
Слишком сильно и неотчуждаемо воздействие этого фильма. Слишком очевидна свобода Муратовой от распадающейся, но все же не бесследно исчезающей связи времен. И сверхощутима беспримесная, кристально чистая параллельность ее кинематографа,

сравнимая с беспрепятственной неподвижностью — сиюминутным и неустрашимым присутствием, осязаемым и неослабевающим, — в каждой точке ускоряющегося движения истории. Наверное, это свойство свидетельствует о нехронологичности искусства Муратовой. Но не о лакомой «вневременности». Напротив, подключенность Муратовой к посясторонним вещам страшно (в буквальном смысле) заземляет ее фильмы, не отпуская в потусторонние «эскапистские» выси. Несмотря на чистую и, на мой взгляд, новаторскую — беспредметную, невещественную — поэтичность тех же «Долгих проводов». Эта поэзия действует с точностью и неумолимостью часового механизма. Все-таки Муратова — бесстрашная и безжалостная реалистка. Но это не обесцененный, не «критический реализм». И оттого единственно точный. И

во многом фантастический — не дающий отвести глаз.

Реализм как официальная художественная доктрина уже давно, еще задолго до «Долгих проводов», себя скомпрометировал. Чтобы вернуть его к новой жизни, Муратовой пришлось распрощаться с «культурной» традицией — противопоставить ей избыток собственной режиссуры (или собственного зрения), превосходящий любые «госстандарты». В этом смысле Муратова — наследник совсем другой традиции — чисто

прошедшее время, как новую — всегда новую — современность. Потому «Долгие провода» так и не закончились. Как не закончилась их эпоха — рубеж 60-х и 70-х годов прошлого века. Картина Муратовой стоит в первом ряду авторского кинематографа того периода, определившего развитие киноискусства вплоть до нынешнего дня. Потому, думаю, рассуждать на данную тему — значит теоретизировать и отходить непосредственно от материала. Кино Муратовой более интересно как эстетическая и интеллектуальная прак-



«Долгие провода»

авангардистской. И здесь она совершает маленькую революцию, открывая и подтверждая очевидный и невероятный факт: реальность есть единственный авангард (не наоборот). Не футуристическое будущее, не захватывающие проекты переустройства мира и человека и т.д. Но — непридуманная, действительная натура и фактура жизни. «Реальное искусство» Муратовой — это победа интеллекта над воображением. Но не над чувством!

3

«Долгие провода», произведение нетрадиционное, способны — в случае исторического забвения или культурной амнезии — вернуть из возможного небытия и предъявить истории кино (и истории жизни)

тика художника (автора) и просто человека. Практика стили и мысли.

И тут сталкиваешься с почти неразрешимой дилеммой. Писать о том, что уже во второй своей работе Муратова, как никто другой (ни до, ни после), нащупала пульсацию человеческой жизни, уловила и передала неуловимые и непередаваемые на другой язык отношения между негероическими, неизбранными людьми, оголила, не причинив боли, социальную и даже физическую плоть «документального» существования своих персонажей, мгновенно познала-прочувствовала его (существования) иррациональный смысл и неотвратимый итог, — писать обо всем этом сегодня, после идеологического отказа от человека как такового, краха всех гуманистических иллюзий, наскучившего насилия над телом реальности,

окончательного разрыва с ее духом, как-то, мягко говоря, неловко. Но ведь и соблазнительно одновременно. Мешают, хотя и смешно об этом говорить, «антиутопии», навеянные современной действительностью, одна из которых как раз-таки и состоит в неоспоримой убежденности, что человек как реальность и как идея давно перестал существовать. А заставляет — неочевидная утопичность (но не иллюзорность!) искусства Муратовой, одерживающая верх над всеми, даже самыми очевидными, — утопиями реальности.



«Долгие провода»

Поэтому ее кино всегда опережает и преодолевает время.

Просто утопиям Муратовой еще только предстоит реализоваться в жизни. Замечу — именно предстоит. Это и есть постоянство становления, постоянство незавершенности. Или порог, отделяющий искусство от жизни. Реализм от реальности.

И источник не только артистической, но и «реалистической» мощи «Долгих проводов». Они сняты в настоящем времени. А также о нем. Спасти время от смерти — значит снять его не столько в другом времени, сколько как *другое*. Именно так поступил Герман в «Лапшине» и «Хрустале» — снял прошлое как настоящее, как «здесь и сейчас», а не «там и тогда». Именно так, но более радикально, поступила Муратова

в «Долгих проводах» — сняла настоящее как present continuous. Как время неделимое и незавершаемое. Так хронометражное — ограниченное — искусство продлевается в реальной — безграничной — жизни. Потому «Долгие провода» — это не столько образ, сколько факт своего времени.

Режиссер «Долгих проводов» уже давно снимает совсем другое кино. Кинематограф Муратовой, если взглянуть на него как на кинематограф «предстоящего», следует по пути изживания метафоричности и об-

разности более убедительной, хотя и неприглядной, фактичностью. Правда, в «Чеховских мотивах», последнем фильме Муратовой, прослеживается, на мой взгляд, обратное движение. Сокрушительная мощь поздней Муратовой в том, что предъявляемые ею факты не требуют никаких дополнительных доказательств и аргументов.

4

«Долгие провода» как эстетическая и интеллектуальная утопия? Утопия стиля и мысли? Может быть. Несомненно одно: «Долгие провода» — это провода. Бьющие током внезапно и небезболезненно.

Муратова поражает сложностью мысли и просто-

той чувств. Источник внутреннего напряжения «Долгих проводов» — это непрерывная взаимосвязь между сверхчувственной актерской пластикой и прозрачными интеллектуальными конструкциями режиссера. Иррациональную природную страстность героев (и актеров) Муратова, с одной стороны, охлаждает своим монотонно долгим, рациональным и бесстрастным взглядом, а с другой, — усиливает рефлексивным, невероятно тонким и пронизательным «отводом глаз».

Традиционный конфликт поколений накаляется у Муратовой (в «Долгих проводах») до интеллектуального и эмоционального предела. До катарсического — лермонтовского — лиризма и самодовлеющего — хармсовского — абсурда. Отстраняется спасительным — анекдотическим — смехом и пронзают необоримым — трагическим — страхом. А в целом — очищаются нестыдными и несентиментальными слезами. Героев и зрителей.

Картина начинается на кладбище, а заканчивается в концертном зале. Но «расстановка сил» производит обратное действие. Это фильм о драме жизни, которая сильнее и беспощаднее драмы смерти.

Не сразу понимаешь, что мать и сын находятся на кладбище — навешают могилу отца и деда. Место действия никак не проявлено в диалогах, приглушенных изображением — камера как будто пытается снимать поверх героев, старается осторожно прорваться сквозь мизансцену. Возникает ощущение, что изображение, звук и персонажи не соприкасаются. Хотя все существует в пределах одного кадра. Разъединенность всего со всем — таков принцип «эстетической драматургии» фильма. А она важнее сюжетной.

«Помолчим». «Я и так молчу», — обмен подчеркнuto вынужденными фразами. Эпизод обрывается на «полуслове», «полукадре». «Долгие провода» не поддаются пересказу. Картину можно описать по эпизодам, на которые она четко, но лишь сюжетно распадается. Сюжетность этого фильма напрямую связана с бессюжетными кадрами-вставками, расчленяющими повествование на отдельные единичные фрагменты.

Что это за кадры-вставки? Голая мишень на фоне бушующего моря, крупные планы пустых тарелок и столовых приборов, немотивированное появление чудаковатого сторожа... Киноглаз Муратовой, словно бы увеличительное стекло, на мгновение останавливает происходящее и выхватывает из него случайные кадры. Точнее, взгляд подобен оптическому фильтру, пропускающему сквозь себя поток реальности, очищающему его от лишнего — чужеродных — частиц. Эти микроскопические частицы, бережно оставленные на киноэкране и на сетчатке человеческого глаза, преобразуются Муратовой в суперхудожественные снимки. Моментальные по своей природе и монументальные по своему воздействию на зрителя. В абстрактные, но при этом предельно материальные и фактурные картинки, разряжающие сверхнапряженную атмосферу истории и переводящие ее — историю — в чистый — беспредметный — кинорассказ. Служащие образцом чистой кинопоэзии, неизбежно перебивающейся фатальной кинопрозой. И ни в коем случае не разруша-

ющие единство режиссерского, одновременно поэтического и прозаического, видения «людей, земель и предметов».

«Долгие провода» — монологическое кино. И монолог автора подобен монологам героев, каждый из которых говорит размышляет, чувствует в одиночестве. Монолог безысходен и возникает от безысходности. Хотя и дарует спасительную иллюзию выхода.

Монологичность «Долгих проводов» обесмысли-



«Долгие провода»

вает слово и достигает художественных высот немного кино. Экранная — визуальная — немота, порожденная хрестоматийными муратовскими повторами — не только слова, но и жеста-движения, «озвучивается» монотонным музыкальным сопровождением, призванным, буквально как на сеансах немого кино, оживить и скрасить черно-белую картинку. Но в фильме Муратовой и оно идет вразрез с изображением. И еще больше подчеркивает художественную ритмику «Долгих проводов». А по своему меланхолическому настроению даже примиряет с ней. Как бы гармонизирует наше восприятие.

Муратова не столько рассказывает, сколько комментирует историю. Комментарий тут важнее и больше текста. Разговорность и простоватость сюжета отстра-

няются (комментируются) необыденностью и натуральной искусственностью (от слова «искусство») мизансцен и композиций, построенных с архитектурной точностью и закономерностью: люди рассекают предметы, предметы — людей, а те, и другие вместе — пространство вокруг.

Пространство в кадрах «Долгих проводов» намного более прописано, нежели время — изматывающее ожиданием развязки, застывшее и неподвижное. А чередующиеся места действия (большая жилая комната, рабочий кабинет, почта, вокзал, пустынные улицы, телефонные будки, салоны автомобилей и т.д.) перекрывают (в прямом и переносном смысле) постоянные передвижения героев.

Кадры и эпизоды «Долгих проводов» направлены в разные стороны и существуют независимо друг от друга. Переход от кадра к кадру в картине — не плавный и последовательный, а кривой и скачкообразный. Но не резкий. Фильм подобен коллажу, объединяющему взаимоотталкиваемые элементы в единое целое, но и изолирующему их друг от друга. Такой монтажный принцип (кадры нацелены на взаимное столкновение, но в последний момент обоюдно избегают его) формирует особое — вихревое, рельефное, «горное» — протекание времени. Не горизонтальную и линейную, но вертикальную и диагональную длительность. Прерывистую и сверхинтенсивную.

Муратова размагничивает магнитное поле сюжета. Он развивается на замедленных скоростях исключительно кинематографического времени и достигает единства завязки, кульминации и развязки. Теперь они неотличимы друг от друга.

Ведь, по сути, в жизни героев так ничего и не происходит. Несмотря на богатство событий, эмоций и разговор. И, наверное, не может произойти.

Каждый из них живет своей собственной — внутренней — жизнью. В буквальном и далеко не банальном смысле. Ведь сюжетные конфликты Муратова решает не на сюжетном, а на актерском уровне! И столкновения между ее артистами более опасны, чем между персонажами, которых они играют. Это, так сказать, «Я» вне предложенных обстоятельств. И Шарко, и Владимирский проживают одиночество своих героев — большую часть экранного времени находятся наедине с самими собой, выходят из собственных — и социальных, и актерских — ролей, снимают героические маски и открывают человеческие лица. Так и поступает Шарко в финале ленты — снимает с себя черный парик. Трагедия героя исчерпывается актерским бенефисом. А искусство игры трансформируется в безыскусную жизнь.

5

Муратова ищет и освобождает неискоренимую инаковость человека, отличающую его от других существ и защищающую от вязкой, порой враждебной реальности, не терпящей индивидуальных различий и загоняющей их под непробиваемую плоскость повседневного,

тривиального, порой — пошлого, в целом — социального. Ищет артистов в обычных, маленьких, незаметных людях. То есть извлекает невидимое из видимого, высокое из низкого, феноменальное из номинального. И наконец, искусство — из жизни.

А искусство для Муратовой есть сфера «незамечаемого».

Незамечаемое — то, что всегда выпадает из поля зрения. То, что принято именовать ветошью, ненужным и бесполезным осадком реальности. Незамечаемое как материал и одновременно язык «Долгих проводов» и муратовского кинематографа в целом.

Обрывочность и фрагментарность «Долгих проводов» напрямую свидетельствуют о непреодолимой нецелостности мирского существования. Но при этом порождают нефигуративную — почти как на полотнах абстракционистов — целостность искусства кино. Которое совершает экспедиционный, почти археологический акт. Двигается не по поверхности вещей, исчерпанной «присутствием очевидного», но глядит внутрь и за пределы привычной, неоднократно виденной (и в кино, и в непосредственной близости) действительности. В глубины банального, стертого, отброшенного, того, что перестало быть современным, настоящим и необходимым. И вообще перестало быть.

Таков метод режиссерского — человеческого и человеческого — взгляда на жизнь, себя и других. Но гений Муратовой — метод также кинохудожественный. Монтажно-изобразительный, исполнительский, постановочный.

Без преувеличения можно сказать, что Муратова производит раскопки реальности. «Долгие провода» — это андеграунд не только в переносном, но и в прямом смысле.

Кино Муратовой воспринимает жизнь как единственное оправдание и единственный смысл своего бытия. Но эта жизнь в глазах Муратовой принципиально несовершенна, незстетична, смешна, иногда — безобразна. И, в сущности, — антикинематографична. А кино (теоретически) слишком, слишком прекрасно, чтобы увидеть и разглядеть ее во всех деталях и подробностях. И предательски иллюзорно.

Антикинематографичность как метод фиксации реальности — метод, рискованно избранный Муратовой в «Долгих проводах». Метод экспериментальный — основанный на недоверии к кино и к искусству вообще. На освобождении реальности от мертвых знаков чужого — кинематографического (читай: идеологического) — восприятия. На открытии реальности заново, то есть как бы впервые. И, следовательно, на формировании совершенно новой восприимчивости жизни, формирующей — в свой черед — новую восприимчивость кино.

По смелости своих режиссерских решений Муратова подобна своей героине — переводчице с английского и чемпионке по стрельбе из лука одновременно. Метод Муратовой столь же парадоксально соединяет в себе язык и оружие.

СЕМЬ ЧЕЛОВЕК-НЕВИДИМОК

ШАРУНАС БАРТАС



Шарунас Бартас

Главные герои:

Мария — молодая женщина, мать-одиночка
 Пожилой мужчина — преступник в бегах по кличке Старик
 Ванечка — главарь шайки, личность неясной национальности
 Паша — друг Ванечки, член шайки
 Бобик — член шайки, друг Милы
 Ксюша — девушка легкого поведения, подружка Бобика
 Мила — бывшая любовница Ванечки
 Сухарик — дядя Милы, калека
 Карпуша — двоюродный брат Милы

Герои эпизодов:

Ребенок Марии
 Мать Марии
 Сестра Марии
 Полицейские
 Сотрудники спецназа
 Барменша в закуской
 Пограничники
 Ванечкины друзья в Польше
 Полицейские в Польше
 Пожилой мужчина, женщина, мальчик
 Крымские татары и др.

Заброшенная усадьба

Раннее утро.
 Берег озера. Заброшенный дом с заколоченными окнами, разваленная хозяйственная постройка, баня. У дома сад.

Заброшенная усадьба

На лугу возле дома стелется туман, волнистыми слоями, словно простынями, окутывая зелень.
 Шумят липы.
 По тропинке идет Мария. Она останавливается, окидывает взглядом усадьбу, лес, болото.

Луг

Недалеко от усадьбы, за холмом, видны дома — начало небольшого провинциального города.
 Мария ускоряет шаг и исчезает за поворотом.

Городок. Квартира Марии

Мария возвращается домой.
 Небольшая комната многоквартирного дома.
 На кровати лежит женщина — сестра Марии. Она не спит. Скрипит дверь, в комнату входит Мария.
 — Ты откуда? — спрашивает сестра.
 — Гуляла.

— Всю ночь?
 — Нет, не всю.
 — Ребенок не спал, маму спрашивал.
 — А ты что?
 — Я не мама.
 — Да, ты тетя.
 — Могла бы сама смотреть.
 — А что, не смотрю?
 — Не знаю...
 — Слушай, сестра, дай мне поспать, — Мария, не разде-



Виктория Куодите в роли Марии

ваясь, ложится в постель, смотрит в потолок.

Городок. Квартира Марии

Кухня.

На полу играет мальчик. Рядом с ним деревянная коробка с крышкой. Он осторожно приоткрывает ее.

Внутри сидит лягушка. Мальчик закрывает коробку.

В углу, на кровати неподвижно сидит пожилая женщина.

Входит Мария, подходит к плите, помешивает в кастрюле варящийся суп.

— ...во веки аминь, — тихо шепчет женщина. — Смотри, Мария, снег идет, — говорит она.

— Не идет, мама.

— Идет, детка, я знаю...

Женщина начинает что-то напевать.

Городок. Двор дома Марии

Мария выходит во двор. Во дворе стоит ее сестра.

— Ты куда? — спрашивает она Марию.

— А что?

— Скажи.

— Что тебе сказать?

— Скажи.

— Не знаю.

— Чего не знаешь?

— Никуда я не иду.

Мальчик сидит на корточках, смотрит на мать и тетю.

Из земли торчит колышек с веревкой. К веревке за ногу

привязана лягушка. Изредка она подпрыгивает вверх и, останавливаемая невидимой силой, плюхается на землю.

Луг

Мария по тропинке идет в сторону озера.

Заброшенная усадьба

Мария стоит у дома.

Старик внезапно появляется у нее за спиной.

— Мария, — говорит он.



Шарунас Бартас в роли Ванечки

Мария оборачивается.

Старик внимательно смотрит на нее.

— Я пришла, — говорит Мария.

Он подходит к ней.

— Знак нашла?

— Да...

Старик, поживаясь, садится на обсыпавшиеся бетонные ступени.

Лес

В лесу на горе стоит замаскированный автомобиль. Внутри — несколько человек. Один из них в небольшой телескоп наблюдает за усадьбой.

— Внутри?

— Пока еще нет.

— Что за баба? — бормочет наблюдатель. — Как выглядит?

— Смотри сам.

Они меняются местами.

Заброшенная усадьба

Старик с Марией стоят у дома.

— Хорошо, — говорит Старик. — Зайди, жди меня.

Старик разворачивается и уходит.

Мария стоит во дворе. За ее за спиной раздается треск сухой ветки. Она оборачивается и успевает увидеть, как неизвестный мужчина исчезает за домом.

Заброшенная усадьба

Мария входит в дом.

Внутри все те же старая кровать, стол и лавка. Она присаживается.

У озера

Старик стоит у озера.

Он вытаскивает из-под куста весла, закидывает их в небольшую разбитую лодку и толкает ее от берега.

Озеро

Старик плывет по краю озера и внимательно осматривается.



Александр Баширов в роли Паши

Перед его глазами — холмы, лес, котловины.

Туман.

Старик гребет меж камышовых зарослей.

Лодка упирается в берег.

Болото.

Старик выбирается на вязкий берег и, увязая в грязи, идет к маленькой засохшей елке.

Наклоняется, двумя руками убирает слой мха и вытаскивает небольшую деревянную коробку, завернутую в кусок полиэтилена.

Открывает ее, вынимает несколько банок с консервами и пистолет.

Положив коробку назад, обкладывает мхом и возвращает-ся к лодке.

Заброшенная усадьба

Старик возвращается домой.

— Не ушла? — спрашивает он.

Мария молчит.

— Хочешь есть?

Мария мотает головой.

Старик входит в прихожую, вытаскивает из кармана пистолет, кладет над дверью.

Озеро

Вечер.

Заходит солнце.

Маленькие рыбки выпрыгивают из воды и, нежно плюхаясь назад, будоражат гладкую водяную поверхность.

Заброшенная усадьба

Мария лежит на кровати, отвернувшись к стене. Рядом сидит Старик спустив ноги на пол, накинув на плечи клетчатую не-свежую рубашку.

— Хорошо, что пришла, хотя... — говорит он.

— Что?

— Ничего.

Мария поднимает руку, прикасается к его щеке.

— Тебе плохо?

— Нет.



Габриэла Куодите в роли сестры Марии

Старик вдруг напрягается. Несколько секунд он сидит, прислушиваясь, словно готовый к прыжку. Потом успокаивается.

— Меня ищут, — говорит он.

— Зачем ты вернулся? — тихо спрашивает Мария.

Старик встает, подходит к окну, смотрит в него, пересекает комнату, возвращается назад, садится.

— Здесь мой дом. Я тут родился, — говорит он.

Старик смотрит на стену, обклеенную пожелтевшими газетами.

— А ты, — Старик поворачивается к Марии, — ты не боишься, что сгнешь здесь?... Под порогом?

Мария смотрит на него.

— Не боюсь.

— Напрасно. Бойся. Бойся всего...

Мария молчит.

Заброшенная усадьба

Мария выходит в сад у дома.

Светает. Туман.

Заброшенная усадьба

Мария стоит во дворе.

Неожиданно раздается звук бьющегося стекла.

Мария не успевает обернуться. Несколько вооруженных мужчин опрокидывают ее на землю, заламывают руки, кто-то из них закрывает ей рот рукой. Еще несколько бросаются к дверям дома.

Мария опять слышит звон разбиваемого стекла.

Заброшенная усадьба

Старик несколькими прыжками ныряет в темень прихожей, захлопывает дверь, хватая с карниза револьвер.

Сквозь маленькое, облепленное мухами окно он видит окруженный двор, лежащую на земле Марию.

На горе начинают мигать сигнальные лампы полицейской машины.

Старик быстрым движением защелкивает затвор пистолета, запуская патрон в дуло.

Человек за дверью, услышав этот звук, выкрикивает предупреждение.

Старик приставляет оружие к щеке, прищуривается, спускает курок.

Трещит взламываемая дверь.

Край поля

Несколько мужчин ведут Марию по тропе к полицейскому автомобилю.

Она в наручниках.

Край поля

У автомобиля стоят несколько полицейских.

— Откуда оружие? — спрашивает один.

Наблюдатель молчит.

— Вы что, суки, не видели?

— Да нет как-то...

— Так что вы, блать, видели?.. — Целая неделя... — он замолкает, прикуривает и бросает: — Девку в отделение.

Заброшенная усадьба

Полицейские ходят по дому.

Старик лежит в углу прихожей.

Его тело скрючено, пронзившая голову пуля изуродовала лицо. Его не узнать.

Один полицейский выходит на улицу, закуривает. Он смотрит на липы у озера, их кроны освещены лучами заката.

Лес возле усадьбы

Паша сидит на земле, спиной опершись о широкую ольху.

Окруженный кустами, в поношенной, бесцветной одежде, незаметный и неслышимый, он внимательно прислушивается к шумам, доносящимся из усадьбы.

Паша спокойный, но сосредоточенный, готов в любой момент раствориться в заболоченной, заросшей ольхе.

Городок. Квартира Марии

Мария приходит домой. Ее встречает сестра.

— Отпустили?

— А как тебе кажется?

— Надолго?

— Пописать.

— Мария, перестань...

Мария наспех закидывает несколько вещей в свою сумку.

— Сестрица, посмотри за ребенком.

— Ты куда?

Мария поворачивается к сестре. У нее влажные глаза.

Городок. Двор дома Марии

Паша смотрит в окно. Он наблюдает за Марией, ее сестрой, матерью, которая сидит в своем углу и, не обращая ни на

кого внимания, что-то напевает, видит, как сестра Марии начинает плакать и ругаться, как Мария, уходя, хлопает дверью.

Паша отходит от окна и укрывается в тени кустов

Городок

Недалеко от дома Марии, затаившись в темноте, стоит человек. Вдруг к нему кто-то подкрадывается, раздается глухой удар, человек ничком падает на землю.

Городок

Возле Паши тихо, как привидение, возникает Бобик.

— Сильно? — шепотом спрашивает Паша.

— Ну да... — еле слышно отвечает Бобик.

— Зачем?

Бобик молчит.

— Нашел кого пиздить, — недовольно бормочет Паша.

Открываются двери дома, на улицу выходит Мария.

— Трогай сзади — с той стороны, — говорит Бобику Паша и идет следом за ней.

Городок

Мария идет по улице. Паша следует за ней. Догнав, заговаривает:

— Привет.

Мария оборачивается, смотрит на него и идет дальше.

— Девушка, у тебя хвост, — миролюбиво говорит он. —

Мент, в смысле. — Паша идет рядом и продолжает: — Так вот, пока он дремлет, мы повернем.

Он обгоняет Марию и говорит:

— Пойдем, пожалуйста...

— Хорошо, — резко отвечает Мария.

Бобик, отставая, идет следом.

Городок

Паша и Мария узкими темными улочками подходят к обветшалому каменному дому.

Бобик видит, как они входят внутрь.

Он разворачивается и исчезает в темноте.

Городок. Прибежище Ванечки

Небольшая комната — несколько покосившихся кресел, низкий столик с остатками еды.

На кровати сидит молодая девушка — Ксюша.

Мария осматривается, поворачивается к Паше.

— Я знаю тебя, заяц, — говорит она.

— Может быть, может быть...

— Что надо? — спрашивает Мария.

— Выпить.

— Мне?

— Нам.

— Хорошо, — говорит Мария. — Выпить можно.

Она холодным взглядом смотрит на Пашу.

— Это все?

— Пошли, — говорит Паша.

Он подходит к двери, ведущей в другую комнату, открывает ее, входит внутрь. Мария следует за ним.

В маленькой комнате — несколько стульев, стол. У стола, подперев руками голову, сидит Ванечка.

— Садись, раз пришла, — говорит он.

Мария садится.

— А в городе Риге — прекрасный хлеб и копченая рыба, — говорит Паша.

Он выходит из комнаты и закрывает дверь.

Городок

По тротуару идет пожилая женщина.

Бобик идет за ней следом. Ускоряя шаг, догоняет ее, приближается и хлопает ее по плечу.

Женщина вздрагивает, останавливается. Она испуганно смотрит на него. Он добродушно улыбается и говорит:

— Добрый вечер.

— Добрый...

Бобик, не спуская с женщины глаз, все еще улыбаясь, быстрым движением хватается за сумку, выдергивает у нее из рук, разворачивается и уходит.

Женщина вскрикивает.

Бобик не убегает. Он идет себе дальше, его шаги легки, стремительны. Дойдя до первого переулка, он заворачивает в него и пропадает из виду.

Прибежище Ванечки

Ванечка сидит у стола и внимательно смотрит на Марию.

Она охмелевшая.

— Пей.

— Ты не похож на русского...

— А я не русский.

— А кто?

— Хрен моржовый, — Ванечка смеется. — Пей.

— Почему ты меня спаиваешь?

— Я не спаиваю. Ты сама пьешь...

Ванечка уходит в другую комнату.

Прибежище Ванечки

Ксюша и Паша сидят на кровати.

Паша перебирает аккорды на гитаре, вдруг перестает и говорит Ванечке:

— Мент прилег.

— Чего молчал?

— А что?

— Зря.

— Зря не зря... — ворчит Паша.

Ванечка подходит к нему, улыбается.

— Времени мало, но оно наше, — говорит он.

Прибежище Ванечки

Бобик стоит у окна.

Ванечка подходит к нему.

Бобик подает Ванечке деньги. Он стискивает пальцами жиденькую пачку, засовывает в карман и говорит:

— Мало, Бобик.

— Знаю, — отзывается Бобик.

Ванечка возвращается в другую комнату, к Марии.

Прибежище Ванечки

В комнате остаются Бобик, Паша и Ксюша.

Паша играет на гитаре и тихо напевает:

— Вчера на земле было семь человек-невидимок.

Это верно, не спорю.

Но сегодня один из них умер.

Ксюша говорит:

На этом фото и далее — объекты натурных съемок фильма «Семь человек-невидимок»



— Ладно, хватит.
— Да пошла ты... — огрызается Паша и продолжает:
— В эту ночь мимо нашего дома
Плыл невидимый гроб
И стояла
Музыка без осадков.
И отчетливо спрятанный голос
Указал мне пустую дорогу,
По которой, не оставляя следов,
Плыли сани...

Паша кладет гитару на колени и закуривает.

Прибежище Ванечки

Ванечка сидит в комнате напротив Марии.

— Ты была у Фтарика. Почему? Ты знала его. Он тебе сказал что-нибудь?

Ванечка внимательно смотрит на сонную, опьяневшую Марию и допрашивает дальше.

— Что ты знаешь?

— Что я знаю? Знаю, что непонятно, где оказалась по понятным причинам. Куда вы меня затащили?

— Тише, тише, — говорит Ванечка.

Мария поднимает свой стакан и выпивает до дна.

Она прислушивается к голосам за стеной.

— Что это за люди? Они хорошие?... Люди бывают плохие и хорошие, а еще всякие другие, толстые, например. — Мария выпивает еще. — А небо, например, бывает... Если не ночь сейчас, оно было бы синим, да?... Хотя кто его знает.

Мария кладет голову на руки.

За стеной слышится песня:

— А потом кто-то
Шел нам навстречу
С окраины в город
Покупать пиво и сигареты...

Прибежище Ванечки

Паша входит в комнату.

— Что-нибудь сказала? — спрашивает Паша. Он под хмельком.

— Ни хуя. Отрубилась, — отвечает Ванечка.

— Быстро.

— Не ожидал, — бормочет Ванечка.

— Надо ехать. Промедление смерти подобно, как сказал товарищ Ленин, который, кстати...

— Перестань, — говорит Ванечка.

Прибежище Ванечки

Старый микроавтобус стоит в глубине двора.

Бобик выходит на улицу, прохаживается взад-вперед, осматривается, закуривает.

Из дома осторожно выходят Ксюша, Паша и Ванечка, придерживая пьяную Марию.

Они забираются в автомобиль, укладывают Марию на заднее сиденье.

Ванечка заводит двигатель, Бобик выкидывает сигарету, размашистым шагом подходит к автомобилю, влезает, захлопывает дверь. Они уезжают.

В дороге

Ночь.

Ванечка за рулем микроавтобуса.

Мария, Паша и Ксюша спят.

Бобик вытряхивает содержимое сумочки Марии на пустое сиденье рядом с собой. Переворотив и ощупав содержимое, находит паспорт, кладет в карман.

Закинув как попало все назад, застегивает сумку и бросает ее на пол автомобиля.

В дороге

Мария просыпается в машине. Светает.

Бобик ласкает Ксюшу. Они целуются. Вдруг Ксюша, высвободившись из его объятий, забирается ему на колени и задирает блузку.

— Тебе нравится моя грудь?

— Да.

— Мне тоже, — Ксюша хихикает.

Бобик осторожно кусает ее за сосок.

— Ой! Больно.

— Неужели?

— Я здесь вот хочу татуировку сделать. Ксюша показывает место на груди. — Такую маленькую ящерицу.

— А когда ты состаришься, твои титки сморщатся и повиснут, — начинает Бобик, — и ящерица превратится в маленького дохлого динозавра.

— У тебя самого сморщится и повиснет, — говорит Ксюша, — еще до того, как ты состаришься.

В дороге

Ночь.

Паша за рулем, Ксюша и Ванечка спят.

— Зачем ты рылся в моих вещах? — спрашивает Мария у Бобика.

— Бриллианты искал, — отвечает он.

— И что, нашел?

— Пока нет, пока нет..., — гримасничает Бобик. — Но надеюсь.

Мария не отвечает.

Она прислоняется к окну машины, закрывает глаза.

Граница. Лаздияй

Ванечкин микроавтобус останавливается, не доезжая до пограничного поста.

Бобик с кипой паспортов в руке пешком направляется к пограничникам.

Он перебрасывается парой слов с офицером, сидящим в будке, отдает ему паспорта. Тот поднимает трубку телефона, с кем-то говорит.

Бобик возвращается, забирается в машину.

— Поехали, — говорит он.

Польша. Городец

Они останавливаются у небольшой забегаловки.

Внутри накурено, звучит музыка, галдят и спорят водители-дальнобойщики, выпуская пар, шипит кофейный аппарат.

Мария садится. Она угрюма, безразлична.

Рядом с ней усаживаются Бобик и Ксюша.

Ванечка с Пашей садятся поодаль.

— Что ты дальше намерен с ней делать? — спрашивает Ванечку Паша.

— С кем?

— С этой, с Машей.

— Супчик из нее сварим.

Польша. Варшава. Площадь Старого города

Ночь.

Мария стоит, прислонившись к стене.

Бобик, Ксюша и Паша, усевшись на тротуаре, пьют пиво.

Ванечка сидит в микроавтобусе и тоже опустошает свою бутылку.

Бобик рассказывает анекдот:

— Едут два поезда — один пассажирский, другой — товарный, по тем же рельсам. Сейчас столкнутся. И не столкнутся. Знаешь почему?

— Ну?

— Не судьба.

Паша корчит гримасу, спрашивает.

— Вот ты скажи, какого хрена они едут по тем же рельсам? Объясни мне как человеку.

Польша. Варшава. Площадь Старого города

— Смотри, хороший дядька, — говорит Бобик, махнув бутылкой в сторону проходящего мимо пожилого мужчины. — Покажи ему попку...

Ксюша неожиданно швыряет свою бутылку на землю.

— Пошел ты на хуй, — говорит она.

— Вообще-то это твоё занятие, — отзывается Бобик. Он отпивает глоток пива.

Ксюша разворачивается и идет к машине.

— Паспорт, — говорит она Ванечке.

— Не у меня.

Ксюша разворачивается, подходит к Бобику.

— Паспорт, — повторяет.

Бобик вытаскивает паспорта, отбирает один и дает Ксюше.

— На.

— Что?
— Иди, готовь кастрюли...
— Да... А серьезно?
— Не знаю, Паша. Чего пристал?

Ванечка задумывается, потом поворачивается к Паше и говорит:

— С собой повезем.

— Как скажешь, — откликается Паша.

Польша. В дороге

Ночь.

Микроавтобус несется по шоссе.

Далеко впереди сумрачно брезжит розовое зарево.

Ванечкин автомобиль подъезжает к Варшаве.

Польша. Варшава

Ночь.

Широкие опустевшие улицы, фасады громоздких домов.

Большой город приглушенно гудит.

Польша. Варшава. Площадь Старого города

Ванечка сидит в микроавтобусе. Рядом с ним — мужчина.

— У меня другого выхода нет, — говорит он.

— Хватит, не объясняй, — обрывает его Ванечка. — Закончим в другой раз.

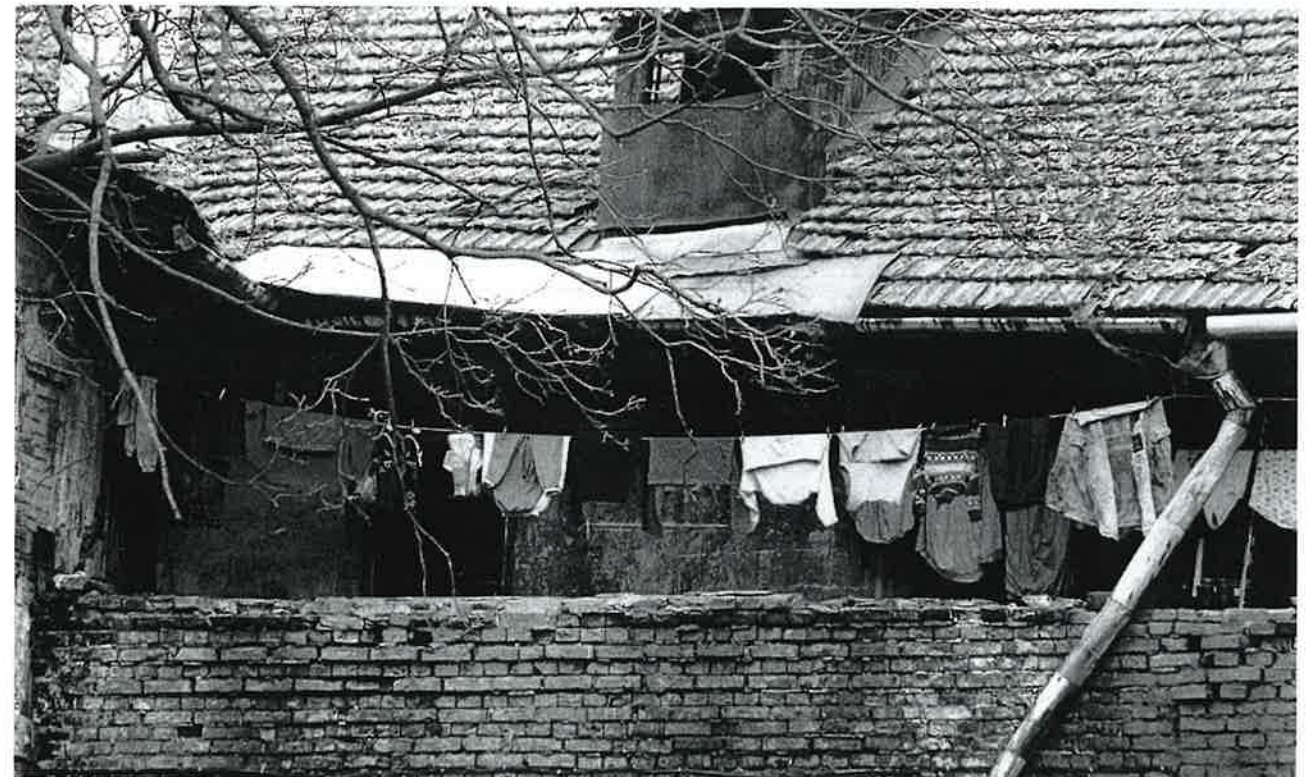
Мужчина пожимает плечами, вытаскивает пачку денег, подает Ванечке.

Тот складывает пачку пополам, засовывает в карман.

— Пока.

— До видзенья¹, — отвечает мужчина, вылезает из автомобиля и уходит.

¹ До свидания (польск.).



Ксюша берет паспорт, подходит к автомобилю, находит свою сумку, слегка покачиваясь, уходит, демонстративно виляя бедрами.

— Сифак — и в Польше сифак, — кидает Бобик ей вслед. Ксюша не оборачивается.

— Чего ты? — спрашивает Паша.

— Да хрен с ней, — уже серьезно отвечает раздраженный Бобик.

Он опрокидывает бутылку пива, опустошает ее большими глотками и пустую ставит рядом с собой на тротуар.

Польша. Варшава

Ванечка вылезает из машины и тихо подходит к Марии.

— Дерьмо, — говорит Мария сама себе по-литовски.

— В общем-то, да.

Мария внезапно оборачивается, внимательно смотрит Ванечке в глаза.

— Говоришь по-литовски? — спрашивает она.

— Говорю.., — отвечает Ванечка.

Польша. В дороге

Ночь.

Микроавтобус мчится по шоссе. Бобик за рулем.

Вдруг впереди начинают моргать красно-синие огни.

На обочину выходит полицейский, посвечивая отражателями на униформе, протягивает жезл.

Бобик не останавливается.

В зеркальце он видит, как полицейский бежит к своей машине.

— За горкой вырубай свет, сворачивай, — говорит Ванечка.

— Куда, блядь? — спрашивает Бобик, увеличивая скорость.

— В лес, в любую щель, — отвечает Ванечка.

Дорога идет в гору.

Сзади, мигая сигнальными лампами, приближается полицейская машина. Микроавтобус на полной скорости поднимается в горку и спускается вниз.

Полицейский автомобиль временно теряется из виду.

— Вырубай, — кричит Ванечка.

Бобик напряженно смотрит вперед и, увидев заросший проселок, выключает свет. Он резко тормозит и сворачивает в сторону. Машина, подпрыгивая и ломая кусты, ныряет в лес.

Промчавшись по раздолбанной дороге, разбрызгивая глинистые лужи, микроавтобус скользит, кренится набок, останавливается.

Ванечка открывает дверцы, хватая сидящую рядом Марию за руку, вываливается из машины и, увлекая ее за собой, ныряет в кусты.

Следом, матерясь, бегут Бобик и Паша.

Польша. Опушка леса

Брезжит утро.

Глеет небольшой костер.

Бобик и Паша спят, растянувшись на покрытой росой траве.

Ванечка сидит у лежащей, свернувшейся в клубок Марии и курит.

— Зачем вы бежали?

— Чтобы не поймали, — с иронией отвечает Ванечка.

— А что бы было?

— Ничего хорошего.

— А что хорошего сейчас?

Мария садится.

— Тот Паша... — она думает, — он был там.

— Видела?

— Да.

Мария смотрит на Ванечку.

— Чего вы там искали? — спрашивает она.

Ванечка молчит. Он выкидывает бычок, берет другую сигарету.

— У Старика были наши деньги, — говорит он.

Мария смотрит на Ванечку. Он отворачивается от нее и говорит:

— Ему было некуда деться. Мы следили за ним, следили за тобой. За ментами... Ты что-нибудь знаешь? Знаешь что-нибудь об этом?

— ...Нет.

— Ясно. Понял. О деньгах не знаешь. Может, их нет? И не было?..

Ванечка вертит в пальцах сигарету.

— Там всего слишком много... Менты, блядь, все такое... — говорит он. — Что он застрелился, это его дело... — он замолкает. — Ты мало знаешь. Я верю.

Мария встает.

— Ты мне ничего не скажешь, и я тебе ничего, — говорит она.

— Может быть.

— Слова нужны, когда ты чего-то хочешь от другого...

Мне от других ничего не надо... Ничего, что не дают, когда я не прошу.

Ванечка подходит к Марии сзади и дует ей в волосы.

Мария не поворачивается.

— Не проси, — говорит он.

Польша. Опушка леса

Паша бормочет сквозь сон:

— Я вас не знаю... не знаю.. что? ...нет, нет...

Веки его подергиваются, руки и ноги непроизвольно шевелятся.

Польша. Опушка леса

Ванечка и Мария.

— Зачем ты взял меня с собой? — спрашивает Мария.

— Хотел, — отвечает Ванечка, — неясно?

— Ясно... Чего хотел?

— Птичьего молока...

Мария молчит. Ванечка думает.

— Ладно, — бурчит он, — нужно отсюда уходить. — И, повернувшись к спящим, выкрикивает: — Подъем!

Польша. Опушка леса

Раннее утро.

Бобик стоит, смотрит на Марию.

Паша с открытыми глазами лежит, не двигаясь.

— Пошли, — говорит Ванечка.

Паша садится.

Польша. Опушка леса

— Поехали в Крым, к Милке, — говорит Ванечка Паше.

— А что там?

— Место хорошее...

— Проблема.

— Граница?

— Ну.

— Проскочим.

— Не знаю.

— А здесь что? Париж, блядь?

— Спроси у Бобика.

— Зачем?

— Сестра ведь.

— Ну и что?

— Ладно... Эй, Бобик! К сестричке твоей поедem.

Бобик подходит ближе.

— К Милке? — Бобик почесывает ухо. — Хорошо...

Паша начинает петь:

— Друг человеку враг,
Бросим седла в овраг,
Ну, а цветы подождут
Утреннего дождя...
Вечером не судьба,
Утром уже пора...

— Остопиздела твоя пушкинерия, — обрывает его пение Бобик.

— Вот скотина, — Паша сплевывает.

Польша. Деревня

Паша и Бобик копаются у коричневого автомобиля «Фольксваген», стоящего на слабо освещенной улице.

Бобик всовывает отвертку меж дверной рамой и стеклом, надавливает вниз и через образовавшуюся щель пропускает веревку с петелькой внутрь машины.

Осторожными движениями он накидывает петлю на дверной фиксатор, стягивает ее, дергает, открывает дверцу.

Паша влезает внутрь, к рулю, засовывает руки за панель, копается, подключает провода зажигания.

Стартер начинает трещать, машина заводится.

Паша сильным и резким движением поворачивает руль, замок, ломаясь, щелкает.

Польша. Деревня

Ванечка и Мария стоят поодаль, в тени деревьев.

Ванечка внимательно наблюдает за работой Паша и Бобика.

Мария стоит, отвернувшись, оперевшись плечом о дерево.

Польша. Гаражи

Огромный двор заставлен множеством различных автомобилей. В углу двора здоровенный мужик спорит с двумя парнями.

Въезжает Ванечкин «Фольксваген».

Ванечка вылезает первый, следом за ним — Паша.

Они поворачивают прямо к каменному дому в углу двора и исчезают в дверном проеме.

Польша. Гаражи

Бобик сидит в автомобиле.

— Сигарету дай, — говорит Мария.

— Доллар, — говорит он, стуча пальцами по спинке переднего сиденья.

Мария вылезает.

Она подходит к спорящим мужчинам, что-то им говорит. Один из них вытаскивает пачку сигарет, протягивает Марии. Она берет одну, отходит в сторону, облакачивается о борт грузовика, закуривает.



Польша. Гаражи

Ванечка и Паша стоят в небольшой замусоренной комнате.

У расшатанного стола сидит маленький человечек в очках.

— Бумажка на бордовый, Ваня, — говорит он.

— Не важно, — отвечает Ванечка.

— Бери, — человечек протягивает ему технический паспорт автомобиля. — Загоняй в четвертый. Сейчас открою.

Они выходят на улицу.

— Ходзь ту², — выкрикивает человечек толстяку в комбинезоне.

Польша. Гаражи

Ванечка загоняет автомобиль в гараж.

Толстяк в комбинезоне тщательно закрывает его снаружи, подходит к железному шкафу, открывает его, выгружает несколько металлических ящиков, один из них открывает, копается в нем, вытаскивает два перевязанных веревкой машинных номера.

Польша. У реки

Машина стоит на мосту над притоком Вислы. Вокруг лес.

Ванечка подходит к перилам, облакачивается, смотрит вниз на воду, вытаскивает пистолет «ТТ», вертит в руке.

— Отдай, — говорит он, обернувшись к Бобику, стоящему у машины.

— Мешает? — спрашивает Бобик.

— Сейчас — да, — говорит Ванечка.

Бобик подходит, нехотя отдает свой точно такой же «ТТ». Ванечка берет оружие и снова облакачивается на перила.

Держа пальцами пистолеты за дула, отпускает их. Один за другим раздаются два всплеска.

— Жалко, рыбы не жрут железо, — говорит Паша.

— Откуда ты знаешь, может, и жрут. Ты кто — рыба? — хмуро откликается Бобик.

В дороге

Отдалается пограничный пост Польша — Украина.

Коричневый «Фольксваген» мчит по шоссе.

На обочинах кое-где стоят озябшие продавцы, разложив на ящиках свой товар — банки с молоком, сыры, овощи, фрукты... Светает.

Крым. Деревня Оленевка

Автомобиль стоит на деревенской улице у магазина.

Ванечка сидит за рулем, Паша курит.

Мария на заднем сиденье равнодушно смотрит на улицу.

Из магазина выходит Бобик, неся трехлитровую банку томатного сока, бутылку водки и длинную, свисающую до земли связку сосисок.

Крым. В дороге

«Фольксваген» несется по шоссе.

За окнами поля, виноградники.

На обочине старик пасет стадо овец.

Бобик весел.

— Сделаем блади-мери! — выкрикивает он. — Держи.

Он всучивает Марии в руки стакан, наполняет его томатным соком, обливая одежду и сиденье.

Ванечка переключает передачу, тормозит.

— Бляди-мери, — поправляет Паша.

— Знаешь английский?

— Естественно. И японский.

Бобик осторожно, не смешивая, наливает в томатный сок водки.

— Так вот, — объясняет Бобик, — блади — это кровавый, а Мери — имя. Маша как бы.

— Кровавая Маша... Ясно, — говорит Паша. — Давай выпьем эту твою блядскую Машу или как она там.

Машина останавливается.

Ванечка поворачивается.

— Дай сюда, — говорит он.

Мария держит стакан, смотрит в окно.

Ванечка берет из ее рук стакан, поднимает его, улыбается.

— За твоё здоровье, Машенька, — говорит он.

Крым. В дороге

По дороге едет повозка с изнуренной лошастью в упряжи.

Следом трусит пес. На груди узлов сидят пожилая женщина, старик и мальчик.

Увидев что-то на дороге, мальчик спрыгивает, бежит назад.

Копается в пыли, встает, осматривается, пронзительно свистит и вприпрыжку пускается догонять повозку.

Вокруг мальчика крутится пес, лая и изредка подпрыгивая вверх, словно желая схватить его за обтрепанную на локтях рубашку.

Крым. В дороге

Ванечкин «Фольксваген» обгоняет повозку и, грохоча по камням, едет дальше.

Крым. Дом Милы

Хутор в степи.

Дом с пристройкой и верандой, сарай, сад, огороженный забором из досок, заплат из проволоночной сетки и жестяных листов.

Во дворе громоздится заржавевший автомобиль «Волга» без колес.

Стайка гусей, склонивших головы к земле, переваливаясь, вытаскивает пучки старой травы.

Крым. Дом Милы

Степь.

У одинокой усадьбы останавливается машина.

Во дворе на деревянном ящике сидит Сухарик, калека.

Из дома выходят Карпуша и сестра Бобика Мила.

Носясь из стороны в сторону, звонко лает глуповатая лопухая дворняга.

Крым. Дом Милы

Семья татар — мужчина, две женщины и куча детей, пришедшие в гости из соседней деревни, — толпится во дворе.

Крым. Дом Милы

У дома за оградой останавливается повозка.

С нее слезает старик, следом за ним выкатывается женщина.

Они вдвоем входят во двор.

Мальчик с собакой стоят у калитки. Собака, поджав хвост, смотрит на притихшую местную дворнягу и тихо рычит.

Крым. Двор у дома Милы

Пир.

В машине, стоящей во дворе, орет радио.

Пожилая тучная женщина, мать Милы, готовит еду, бегая от одного кипящего котла к другому, пронзительным голосом командуя: «поставь сюда», «отнеси туда».

Выстреливают пробки бутылок крепкого, сочного вина — мадеры.

Крым. Двор у дома Милы

Сухарик, размахивая стаканом водки, выкрикивает: «В гору, в гору!»

Бобик, окруженный облаком пыли, не попадая в такт, топчет. Его танец — ему одному понятное сочетание пляски шамана, чечетки и фокстрота.

Крым. Двор у дома Милы

Татарская семья из соседней усадьбы гортанными голосами спорит, пьет вино.

Повизгивают дети, прутьями, как шпагатами, гоняя яростного пестрого петуха.

Взмыленная голстушка, мать Милы, хохочет и снова выкрикивает свое «неси туда», «забери это».

Гогочут и размахивают крыльями раздраженные шумом гуси.

Крым. Двор у дома Милы

Калека Сухарик разговаривает с Ванечкой.

— Ну, Расскажи, как ты жил, — спрашивает Сухарик.

— Как жил? Не знаю.

— Давно тебя не видел.

— Неправда.

— Милочка соскучилась...

— А тебе что?

— Не злись...

— Почему?

— Что?

— Почему не злиться?

Калека ничего не отвечает. Он поднимает с земли бутылку водки, отпивает хороший глоток. Он часто моргает глазами и потирает свою высохшую руку.

— Дай глотнуть, — Ванечка отпивает. — Послушай, Сухарик, — Ванечка смотрит на калеку. — Вот ты меня спрашиваешь, а тебе пофигу... Я знаю... Так я тебе скажу — живу я лучше, чем ты. На все сто.

Ванечка встает.

— А ты — белый негр, — говорит он.

Калека настораживается.

— Ваня... — начинает он.

— Он же белый, он же негр, — перебивает его Ваня. — Альбинос, блядь... Поразмыслий. — Он встает и уходит. Калека смотрит ему вслед.

Крым. Двор у дома Милы

Мальчик и девочка из татарской семьи, сбежав от взрослых, забравшись в чашу сада, сидят на корточках один против другого.

— Вот эти жуки, — девочка показывает на кучку красных с черными пятнышками клопов-солдатики, — укусят — умрешь. — Она испытующе смотрит на мальчика.

— Они не кусаются.

— А ты возьми в руки.

— Зачем мне их в руки? — мальчик нерешительно смотрит на жучков.



² Иди сюда (польск.)

— А листья с этого куста съешь — тоже умрешь, — показывая на куст бузины, возглашает девочка.

— Чепуха.

— А ты попробуй.

— Ну и попробую.

— Ну, съешь...

Мальчик исподлобья глядит на девочку, пальцами сдвигает ветку куста, дергает, сдирая кучку листьев в горсть, запикивает их в рот и начинает жевать.

— Умрешь, умрешь! — очарованная и одновременно слегка испуганная вскрикивает девочка.

Крым. Двор у дома Милы

Паша словно одержимый. Он носится по двору, бушует и кричит:

— Жрите вишню... Вишни сегодня полно: вишня — бесплатно! — Жрите! Суйте ее в рот, выплевывайте, размазывайте ее по лицу — вы будете похожи на чувака, избитого в кровь, швыряйте ее друг в друга, резвитесь...

Крым. Двор у дома Милы

Праздник остывает.

Усмирив детей, расцеловавшись и выпив вина «на пошолок», отправляется домой татарская семья.

Нежный южный ветер, днем ласкавший тела, утихает.

Поднимается прохладный и влажный вечерний.

Дворняга, осторожно обнюхав двор, сворачивается у заходящего костра, над которым не так давно бурлил котел.

Крым. Двор у дома Милы

Из дома выходит Бобик, неся проржавевшее охотничье ружье.

В середине двора у стола, рассевшись на ящиках, Карпуша и Сухарик курят траву.

Бобик подходит к ним, засовывает ружье под мышку, берет со стола бутылку мадеры, наливает в стакан, поднимет вверх.

— Чтoб деньги были и хуй стоял!

Бобик выпивает, осматривается.

— Денег не будет, — говорит Сухарик.

У забора стоит Мария.

— Маша, не зевай, подходи! — выкрикивает Бобик.

Карпуша срыгает с грозди виноградину, закидывает в рот, тугая зрелая ягода хрустит на зубах.

Карпуша выплевывает косточки. Глаза у него голубые, сонные, тусклые.

Крым. Двор у дома Милы

Паша покрикивает за забором:

— Вишни хоть отбавляй. Всем достанется. Могут налпать даже те, кто вообще не знает, что это такое — вишня, и те, что валяются в окопах, и те, что сидят в тюрьге. Черт с вами, налетайте, добрые люди! Вишня — хорошая штука: из нее делают варенье, компот, сиропы и крепкую наливку... Жрите вишню, товарищи! Мы обязаны сожрать ее всю без остатка. Мы не можем заставить ее гнить на ветках — это было бы равно подлости, деградации нравов и вырождению цивилизации! Не смейтесь, когда-нибудь вы поймете, насколько это серьезно...

Крым. Двор у дома Милы

На забор нанизаны стеклянные банки. Бобик стреляет в них из своего потрепанного ружья.

Банки одна за другой рассыпаются осколками.

Подходит Паша.

— Дай бабахнуть, — говорит он Бобику.

Бобик передает ему ружье, сам наливает себе вино.

Паша целится в последнюю оставшуюся банку. Вдруг переводит ружье Бобику в лицо.

— Эй-эй-эй! — вскрикивает Бобик.

Паша отводит ружье, раздается выстрел, банка исчезает с забора.

— Не взъищи, пошутил, — говорит Паша.

Калека Сухарик корежится, отпивает глоток вина.

— Так не шутят, — говорит он.

— Хотелось посмотреть, как у мужика глаза на лоб полезут, — бормочет Паша, берет из ящика бутылку мадеры и уходит со двора.

Крым. Степь

Паша один.

У него в руках полупустая бутылка вина.

Он смотрит на степь, на округлый, ветром гонимый ком сухой травы. Паша несколько раз пронзительно свистит, словно помогая ему катиться дальше, прикладывает бутылку к губам, опустошает, откидывает в сторону, ложится на теплую, за день согретую землю, свертывается калачиком, собираясь уснуть.

Крым. Дом Милы

Ванечка стоит в комнате, разговаривает с Милой.

— Что за дама? — спрашивает Мила, глядя в окно на Марию.

— А что?

— Ничего.

— Послушай, Мила. Последний раз я был у тебя полгода назад, — говорит Ванечка.

Мила подходит и закидывает руки Ванечке на плечи.

Ванечка ее обнимает, но смотрит в окно — на Марию.

— Мила ты Мила, дура ты отпетая, — нежно говорит Ванечка Миле.

Через окно он видит, как Бобик подходит к Марии, что-то говорит, Мария мотает головой.

Крым. Двор у дома Милы

— Закусон есть, выпивона нет. Точнее, скоро не будет, — предупреждает Сухарик.

— Будет, — Карпуша направляется к машине, заводит ее, несколько раз сигналиит. — Милка, поехали! — выкрикивает он, смотря на окно.

Мила не отвечает.

Карпуша уезжает.

Облако пыли тянется следом за машиной.

Крым. Степь

Заходит солнце, окрашивая в розовый цвет бедную, от жары выгоревшую степь.

Удлиняются тени.

Крым. Дом Милы

Ванечка сидит в комнате с Бобиком и пьет водку.

— Я знаю, что жизнь будет мне мстить, — мрачно говорит Ванечка.

Бобик наливает Ванечке, незаметно пропуская свой стакан.

— Я знаю, что каждая чужая слеза в горле застрянет... —

Ванечка охмелевшим взглядом оглядывается, словно в поисках чего-то, — ... и печаль каждого, блядь, человека в мою печаль превратится, и я ее проглочу, как кильку... — бормочет он. — Тоска...

— Тоска не тоска — выпьем.

— Выпьем.

Бобик открывает бутылку вина, наполняет стаканы.

— С горки? — спрашивает Ванечка, смотря Бобику в глаза.

— Как получится, — отводя взгляд, говорит Бобик.

Крым. Дом Милы

Мария с Милой в другой комнате.

— Ты откуда нарисовалась? — спрашивает Мила.

Мария молчит.

— Тебя как звать? Маша? Красивая ты, Маша..., — Мила, улыбаясь, окидывает взглядом Марию с головы до ног. — Да еще краше станешь, — добавляет она.

Мария уходит.

Мила выходит следом за ней.

Крым. Дом Милы

Калека Сухарик ерзает у стола во дворе.

Здоровой рукой он сворачивает из газеты пробку, закуривает ею недопитую бутылку водки, потом уносит бутылку в сторону, прячет в траву.

Крым. Двор у дома Милы

Мария стоит за домом, у навеса.

Мила подходит к ней, останавливается.

Внезапно она нападает на Марию, опрокидывает ее на землю и наваливается на нее.

Они вцепляются друг другу в волосы, со стоном и сопени-



ем катаются в пыли, пытаюсь укусить одна другую, запустить ногти в глаза... Наконец Мила наваливается на Марию и начинает бить ее головой о землю...

Мария ослабевает, отпускает волосы Милы, теряет сознание. За сколоченной из жести и фанеры оградой раздается песенка Паши:

— Я шел по дороге,
Как тихий чумной поросенок.
И не было рядом ни песен, ни звезд, ни печали.
Так долго с тобой обо всем мы мечтали,
Приди же ко мне, ну, приди.
Обниму, поцелую...

Крым. Дом Милы

В комнату входит Паша, ставит гитару к стене, садится.

За столом — Ванечка и Бобик.

— Чего? — спрашивает Паша.

Ванечка не отвечает. Он наливает в стакан вина и пододвигает его Паше.

— Врежь, — говорит он. — Штрафная.

Втроем выпивают.

Ванечка раздражен. Он кидает взгляд на Бобика и Пашу и говорит:

— Куда мы, ёб твою мать, бежим, какого хрена?..

Ванечка ударяет по столу ладонью. Подпрыгивают и звенят стаканы, из-под стола выскакивает кошка и прячется за шкаф.

— Куда? — кричит он. — Я люблю жить, как мне хочется, а не как хочется другим, и потому, блядь, надо когти рвать отовсюду...

— Я пошел, — говорит Бобик и выходит на веранду.

Крым. Двор у дома Милы

Возвращается Карпуша.

Машина залетает во двор. Карпуша открывает багажник, достает ящик с вином.

— Бобик! — кричит он в сторону дома. — Винец — пиздец, высший сорт! Помоги разгрузить!

Бобик высовывает голову из окна веранды, исчезает, через какое-то время появляется во дворе, подходит к Карпуше, что-то тихо ему говорит.

Карпуша ставит ящик с вином на землю.

Бобик разворачивается, возвращается в дом.

Дверцы машины приоткрыты, из радиоприемника слышится реклама.

Крым. Двор у дома Милы

Карпуша тихо идет за дом, к навесу. Он видит избитую Марию. Карпуша осматривается.

Крым. Дом Милы

Ванечка сидит у стола.

В комнату входит пьяный Сухарик.

— Поговорим о чем-нибудь хорошем, — говорит он.

— Давай, — отзывается Ванечка.

— Во-первых, хочу сказать, что я хороший... А во-вторых...

— Во-вторых, ты хуй сломал и рука отсохла, — говорит Ванечка. — Но, если подумать, ты хороший мужик.

— Вот-вот... — бормочет Сухарик.

Крым. Навес у дома Милы

Бобик и Карпуша хватают Марию за руки и тащат под навес у дома.

Бобик держит Марию за плечи, прижимая к земле. Карпуша раздевает.

Мария, лежа на спине, сильно пинает его в ляжку.

— Не вырубай ее, — говорит Бобик, когда Карпуша тыльной стороной руки ударяет Марию по лицу.

— Лягается, падла.

— Заткни ее, — говорит Бобик, — да сеном, кретин, сеном...

Карпуша хватается охапку сена, бросает Марии на голову и придавливает руками.

Крым. Дом Милы

Мила входит в дом. Она взлохмачена, поцарапана, вся в грязи.

Ванечка под хмельком.

— Что случилось? Ты откуда? — спрашивает он.

Мила ничего не отвечает.

— А где кодла?

— Ебут твою героиню.

Ванечка встает. Мила стоит напротив него и мрачно улыбается.

Ванечка, не замахиываясь, резко и сильно бьет Милу в живот кулаком.

Она вскрипывает и падает ничком на пол.

Крым. Навес у дома Милы

Мария сидит на корточках у стены и дрожит.

Ванечка стоит в дверном проеме навеса.

— Вы охуели, — Ванечка смотрит на Бобика.

— Это я, что ли?

Из дома раздаются плач и проклятия Милы.

Бобик подходит ближе к Ванечке.

— Здесь мой дом, — говорит он.

Ванечка оглядывается.

Бобик вдруг подпрыгивает к Ванечке и сильным ударом снизу в челюсть сваливает его на землю.

Ванечка долго лежит, потом медленно и с трудом переворачивается, встает.

У него в руках оказывается небольшая палка с прикрепленными к ней гитарными струнами. К концам струн привязаны лезвия для бритвы.

Быстрыми движениями он несколько раз, как ударами кнута, проводит своим орудием Бобику по лицу.

Тихо свистят струны, лезвия, звякнув, разрезают Бобику скулы, губы, лоб.

Бобик вскрикивает и обеими руками хватается за лицо. Сквозь пальцы начинает капать кров.

Карпуша пятится назад и исчезает за дверью навеса.

Бобик стоит, все еще закрыв лицо руками, и скулит.

Крым. Навес у дома Милы

Ванечка подходит к Марии.

— Оденся.

Мария сидит на земле и дрожит.

Ванечка наклоняется, берет Марию за плечи и поднимает ее.

Крым. Двор у дома Милы

Во дворе стоит стол, на нем бутылки, виноград, хлеб. Окруженная роем мошкар, горит большая керосиновая лампа. Ванечка поднимает ее за железный ободок и, размахнувшись, швыряет в забор. Лампа разбивается, воспламеняется разбрызганный керосин, розоватые язычки огня расползаются по доскам. Загорается высохшая трава.

Крым. Двор у дома Милы

Пылает пристройка дома Милы.

Носятся и кричат вдруг отрезвевшие люди, скрипит колодезный журавль, калека Сухарик топчется и ругается, раздаются возгласы Милы, кто-то выбрасывает из окна дома вещи. Огонь распространяется, звучно трещит шиферная крыша.

Крым. Степь у дома Милы

Горит степь. Длинная лента огня, извиваясь подобно змее, медленно движется, то там, то здесь вспыхивают подсохшие кустарники, в ночном небе роем вихряются искры.

Крым. Степь

Паша просыпается. Сонный, взъерошенный, он медленно садится, осматривается вокруг.

Светаает.

Паша вдруг замирает, его взгляд обостряется.

Вдали, в стороне дома Милы, медленно поднимается вверх столб черного дыма.

Паша быстро вскакивает и пускается бегом.

Крым. Степь

Во дворе дома Милы — обгоревшие, потрескавшиеся стены, пепел, лужи, разбросаны грязные вещи, топчутся в ожидании незнакомые люди.

Не видно ни Милы, ни Бобика, ни других.

На пустом ящике из-под вина, согнувшись, сидит мать Милы.

С головы до ног в саже, до смерти пьяный Сухарик шатается по двору.

Паша оглядывается и вновь пускается бегом.

Крым. Зброшенныє соляныє копи

Светаает.

Ванечка и Мария у заброшенного дома горняков.

Мария сидит, прислонившись к дощатой стене, обхватив колени руками.

Ванечка стоит.

— Я что-то плохо сделала..., — говорит Мария.

— Ты? — Ванечка оборачивается.

— Я.

— Когда?

— Давно.

Ванечка молчит. Вытягивает сигарету.

— Будешь курить? — спрашивает он, прикуривая.

— Да.

Дрожащими пальцами Мария берет у него сигарету, затаивается.

— Все что-то делают, чего-то не делают, — говорит Ванечка.

Он встает.

— Идти сможешь?

— Да.

— Там, — Ванечка показывает на восток, — можно выйти на шоссе. Судак, Керчь... Не знаю.

Ванечка подходит к берегу озера, перебирает ногой сверкающие на солнце кристаллики соли.

Крым. Зброшенныє соляныє копи

Мария сидит, прищурив глаза от солнца, смотрит на восток.

Раздается выстрел.

За домиком стоит Бобик с обмотанной лохмотьями головой. Видны только глаза, рот и пучок волос, торчащий сквозь грязные повязки. В руке ружье.

Бобик разворачивается и пускается бежать подальше от домика, в сторону деревни.

«Семь человек-невидимок». Финал. Кинопроба



Крым. Зброшенныє соляныє копи

Ванечка вдруг садится на землю. Упираясь руками в камни, пытается встать, удушливо кашляет.

Он опирается на локти, боком прижимается к стене дома, кашляет еще раз, отмахивается рукой, словно что-то отгоняя от себя.

Мария сидит там же, у дощатой стены домика, прикрыв лицо руками.

Ее тело едва заметно подрагивает.

Паша, неуклюже перепрыгивая лужи грязи, пробегая по деревянным перегородам между запрудками воды, приближается к домику.

Он подбегает к лежащему Ванечке, останавливается.

Крым. Зброшенныє соляныє копи

Ванечка мертв.

Паша долго смотрит на него, потом разворачивается, тяжельми шагами отходит в сторону, присаживается на корточки.

Он медленно, словно без цели, роется в кармане, достает пачку сигарет, берет одну и начинает крутить ее в пальцах.

Тишину обрывают хриплое, яростное фырканье и топот копыт.

Крым. Соляное озеро

Испуганная лошадь несет по обмелевшему соляному озеру. Грязь из-под копыт разлетается в стороны. Лошадь беспорядочно меняет направление, скользит, спотыкается в засоленном черном иле, падает, поднимается и вновь скачет, словно не зная, пуститься по озеру дальше к горизонту или вернуться обратно, в табун, из которого ее только что выгнал неожиданный тревожащий звук выстрела.

ГЕРОЙ «БЕЗГЕРОЙНОЙ ЭПОХИ»

Кино в Восточной Европе переживает трудные времена. Прошло уже больше десяти лет с момента падения железного занавеса, с распада СССР и начала капитализации Восточной Европы. Но прогрессивной и радикальной новой волны, которой ждали от этого потенциально богатого талантами кинематографического региона, так, увы, и не возникло.

И все же именно в это смутное время здесь сформировались и закалились отдельные художественные личности. Шарунас Бартас — герой «безгеройного времени», если воспользоваться названием книги Майи Туровской, данным совсем по другому поводу. Режиссер сумел аккумулировать энергию традиций разгромленной в свое время «литовской школы», свести ее воедино с современным авторским видением мира, все еще проходящего драматическую стадию «рубежа веков».

Более того, он повернул стереотип восточноевропейского кино, охваченного мистицизмом, символикой, унынием и ностальгией, в сторону европейской ментальности. Почти языческие символы сочетаются у кинопоэта из Литвы с рациональной скупостью выразительных средств. Возможно, потому, что его родная Литва — это еще не Запад, но уже не Восток, не центр цивилизации, но все же Европа.

Фильмы Шарунаса Бартаса — реликтовый образец авторского кино, пережившего смерть Автора. Так называемая смерть была повсеместно декларирована в середине 80-х годов и не случайно совпала с двумя событиями. Первое — реальный уход из жизни Андрея

Тарковского. Второе — крах соцлагеря и падение железного занавеса.

Смотря один за другим фильмы Бартаса, видишь, что «исторический прогресс» в нашем регионе оставил лишь индивидуальные оазисы чувств, влечений, рефлексий в огромной «сталкерской» зоне. Эти оазисы обозначены в фильмах Бартаса: «Дом», «Нас много», «Коридор», «Три дня» (в последнем случае герои ищут убежища в порту бывшего Кенигсберга). Идея убежища (именно убежища, а не бегства) — одна из ключевых в мире Бартаса.

Кинотворчество Бартаса отмечено явным влиянием Тарковского. Но никакого эпигона, полный разрыв с литературными атавизмами, чистый киноязык почти без слов. Тарковскому, кстати, сегодня подражать не стесняются ни Ларс фон Триер, ни Том Тыквер, ни Лео Каракс. Если в России его — как эстетического «беса» — изо всех сил изгоняют молодые кинематографисты, то в Европе последнего кинопророка приняли как своего. Бартас в том числе.

Фильмы Бартаса, вполне конвертируемые на Западе, воплощают генетический код, глубинную суть феномена восточноевропейского кино. Само оно погубило в ходе капиталистической революции, но дало огромный импульс всей Европе. Это кино порой испытывает проблемы с сюжетом и жанром, но не гонится тупо за Голливудом, а берет интенсивностью и силой эмоций.

Андрей Плахов

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.

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%

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

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.



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 Палац" к/т (г. Выборг);
"Галактика" к/т (г. Владивосток);
"Родина" к/т (г. Подольск);
"Аврора" к/т (г. С.-Петербург);
"Октябрь" к/т (г. Н. Новгород);
"Кинолац" к/т (г. Киев);
"УточКино" к/т (г. Одесса);
"Патрия" к/т (г. Кишинев);
"Москва" к/т (г. Ереван);

Всего более 50 кинотеатров в странах СНГ.

