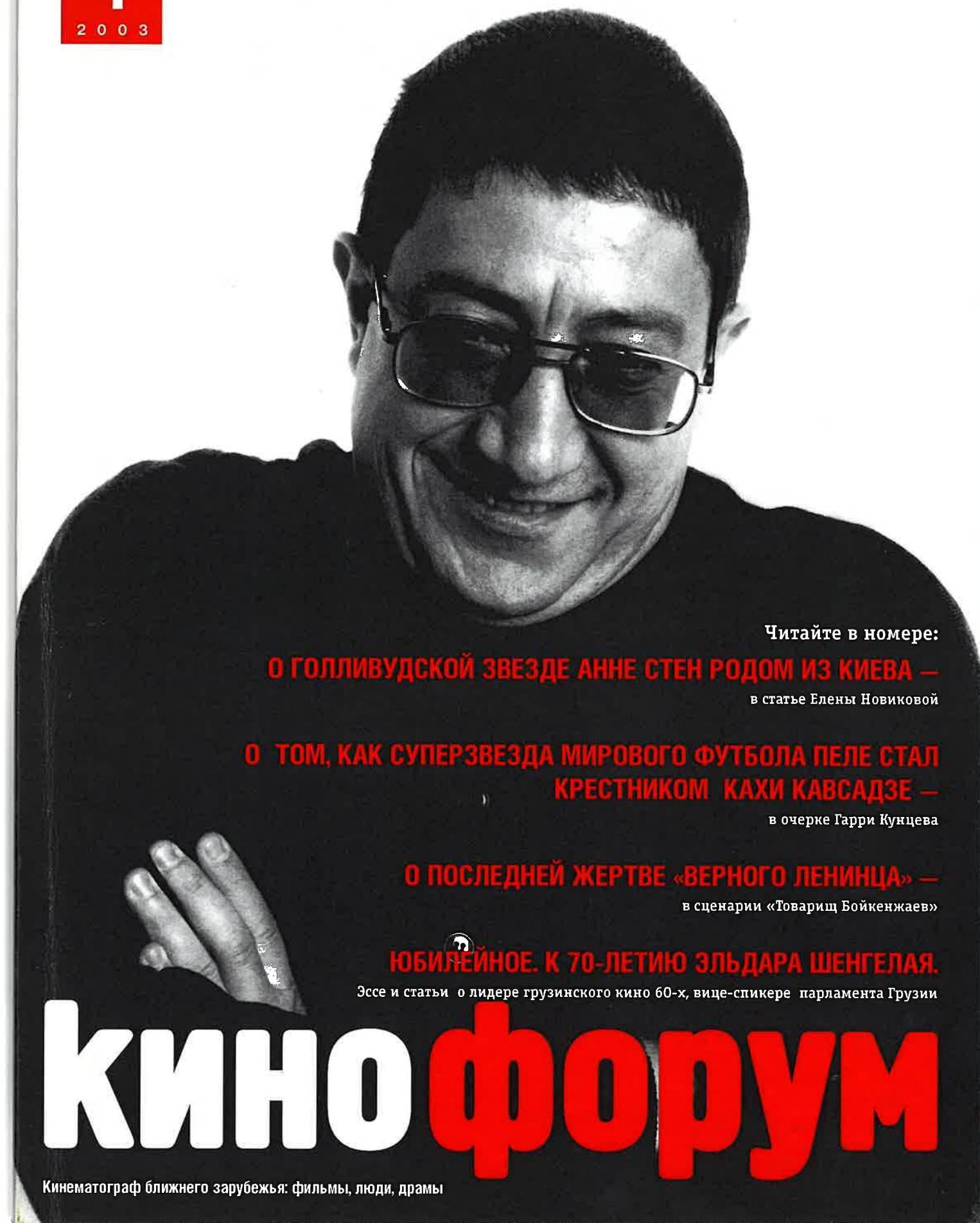


1
2003



Читайте в номере:

О ГОЛЛИВУДСКОЙ ЗВЕЗДЕ АННЕ СТЕН РОДОМ ИЗ КИЕВА —

в статье Елены Новиковой

**О ТОМ, КАК СУПЕРЗВЕЗДА МИРОВОГО ФУТБОЛА ПЕЛЕ СТАЛ
КРЕСТНИКОМ КАХИ КАВСАДЗЕ —**

в очерке Гарри Кунцева

О ПОСЛЕДНЕЙ ЖЕРТВЕ «ВЕРНОГО ЛЕНИНЦА» —

в сценарии «Товарищ Бойкенжаев»

ЮБИЛЕЙНОЕ. К 70-ЛЕТИЮ ЗЛДАРА ШЕНГЕЛАЯ.

Эссе и статьи о лидере грузинского кино 60-х, вице-спикере парламента Грузии

кино**форум**

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



ПРОЕКТИРОВАНИЕ

ДИЗАЙН

РЕКОНСТРУКЦИЯ

СТРОИТЕЛЬСТВО

Поставка, монтаж "под ключ" и гарантийное обслуживание:

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



**ТЕАТРЫ
КИНОКОНЦЕРТНЫЕ
МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ**

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

КОМПАНИЯ

Содержание

КИНОФОРУМ март 2003 (№ 1)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 Константин Щербаков. А БРУТ — ДОСТОПОЧТЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК?

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 Александр Руденко-Десняк. РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПРОЗРАЧНОГО БАРЬЕРА
7 Талип Ибраимов. ТОЧКА ОТСЧЕТА, ИЛИ ПОРТРЕТ НА ФОНЕ ВЕКА

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 12 Александр Руденко-Десняк. THE RUNNING MAN ЭПОХИ ПОБЕДИВШЕГО СОЦИАЛИЗМА
17 Валентин Черных. СОВЕТСКИЙ ХАРАКТЕР

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 18 Анастасия Машкова. УЗБЕКСКИЙ ПИРОГ
21 Ирина Зубавина. НЕПОКОРЕННЫЙ ДУХ ХМЕЛЬНИЦКОГО

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 25 Андрей Шемякин. МЕЧЕННЫЕ АТОМЫ ВРЕМЕНИ
34 Наталья Лукиных. ВИРТУАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ
39 Елена Новикова. АННА СТЕН: ЗАБЫТАЯ ЗВЕЗДА

Свидетельства

- 46 Гарри Кунцев. ОБЛАВА НА ПЕЛЕ

ИНФО-РУБРИКА

ПЕРСОНА

- 60 Кора Церетели. «НЕБОЛЕТ» ЭЛЬДАРА ШЕНГЕЛАЯ
65 Ней Зоркая. НАСЛЕДНИК

СЦЕНАРИЙ

- 71 Юсуп Разыков при участии Абдухалика Абдураззакова. ТОВАРИЩ БОЙКЕНЖАЕВ

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: режиссер Юсуп Разыков. Фото Dan Denneby

Отдел распространения:

Тел.: (095) 255 9325

Отдел рекламы:

Дмитрий Лентинцев
Тел.: (095) 255 9267

Адрес редакции:

123242, Москва,
ул. Дружинниковская, д. 15, оф. 709
Тел.: (095) 255 96 80,
(095) 255 9325
Факс: (095) 255 9325
E-mail: kinoforum@kinocenter.ru
Internet: www.kinocenter.ru
ISSN 1684-8047

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

При использовании материалов ссылка на «КФ» обязательна. Перепечатка материалов только с разрешения издательства. Редакция не несет ответственности за достоверность информации, содержащейся в рекламных сообщениях. Присланные материалы не рецензируются и не возвращаются. Точка зрения авторов статей не обязательно совпадает с мнением редакции.

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

КИНОФОРУМ

март 2003

А БРУТ — ДОСТОПОЧТЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК?



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

За «круглым столом» бакинского кинофестиваля «Восток — Запад» решили поговорить о том, изменился ли мир после 11 сентября 2001 года, когда самолеты с добровольными смертниками на борту таранили небоскребы Нью-Йорка. Узбекский режиссер Юсуп Разыков, чей фильм «Товарищ Бойкенжаев» был представлен в программе фестиваля, высказался в том смысле, что лично он особых изменений не видит.

А вскоре после бакинского фестиваля случилась трагедия на Дубровке, уже не нью-йоркская, московская.

Я тогда согласился с Разыковым и сейчас соглашусь — с одним только уточнением, против которого вряд ли будет возражать мой узбекский коллега. Мир, конечно, изменился, стал страшней, загадочней, непредсказуемей. Не изменился человек. Наш человек, во всяком случае, насчет нью-йоркского не скажу по причине неосведомленности. Не перевернул его душу тот бесспорный факт, что проявилась новая, параллельная генерация внешне ему подобных и решительно от него отличных. Готовых не только чужие жизни отнять, но и свои отдать, не раздумывая, — за нечто, нас пугающее и нам недоступное.

Но вот почему не перевернула? Отчасти, наверное, потому что и другая генерация расплодилась во множестве — тех, кому, попросту говоря, все по фигу.

Но и не потому ли еще, что лю-

дям постарше принцип «жизнь за идею» не понаслышке знаком, и та пугающая параллельная генерация при ближайшем рассмотрении оказывается не такой уж и новой.

Стояли насмерть — «с Лениным в башке, с наганом в руке». Умирали и убивали за идею, даром что оказывалась она прекрасной романтической несбыточностью. И фильмы об этом снимали, великие фильмы, которые останутся навсегда, — «Чапаев», «Щорс», «Мы из Кронштадта».

Видимо, человеческие типы живут дольше жизненных обстоятельств, их, эти типы, породивших. Юсуп Разыков снял свой фильм «Товарищ Бойкенжаев» о времени, когда случился пересменок между поздним застоём и ранней перестройкой — от романтической несбыточности что в ту пору остались химеры, призраки и люди, которые продолжали этими химерами жить. И лучшие из них — как товарищ Бойкенжаев, не только в силу ограниченности, зашоренности, но и потому, что были людьми искренними, чистыми, неспособными скоропалительно менять убеждения. Оттого Бойкенжаев в блистательном исполнении Фархада Абдуллаева и смешон, и трогателен, и трагичен — здесь и Гоголя можно вспомнить, и Чаплина. Меня потрясли кадры, когда герой прощается с девочкой-детдомовкой, которую хотел удочерить, а потом ложится и заставляет себя умереть, ибо нет другого способа выполнить партийное поручение.

Нелепее, абсурднее — от этого горечь и потрясение еще острее, пронзительнее.

Возможно, я далеко ушел от изначально заявленной темы, однако хотелось напомнить, что готовность отдать жизнь за нечто — феномен не только сегодняшний. А «нечто» в разных обликах возникает, как показывает опыт, со злобещей, тягостной регулярностью. Жили, живем — в окружении видимостей, догматов, химер.

На том же бакинском фестивале была показана лента Павла Лунгина «Олигарх». И если публикуемое в этом номере «КФ» эссе Валентина Черных, посвященное «Товарищу Бойкенжаеву», точно названо «Советский характер», то «Олигарх» — это, со всей определенностью, характер постсоветский. Характер человека яркого и талантливого, для которого погоня за деньгами и властью становится смыслом единственным, постепенно отодвигая, искажая, уничтожая прочие смыслы. Все идеи и все химеры для него здесь, в этой погоне.

Так от кого же держаться подальше — от человека советского или от постсоветского человека? Кого бояться в себе? И пока альтернатива такая, а не иная, существует ли хоть какая-то гарантия, что трагедия, подобная недавнему московскому захвату заложников, не случится вновь?

Да что — «советский характер»? А русские террористы XIX века, добровольно приносившие себя — и прочих — в жертву идее всеобщей справедливости? Да что — XIX век... Недавно довелось посмотреть шекспировского «Юлия Цезаря» в исполнении театра из Южной Осетии, театра, в полной мере испытавшего на себе последствия фанатизма новейшего образца. Сценическое действие перенесено в сумасшедший дом, где борьба за власть и главенство оказывается еще яростней. А центральной фигурой предстает Марк Брут, либерал, радетель морали и справедливости, ненавидящий насилие и мучающийся проблемой, как ему погуманнее, почеловечнее убить Цезаря. И вот гибнет от руки Брута аристократ и властолюбец Юлий Цезарь, потом уходит из жизни демократ и правдолюбец Марк Брут, а цел, невредим и в порядке — абсолютнейший циник Марк Антоний, который, предавая Брута, бросает свое знаменитое: «А Брут — достопочтенный человек». Достопочтенный? Вопрос, над которым человечество бьется веками.

Что же касается характера постсоветского (а он сейчас становится в нашем обществе преобладающим), то о нем — в разных ипостасях, на разных социальных уровнях — все сосредоточеннее задумываются наш сегодняшний экран, сегодняшняя сцена.

Финал ленты «В движении» Филиппа Янковского: толковый, преуспевающий журналист, плывший по течению охотно, безоглядно, отчаянно рвется из вагона в вагон, наперекор убыстряющемуся движению электрички, — наконец-то хоть чему-то наперекор.

А в пьесе Василия Сигарева «Черное молоко» (поставленной сразу в двух московских театрах — имени Гоголя и «У Никитских ворот») челночница Шура, через многое прошедшая и многое повидавшая, о стыде и совести, кажется, забывшая напрочь, после рождения ребенка с ужасом вдруг отшатывается от прожитого, отчаянно пытается вырваться.

Можно и еще вспоминать фильмы, спектакли о том, как героя, рожденного эпохой дикого российского рынка, успешно в эту эпоху вписавшегося, захватывает, неотвратно и властно захватывает потребность опаматования. Ибо противоестествен способ существования, когда мир, поменявший свой облик, остается для тебя прежним. Как будто ни 11 сентября, ни Дубровка не было. Здесь — тупик и ступеньки вниз. Последние.

Впрочем, о трагедии на Дубровке продолжают писать, рассуждая преимущественно в том смысле, что кто-то пытался сколотить на ней политический капитал. Ну, и еще — правы, дескать, или не правы те, кто намерен получить компенсацию, вытянуть деньги из могил своих близких.

Но ведь был еще доктор Рошаль, который просто совершил поступок, соответствующий простым и извечным человеческим ценностям. И при этом — так получилось — тоже рисковал жизнью.

Голоса, лица, само присутствие людей, способных на такие поступки, сегодня необходимы, насущны, быть может, более чем когда бы то ни было.

Думая о них, оглядываясь на них, мы, быть может, еще в нашем перепутанном, перекрученном мире не заблудимся между Брутом, олигархом и товарищем Бойкенжаевым.

Константин Щербаков

АЛЕКСАНДР РУДЕНКО-ДЕСНЯК

РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПРОЗРАЧНОГО БАРЬЕРА



Эти заметки пишутся после теракта в Москве. И первое же побуждение: сказать, как изменилось все в самой общественной атмосфере.

А на самом деле?

В рамках бакинского фестиваля «Восток—Запад» была объявлена дискуссия: «Мир после 11 сентября». И сразу же азербайджанский коллега не без обиды заметил: почему в поле зрения только американская трагедия, в других местах планеты погибло гораздо больше людей, но об этом не принято говорить...

Так что же способен изменить в человеческом сознании еще один список жертв еще одной неожиданной (ожидаемой) трагедии?

Это тупик — считаться потерями. Это жестокая истина — количество погибших не всегда помогает докопаться до причин их гибели. А ведь вся суть как раз в причинах. С другой стороны, можно

понять азербайджанского коллегу: что-то не сходится концы с концами, если цена человеческой жизни в одном районе земли оказывается куда выше, чем цена такой же жизни на другом конце ставшей гораздо меньше планеты.

На таких дискуссиях в голову приходят странные мысли. Ход полемики определяют очень серьезные люди с гуманитарным складом ума (особенно это касается прекрасных дам), они истово стремятся найти выход из конфликтнейших ситуаций современного мира, а, судя по всему, политики и военные с гораздо большей легкостью в мыслях эти конфликты создают. В королевстве Датском все перепуталось окончательно и бесповоротно.

Но ведь так уже было неоднократно. Очередным гуманитариям, почему-то убежденным, что ради торжества идеи не обязательно изводить всех ее противников, приходится разгребать и ставить на место все то, что разнесли в пух и прах ответственные люди с властными полномочиями и лихие мацо с автоматами в руках.

Фестиваль «Восток — Запад» лишен конкурсной программы, и потому ничто не мешало спокойно присмотреться к «восточной» и «западной» его частям.

Молдова, Эстония, Латвия — это Запад. Беларусь, европейская часть России, по-видимому, тоже. Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан и тем более Китай — несомненный Восток. Все по правилам. Китайская делегация промелькнула в молниеносном режиме, явив деловитость и непроницаемость лиц. Остальные участники разъезжались не торопились. Наверное, ностальгия по связям и отношениям прошлого. Просто встречи со старыми знакомыми и друзьями.

Длинная жизнь — длинное прошлое. Вкусившие советского бытия не могут избавиться от него — кто как от навязчивого и яркого в своей бредовости бытового сюрреализма, кто как от времен сладостного и сравнительно сытого покоя. Раньше давали деньги на кино, теперь не дают. О том времени, когда давали деньги на кино, но превращали в

пыль отдельно взятую человеческую жизнь, Юсуп Разыков снял картину «Товарищ Бойкенжаев». Иван Дыховичный своей «Копейкой» тоже отдал должное легендарной эпохе.

Даже в присутствии заведомо сенсационного «Олигарха» Павла Лунгина фильм Ю.Разыкова стал событием фестиваля. Еще одна рутинная информация к размышлению о «западе» и «востоке» в современном кинематографе.

Не буду касаться российских фильмов, уже получивших обширную прессу. Несколько слов о других фестивальных картинах и собственно фестивальных впечатлениях.

Куда деваться от прошлого, связавшего «запад» с «востоком» в мертвый узел? Прошлое — это и страшный сон, наваждение, неотвязная идея. О бывшем афганце, человеке со сломанной психикой, неприспособленном к любой жизни, — фильм Валерия Рыбарова «Прикованный» (Россия — Беларусь) с неистовым Владимиром Гостюхиным в главной роли.

А вот если посмотреть фильм «Хорошие руки» (Эстония — Латвия, режиссер Пеэтер Симм), никаких мыслей о наваждениях прошлого уже не возникает: нормальная бытовая комедия из жизни двух молодых прохиндеек в хорошо знакомом галльском кинодухе. Никаких намеков на былые времена. Тоже своего рода документ сознания...

Пути диалога культур поистине непредсказуемы. На «восток», как выяснилось, отправились эстонцы, если понимать под «востоком» тягу к корням, исконности и праистории, всему тому, что так привлекает «запад», утомившийся от нивелирующей все и вся современной цивилизации. «Сердце медведицы» (режиссер Арво Ихо) — добротное этнографически-обрядовое кино на якутско-таежном материале с небольшой натуралистической обнаженкой, вызвавшей некоторое замешательство у стеснительной бакинской аудитории. Гости из Эстонии называли себя горячими эстонскими парнями, проявив знакомство с юмором российских СМИ, замечательно общались и легко вписались в фестивальную атмосферу.

А она была искренней и вовсе не холодной. Общее прошлое осталось для размышлений и осмысления. Настоящее мало располагает к ощущению единой семьи братских народов. Я довольно давно не был в Баку, никакого дискомфорта не чувствовал, хозяева фестиваля вообще были выше всяческих похвал с их дружелюбием и предупредительностью, но это уже самая обычная заграница. Воздух другой... Отсюда и сложность, и значе-

ние фестивального — и не только — диалога.

Он доказывает свою необходимость, лишившись казенных стимуляторов и потерявших смысл словесных формул. Съёмочная площадка кажется четко отделенной от реальности, а это помогает, как уже было не раз, обнаружить ее корневые признаки. Слишком многое сдвинулось с привычного места за последнее десятилетие, снятые фильмы несут по-разному излагаемый опыт овладения новой действительностью и сохранения кинопрофессии, есть что сравнивать, о чем подумать.

Примечателен киргизский фильм «Маймыл», заключительная часть кинотрилогии режиссера Актана Абдыкалыкова. (Кстати, приз МКФ в Канне 2001 года в программе «Особый взгляд».) Работа жесткого эмоционального рисунка, не нуждающегося в демонстрации мастерства исполнителя главной роли Мирлана Абдыкалыкова — особенно. Он вообще ничего не играет, скуластое лицо непроницаемо, все, что происходит с его героем, воспринимается как обычный кусок вполне обычной жизни человека перед уходом в армию и, как принято было когда-то говорить, вступление во взрослую, большую жизнь: отец-алкаш, замордованная повседневностью мать, унылая работа в путейской бригаде на глухой станции-полустанке (интересно было бы поговорить с ним о проблеме нравственного и иного выбора с учетом того, что ни другой работы, ни другого быта, ни другого окружения, ни иной жизненной перспективы нет и быть не может. Сохранение человеческой нормальности равно подвигу, болтовня на возвышенную тему «людского бытия» выглядела бы невольным оскорблением). Актер существовал в фестивальной суете столь же невозмутимо, как и на экране, и его клетчатая ковбойка мало отличалась от рубахи его персонажа. На комплименты по поводу его мощного участия в фильме реагировал... см. выше.

Фильм примечателен как раз узнаваемостью изображенного в нем постсоветского пространства и быта, что облегчает, конечно, взаимодействие с его нелегкой проблематикой и сам фестивальный восточно-западный диалог. То же касается и других лент, в том числе картины «Товарищ Бойкенжаев». Она — о Системе, опустившейся когда-то на одну шестую часть суши. А Система с ее фантазмагорической законченностью не имеет национальности. Реалии узнаваемы без перевода. Впрочем, о фильме Ю.Разыкова, о работе в нем актера Фархада Абдуллаева — разговор отдельный, на страницах этого же выпуска «Кинофорума».

Вряд ли нужно доказывать уместность прове-

денной в рамках фестиваля ретроспективы казахских фильмов. За ними — все трудности последнего десятилетия, не обошедшие ни один кинематограф на территории бывшего СССР, но и новый виток внутреннего движения, призы, награды, выход на международную арену. За ними — непотерянность художника в новой реальности, имеющая особую цену.

Увиденные фильмы «восточной» части фестиваля несли очень важное качество — вполне старомодное чувство достоинства. Ни тебе суетливой эротики (полужесткое порно как проявление размягченного сознания), ни кроваво-бутафорских «экшн», ни иных признаков влияния постоянно действующей кинотусовки, имеющей место в отдельно взятых мегаполисах. Получается, некоторая удаленность от них может даже пойти на пользу творчеству. Ну а если серьезно, распад бывшей империи породил немало проблем, в том числе неожиданного свойства. Мне уже приходилось писать: как выяснилось, нации, населявшие безразмерное советское пространство, удивительно плохо знали культуру, историю, наконец, менталитет друг друга. Именно друг друга, без старших и младших, без одностороннего мессианства и централизованных образцов для подражания. Не буду говорить, как эта ситуация сказывалась и сказывается на тех же отношениях стран СНГ, — я небольшой знаток политического кино. Однако в зыбкой области культурных, духовных связей и взаимоотношений предстоит тяжелая работа по их реставрации и коренному обновлению в новой исторической реальности. И не для того, чтобы восстановить былое безраздельное влияние Центра — он там же, где и Система в целом, — а для нормального существования самой русской культуры в контексте современных культурных и цивилизационных процессов. С учетом хотя бы того тривиального факта, что для выхода в современный киномир «восток» вовсе не нуждается в былых централизованных же посредниках.

Фестиваль показал, что «восточные» кинематографисты были хорошими учениками с точки зрения профессии и уровня социального мышле-

ния. Теперь у них тоже есть чему поучиться. Так все просто.

Сама по себе благородная идея любого кинособрания ничего не гарантирует. Живой процесс не дарит рецептов и стандартов. Другой, более ранний фильм Ю.Разыкова «Танец мужчин», раскрывающий тонкости сватовства и брака в несколько удаленном от новейших веяний узбекском кишлаке, красочен и щедр в показе этнографического материала. Это и много, и мало. Можно предположить, что такое не лишнее изысканности киноблюдо придется по вкусу тому самому Западу, который столь озабочен поиском всего истинного и натурального. Экзотика нынче продаваема. О каких бы то ни было претензиях к сильному профессионалу речь не идет. Как говорится, имеет право. Но ведь есть же упомянутый «Товарищ Бойкенжаев», картина яростная и тонкая в одно и то же время. И поставленная планка совсем другая...

У диалога — множество лиц. Турецкий режиссер Али Озгентюрк представил ленту «Балалайка» на тему весьма болезненную — речь о житье-бытье юных славянок, отправляющихся в Турцию на специфические заработки. Это нормальная киномелодрама. Все, кто видел картину, отметили редкое чувство такта, с которым она сделана. Очень важная нота в фестивальных разговорах и в отношении к самой проблеме восточно-западных взаимодействий.

Фестиваль состоялся. Скромный, неформальный и далекий от официальности. И безусловно поучительный при всей его неамбициозности.

Будет замечательно, если такая встреча в Баку состоится снова. Только не дай Бог на фестивальных дискуссиях заниматься подсчетом, кто и где потерял больше от торжествующего беспредела и насилия. Это не по-людски, если жертвы станут новыми барьерами между людьми.

Сильные воюют. Те, кого принято считать слабыми, помогают удерживать мир, то есть нормальные отношения нормальных людей. Впрочем, об этом уже говорилось.

Баку—Москва

ТАЛИП ИБРАИМОВ

ТОЧКА ОТСЧЕТА, ИЛИ ПОРТРЕТ НА ФОНЕ ВЕКА

Мы уже стали забывать друг друга, и тоска по былому единому культурному пространству стала принимать хронические формы. Поэтому трудно недооценить поступок Киноцентра и Конфедерации Союзов кинематографистов, начавших издавать журнал «Кинофорум». Пусть спорят политики, а культуры обязаны общаться.

С огромным удовольствием прочитал первые номера «Кинофорума». Естественно, что меня, как кыргызстанца, особо заинтересовала содержательная статья Г.Абикеевой «Восток — Запад — Восток», представляющая собой тезисы книги того же автора «Кино Центральной Азии». Спасибо Гульнаре Абикеевой за этот непростой труд. Даже если мы никому в мире не интересны, мы сами, центральноазиатцы, теперь будем больше знать друг о друге. Невозможно объять необъятное, поэтому, думается, у кинематографистов пяти стран в связи с этой книгой появятся свои дополнения, а то и возражения. Такое в порядке вещей во всяком серьезном разговоре. Вот и я счел нужным высказать свои соображения по поводу кыргызского кинематографа.

Безусловно, любые импровизации по поводу произведений искусства имеют право на существование, но подчас то или иное истолкование художественного явления, не соответствующее принципиальным установкам рассматриваемой культуры, вызывает если не протест, то желание объясниться. На мой взгляд, утверждение Г.Абикеевой, что до Актана Абдыкалыкова не было фильмов, «так идеально представляющих национальный образ кыргызов», и ее подытоживающее главу о кыргызском кинематографе резюме — «кыргызы пытаются воссоздать идеальный мир традиционной культуры в кинематографе» — ошибочны и

Талип Ибраимов — выпускник Кыргызского государственного университета, Высших курсов сценаристов и режиссеров (1975). Кинодраматург, публицист, писатель. Автор сценариев художественных и документальных фильмов. В «КФ» печатается впервые.



свидетельствуют о недостаточном знакомстве автора с кыргызским кинематографом 60-х годов.

В последнее время в постсоветских странах все словно с ума посходили, заиклившись на «национальных идеальных мирах», используя это понятие как самый глубокий и неотразимый аргумент. Но во многих случаях сложно определить, что именно означает это магическое словосочетание. Если, допустим, выбить из-под ног России или, скажем, Германии сотню лет, то обе страны плавно опустятся на мощные плечи развитой культуры XIX века. А если мы, тоже в порядке допущения, попятимся на пару шагов назад, то очутимся в джунглях патриархальщины, через которую проходили и самые продвинутые ныне народы, только на тысячелетия раньше. Поэтому пассажи о супер-великой кочевой цивилизации и несравненном эпическом наследии — это, скорее, попытки компенсации уязвленного национального самолюбия, а не сегодняшняя реальность общественного само-

сознания, которое — в контексте информационной эпохи — просто обречено на развитие.

Если отстраниться от конъюнктуры времени, то в первооснове своей культура любого народа — это движение к идеальным этическим и моральным ценностям, только одежды, то есть символы, знаки, устойчивые образы, у каждого народа свои. И с этой точки зрения непонятно, что отнести к «идеальному миру традиционной культуры» — содержимое «гардероба» или высшие ценности, которые, в принципе, одинаковы у всех? Вероятней всего, под этим словосочетанием подразумевается все-таки движение национальных культур к универсальным ценностям по координатам своих образных систем. А такие процессы в кыргызском кинематографе полноценно функционировали задолго до Актана Абдыкалыкова и в 60-е годы прошлого века принесли нашему кино славу и признание. Кто-то из крупных кинематографических авторитетов того времени в порыве умиления назвал этот процесс «кыргызским чудом», что немедленно было подхвачено и растиражировано. При этом сочли излишним разобраться в природе «кыргызского чуда». Серьезный анализ с расшифровкой символов национальной культуры неумолимо приводил к выводам, противоречащим идеологии того времени, а копать себе могилу ни у кого не поднялась рука.

«Трудная переправа» (в прокате «Белые горы», 1964) Мелиса Убукеева — первый фильм, в котором кыргызы признали самих себя. Горы, близкая сердцу пластика быта и взаимоотношений, отсутствие посягательств на риторику и простенький, всем доступный сюжет. Простота эта, впрочем, обманчива, весь фильм сплетен из многослойных метафор и символов народной культуры, которые помогли создателям убедить цензуру в непорочности своих замыслов и в то же время благополучно воплотить сокровенные идеи. Провинция обязывала к тотальной неуверенности в себе, а здесь непринужденная, даже несколько заносчивая манера повествования, как будто весь мир детально знает историю кыргызов и символику народной культуры. Вполне естественно, что мир большого кино не понял, вернее, не захотел понять эту странную «Трудную переправу», хотя в Средней Азии и Казахстане фильм приняли безоговорочно — здесь еще помнили о кровавом 1916 годе.

Коротко обозначим исторический контекст сюжета: XX век застал кыргызов в составе России, нарастает поток переселенцев, кыргызы оттесняются в пески, в безжизненное высокогорье. Отча-

явшийся народ восстал и в 1916 году с дубинами и копьями пошел против пушек и пулеметов. Около половины всех кыргызов были истреблены карателями, остальные рассеялись по горам, бежали в Китай. Судьба хранила кыргызов — Октябрьская революция 1917 года остановила геноцид. Из сообщений «интернационализма» на восстание 1916 года было наложено табу, разрешалось освещать эту тему только с позиций осуждения восставших как националистов. В такой общественной ситуации появляется «Трудная переправа» — горькое размышление о судьбе народа. Сюжет прост: река, горы, правый берег, левый берег. На правом берегу происходят все события, на левый, недостижимый, стремятся герои. Мукаша, преследуемого законом, спасает красноармеец и дает ему записку к школьному инспектору на левый берег, куда пришла новая власть. По пути Мукаша проходит через пепелища стойбищ, мимо бесконечных кладбищ, встречает слепую женщину с дочерью, которые единственные уцелели из когда-то большого рода. Женщина вверяет Мукашу свою дочь, чтобы он захватил ее с собой и спас от посягательств бая. На переправе Мукаш отвлекает погоню на себя, чтобы девушка на коне успела переплыть реку. Погоня настигает юношу, и он бросается со скалы, предпочитая смерть. Девушка переплывает реку и пристраивается к каравану оседланных белых лошадей без всадников, которые неторопливо уходят от нас к горизонту.

Пластика протяженных кадров, скупая выразительная музыка, немногословье, плач-речитатив создавали атмосферу высокой трагедии. При незатейливом повествовании драматизация происходящих на экране событий казалась чрезмерной, но соответствовала объему и глубине метафор и символов. Движение сюжета отвечало стандарту идеологизированного искусства и гарантировало легализацию. Эстетический код народной культуры, заложенный в этот сюжет, поднимал частный случай до уровня национальной катастрофы. Каждый эпизод помимо своей прямой функции нес на себе знак исторического события или устойчивый образ из народной поэзии. Например, крохотный эпизод. Ночь. Старуха, дремлющая в юрте. Слышится топот коня, кто-то бьет снаружи плетью по войлоку юрты, голос:

— Некому могилы копать. Пусть выйдет Молдобек!

— Он убит, — отвечает старуха.

— Пусть выйдет Тургун!

— Он убит...

— Кто-нибудь остался живой?

— Все убиты.

Топот коня удаляется. Беспредельная ночь...

В этом эпизоде емко и кратко сказано о неслетном количестве жертв в 1916 году, что долгие годы скрывалось, и параллельно возникает ассоциация с образом истребленного народа из эпоса: некому радоваться, некому страдать, некому предать землю убитых...

Одна из главных героинь фильма — слепая женщина. Поражает ее стоицизм, чувство достоинства в горе и нищете, среди пепелищ. Она проходит через весь фильм в органичном сплетении бытового и возвышенного, скульптурность жестов соседствует с достоверностью обыденных действий, она — реальный персонаж фильма, и она — символ. Символ Умай-эне — прародительницы, покровительницы домашнего очага, врачевательницы и хранительницы очага. Культ матери Умай-эне был основополагающим в народном сознании. Все функции Умай-эне вписаны в ткань фильма. Горящий очаг — почти персонаж фильма, около него греются, варят пищу, он маяк в ночи, далекий огонек надежды. Живописание очага подробно и выразительно, вплоть до судорожной агонии головешек, исходящих в пламя. Девушка ищет мёёр-траву, разрыв-траву, чтобы излечить мать. Слепая женщина спасает дочь, продолжательницу рода, быть может, обрекая себя на гибель. Слепая женщина, полная гордого достоинства, стоит над пепелищем истребленного народа. Умай-эне ослепла от горя, Мать — Родина, беззащитная под напором больших народов, единственный выбор — с достоинством встретить свой удел.

Финал фильма обыкновенно трактуют как вступление на путь надежды, которую принесла Революция. Фильм непростой и дает поводы для широкого спектра обобщений, но приходится признать: такая трактовка вполне обоснована как самим повествованием, так и исторической судьбой кыргызов. Только хотелось бы еще раз сосредоточиться на финальных кадрах: вереница оседланных коней без всадников, коней исключительно белой масти. На белых конях, согласно народным представлениям, ездили ханы, пророки, герои, одним словом — элита. С поля боя воины приводили оседланных коней погибших товарищей — это древний ритуал. Вереница белых коней, уходящих к горизонту, — в новую жизнь народ вступал без элиты. Народная пословица гласит: лес без соловья — не лес, стадо без жока — не стадо, народ без пророков — не народ. Вот какой очень непро-

стой вопрос поднимал режиссер еще в то время, когда сомнение в действующих пророках приравнивалось к безумию.

Эстетический код фильма, выпадающий из стандартов, остался неразгаданной шифрограммой. Здесь, видимо, необходимо констатировать, что знаки и символы обыкновенно моделируются на основе культуры и истории великих народов, поэтому в практике мирового искусства наблюдается пусть невольная, но дискриминация культуры и истории народов малых. И тут уж ничего не поделаешь. Если символику культуры еще можно понять, то опора в образной системе произведения на знаки собственной истории для творцов из малых стран не совсем оправдана — их произведения просто не поймут за пределами страны. Что и случилось, на мой взгляд, с «Трудной переправой» М.Убукеева. На фестивале Республик Средней Азии и Казахстана в Алма-Ате в 1965 году фильм получил диплом 1-й степени за лучший художественный фильм, и — всё. Особого успеха не имел, широкого резонанса не получил, амбиций автора не удовлетворил.

Чуть раньше «Трудной переправы» в 1962 году Л.Шепитько закончила полнометражный игровой фильм «Зной» по рассказу Ч.Айтматова «Верблюжий глаз». (В обзоре Г.Абикеевой фильм почему-то стал короткометражным, а «Трудная переправа» отсутствует в списке значительных фильмов «Кыргызфильма».) «Зной» удостоился Гран-при на МКФ в Карловых Варах в 1964 году, Гран-при на МКФ во Франкфурте-на-Майне в 1965 году. А.Кончаловский в 1964 году закончил фильм «Первый учитель» по одноименной повести Ч.Айтматова (Кубок Вольпи на МКФ в Венеции в 1966 году, спецприз в г. Ийер, Франция, 1967 год).

Фильмы эти замечательные, с блеском адаптировавшие этнографический материал в своих идейных и стилистических поисках, но назвать их произведениями кыргызского национального кинематографа чрезвычайно сложно, и дело не в том, что они сняты русскими режиссерами, а в том, что в этих фильмах не угаданы ни пластика проявления народных характеров, ни образы национального самосознания, которые, в принципе, и определяют самобытность того или иного народа.

Таким образом, в начале взлета перед кыргызским кинематографом маячили два ориентира: с одной стороны, «Зной» и «Первый учитель» — фильмы блестящие, имевшие международный резонанс и успех, с другой — сумрачный исполин «Трудная переправа», фильм гораздо более скром-

ный, но по мироощущению, по киноязыку эквивалентный образной структуре кыргызского мировидения. Выбрали «Трудную переправу», которая и стала *точкой отсчета* для национального кинематографа, именно с этого фильма началось обретение своего лица, той своеобразности, которая позволит «Кыргызфильму» представить свой народ на всех континентах планеты.

Великие русские писатели не считали для себя зазорным признать, что вышли из гоголевской «Шинели». Необыкновенно гордые кыргызские творцы предпочитают не распространяться о своей внутренней связи с «Трудной переправой».

Мелис Убукеев первым прописал в кино кыргызов как народ со своим менталитетом, со своим образным миром. Можно по-разному относиться к Мелису как к режиссеру, но если придерживаться объективности, то невозможно отрицать мощнейшего влияния «Трудной переправы» на все последующее кыргызское кино как документальное, так и игровое.

Однако народная культура — не монополия Убукеева, поэтому было бы несправедливо причислять всех остальных творцов «кыргызского чуда» к подражателям. У каждого из них мощная творческая индивидуальность, свои способы самовыражения, которые обогатили палитру национального кинематографа и раздвинули пределы его известности. Все вместе они создали уникальный феномен.

Фильмы 60—70-х годов замечательны прежде всего не тем, что завоевали массу призов на разного рода МКФ, — это, конечно, события приятные, но преходящие, — а тем, что явились глубокими и честными исследованиями этапов движения общественного самосознания кыргызов в XX веке, их духа и объема чувств. И через поэтические образы поднялись до таких обобщений, на которые не замахивалась ни кыргызская литература, ни кыргызская общественная мысль.

«Трудная переправа» Мелиса Убукеева — начало века, геноцид кыргызов, высказано сомнение в том, что кыргызы сохраняются как народ при советской власти. Об этом не только никто не писал, не говорил. Об этом не смели думать.

«Поклонись огню» Толомуша Океева — 20—30-е годы. Коллективизация показана как великая трагедия народа. Финальные кадры, когда дряхлая старуха уводила сирот неизвестно куда по бесконечной выжженной степи, вызвали ассоциацию со строками из эпоса «Манас», повествующем о рассеянии, крахе народа:

«Рассеяли народ, разбросали,
В страхе народ, в печали.
Одни ушли на Алтай,
Другие — на Хангай,
В Иран третьи ушли,
Остальные — канули в ночи...»

В годы войны не было места для рефлексивной мысли, единение во имя победы, презрев сомнения, требовало простых и ясных чувств. «Материнское поле» Геннадия Базарова, «Ранние журавли» Болота Шамшиева показали самоотверженность людей из далекого тыла — из маленьких кыргызских аилов.

В самые глухие годы застоя, когда вся элита кыргызской культуры, захлебываясь от восторга, пела дифирамбы партии, благодаря ее за то, что сохранила и приумножила дух и своеобразие народа, Океев в фильме «Небо нашего детства» показал, что этот самый дух уже давно превратили в декоративный элемент великой стройки.

Лучшие кыргызские фильмы, высказывая свою точку зрения на историю народа, всегда были оппозиционны по отношению к официальной идеологии, и это удавалось. Потому что режиссеры, используя символы и знаки народной культуры, прибегали к эзопову языку.

В 1979 году фильм «Среди людей» Б.Шамшиева и А.Суюндукова о жизни горного айла оставил открытым вопрос: что будет с нами, сумеем ли мы сохранить в наступающей эпохе НТР духовные и нравственные ценности народа? Почти через четверть века разговор этот продолжил Актан Абдыкалыков в трилогии «Селкинчек», «Бешкемпир», «Маймыл». В безыскусном повествовании о формировании души сельского мальчика, его взрослении нарастающая деградация общества в 80-е годы прошлого века отображена с редкой проникновенностью. Когда в обществе безумствует патетика, реальная жизнь отчуждается от декларируемых ценностей и предоставляется самой себе. Этот процесс и является фоном трилогии Абдыкалыкова. Жизнь людей в трилогии направляется идущими на убыль традиционными ценностями. Если в «Бешкемпире» жива бабушка, носитель народной морали, а отец — уверенный в себе человек, исповедующий духовное наследие рода, то в «Маймыле» нет ни бабушек, ни дедушек, а отец — ущербный человек, алкоголик, ему не на что опираться, чтобы обрести устойчивость, и нечего передавать детям.

Амебное существование вне времени и пространства сродни духовной атмосфере перед распадом советской империи, отмеченной параличом

общественной мысли. Актан Абдыкалыков довершил портрет народа на фоне века, начатый в 60-е годы творцами «кыргызского чуда». Судя по успеху кыргызских фильмов на разного рода МКФ, этот портрет находит понимание у людей Земли. И в этом есть своя логика: кыргызские режиссеры всегда черпали вдохновение не в многозначительных абстракциях, а в нужде и боли, в радостях и страданиях своего народа, и поэтому они смогли создать фильмы высокой нравственности, художественной убедительности.

Что ожидает кыргызское кино? Нищая маленькая страна, разьедаемая коррупцией и ханскими амбициями властителей, не в состоянии финансировать национальный кинематограф. Приходится искать спонсоров вне страны и жутко радоваться тому, что государство не вмешивается в совместные проекты, диктуя свою волю, и не превращает их в примитивное убожество, каким оно уже сделало национальное телевидение. Говоря откровенно, качество и престиж кыргызского кино держатся на воле и самоотверженности нескольких, не наберется и десятка, человек. И если они устанут и уйдут, то можно заказывать похоронную музыку. Позади — пустота, не успели подготовить достойную смену, а случайная молодежь вырастает на фетишизации архаики и преступном небрежении к мировой, в частности, русской культуре. При концепции культурной самодостаточности, полагаясь целиком на памятники архаической культуры, идеологи молодой суверенной страны забыли простейшую истину: эстетический вкус, выработанный за годы советской власти, как и ценности культуры — национальное богатство, которое можно растерять вмиг, хотя собирается оно десятилетиями упорного труда, песчинка к песчинке.

А Гульнаре Абикеевой, утверждавшей, что «кыргызы пытаются воссоздать идеальный мир традиционной культуры в кинематографе», ответил Актан в фильме «Бешкемпир», но она, увлеченная созданием конструкций по Ф.Феннону, этого не заметила.

В «Бешкемпире» Актан совершает почти ритуальное прощание с символами народной культуры: когда умирает бабушка героя, хранительница домашнего очага, на похороны забивают белую лошадь, символ надежды в фольклоре. Показано, как заваливают лошадь, столь же подробно камера фиксирует траурную церемонию на кладбище. На-

род прощается со своим прошлым, Актан — со знаками и символами архаической культуры. Умай-эне и белые кони прошли от «Трудной переправы» до «Бешкемпир» и уходят за горизонт, по крайней мере, для Актана. Уже в следующем фильме «Маймыл» Актан, как справедливо отметила Г.Абикеева, «оторвавшись от сугубо национальных знаков и символов, перешел к разговору на языке общечеловеческих категорий».

В последние годы набирают форму творцы, которым удалая постсоветская публицистика и обличительные штампы русского авангарда вбили стойкое отвращение к пафосу, к идеалам, и они, как огня, боятся быть патетичными, позитивными и — не дай бог! — счастливыми. У сегодняшнего кыргызского кинематографа угрюмое лицо.

Международный триумф трилогии Абдыкалыкова возбудил тщеславие кыргызских коллег, и они с жарким рвением бросились разрабатывать «золотую жилу». Они более детальны, чем Актан, более этнографичны, более занимательны, но — увь! — вторичны или даже третичны, гораздо менее профессиональны и поэтому вязнут в материале, теряя не только чувство меры, но и ориентиры. К их вроде бы живописным конструкциям при всем желании уже не подтянешь варианты философских и прочих обобщений, это просто невнятно и претенциозно рассказанные случаи из жизни.

На орбиту международного признания уверенно поднимается другой кыргызский режиссер — Марат Сарулу. На его полнометражный фильм «Брат мой, Шелковый путь» эксперты обратили внимание в 2001 году, и фильм ушел в путешествие по фестивалям. В 2002 году двухчастевый фильм Марата «Взлет» получил Гран-при в Нью-Йорке и Анапе в состязании короткометражных фильмов. Марат Сарулу — режиссер иного плана, чем Актан. Если последний подчеркнуто созерцателен и строит свои композиции, не подвергая сомнению самодостаточность бытия, то для Марата принципиально важен прорыв из этой самой самодостаточности, видимо, поэтому он неравнодушен к идеалу, и «перст указующий» для него не идеологическое пугало. Есть последователи и у Марата. Это хорошо. Вопрос лишь в том, как скоро обнаружатся спонсоры и режиссеры смогут воплотить свои замыслы, обозначая движение кыргызского кинематографа.

Бишкек

АЛЕКСАНДР РУДЕНКО-ДЕСНЯК

THE RUNNING MAN ЭПОХИ ПОБЕДИВШЕГО СОЦИАЛИЗМА



Ням-ням, ням-ням,
Покупайте Микоян!
Телереклама

Смеясь до колик, постсоветское пространство расстается со своим прошлым. Лишнее доказательство того, что учение Маркса всесильно, потому что оно все еще верно — конечно, для одной шестой части суши.

На глаза попала газетная заметка о съемках новой кинокомедии. Ее постановщик сообщил, что в основу сюжета положена довольно давняя московская история: тогда под видом представителя Мосгаза разгуливал серийный убийца. Представляете, делился радостью создатель будущего блокбастера, настоящего газовщика принимают за маньяка, сколько при этом возникает комических ситуаций и веселых недоразумений. Действительно, что может быть смешнее в наше время, чем мысль о том, что в вашу дверь стучится киллер-многоэтажничник с топориком в руке?

В силу своей непосредственности газетное сообщение странным образом напомнило, что теперь цена отдельно взятой человеческой жизни — чисто юмористическая категория. Вполне определенное состояние коллективного разума было чутко уловлено продвинутым кинохудожником.

Вот только сегодня ли сформировался этот коллективный разум и определился дисконтный прейскурант, по которому оценивается человек в ряду себе подобных?

Вопрос, который неизбежно возникает после просмотра фильма Юсупа Разыкова «Товарищ Бойкенжаев».

Это комедия, и комедия отлично разыгранная. Ее действие отнесено к временам ярко выраженного застоя. Таким образом, человечество, смеясь... и т.д.

При всей своей фантазмагоричности фильм, безусловно, точен, если говорить о ситуациях, характерах и даже репликах. Комедия ведь может быть и социологическим документом. А что касается видимой ирреальности происходящего, так когда-то Г.Маркес заметил по поводу своего романа «Осень патриарха», полного абсолютно нелепых и диких реалий: диктатура, особенно диктатура загнивающая, фантазмагорична по самой своей сути, и в романе всего лишь собраны воедино действительные факты и эпизоды из жизни и деятельности латиноамериканских режимов.

А чем был хуже наш родной застой — с эстетической точки зрения? Тоже могло произойти и обрести совершенную форму все что угодно.

Реплики в фильме по поводу перестройки и гласности только доказывают: в том жизненном укладе, который складывался десятилетиями, не изменилось абсолютно ничего.

Чем нелепей, тем убедительней — и так можно сказать о восприятии фильма, имея в виду специфику отраженного в нем жизненного материала. Идея партийных начальников — построить интернациональное кладбище, не сумев добиться полного торжества интернационализма в жизни, — ничем не хуже и не лучше других фантазмагорических идей, осенявших наше недавнее прошлое. Реплика: «Наш народ за партией пойдет в могилу» — найдет живой отклик в сердце каждого от тридцати лет и старше.

Черный юмор, конечно, присутствует, далеко не исчерпывая при этом сути происходящего на экране.

«Товарищ Бойкенжаев» — объемное кино. Для него мало показать видимый идиотизм ситуации и открывающийся за ним вселенский идиотизм застойного социума. Подобные попытки предпринимались и наверняка будут предприниматься в кинематографе впредь — слишком упоительна житейская фактура. Фильм Разыкова, оставаясь комедией, предлагает несколько иной срез недавней истории. Партийные секретари вовсе не производят впечат-

ления монстров с пораженным разумом. С одной стороны, для них крайне важно воплотить в жизнь политическое завещание старшего товарища, высказавшего мысль насчет того самого кладбища и тут же упавшего замертво от непосильного обжорства и пьянства. С другой стороны, они вполне отдадут себе отчет в бредовости происходящего и его причинах. Просто соблюдают правила игры, принятые Системой. И на роль реализатора великой идеи с безупречной точностью находят чистую человеческую душу, до самых глубин пораженную верой в Единственно Верное Учение, хотя понятие о нем имеет самое туманное. Для Системы самый благодатный — человеческий материал. Осознав себя на переднем крае борьбы, главный герой фильма впадает в ожидаемый идеологический транс, когда задуматься над конечной целью своей ураганной деятельности у него нет ни сил, ни ума, ни времени.

Когда-то называлась цифра в 18 миллионов — столько было членов КПСС. В основном, так называемые рядовые коммунисты. Многие из них все еще ходят на демонстрации, голосуют за партийных бонз и не могут избавиться от грез о светлом будущем всего человечества. Они живут вне времени, выражая помимо своей воли его скрытую суть. Дожили Бойкенжаев до наших дней, кто знает, не оказался бы он в этих поредевших, но шумных рядах. При этом совершенно не важно, состоял ли он формально в многомиллионном отряде борцов.

Главный герой, истово воплощая в действительность бредовое партийное поручение, становится фигурой бесконечно комической. Потому что беспредельно серьезен — в полном соответствии с законами жанра.

А для начальников, вдохновивших его на беспримерный подвиг, он — самый обычный шут (определение — из фильма). У Бойкенжаева редкий дар, ему удастся выжать из себя слезу просто так, по заказу, на потеху все тех же бонз, во имя, как говорят они сами, все той же родной партии. На героя фильма, который стоит с заплаканным лицом перед заседающими и балаганящими функционерами, тоже смотреть невозможно без слез, если воспользоваться лексикой жестокого городского романа. Мне вспомнился почему-то тоскливый рассказ одного из моих главных редакторов о том, как его утверждали на Секретариате ЦК. Утвердить утвердили, но сесть не предложили. Случилось это в те времена, когда в главный партийный штаб уже принимались бойцы с либеральными взглядами и многими высшими образованиями, а известный поэт мучился поисками социализма и Советского Союза с человеческим лицом.

На экране — развитой социализм в облике откровенного фарса. Устой явно потеряли свою несокрушимую прочность. Иначе кто позволил бы Бойкенжаеву выступать в кепке и образе Ильича? Вот Бойкенжаев в переполненном зале объявляет детдомовцам, что он прибыл непосредственно из Шушенского (сахар — детям). Вот, стоя на машине, с протянутой по-ленински рукой, приветствует демонстрантов в день международной солидарности трудящихся, не забыв низко поклониться трибуне с местным руководством. Конечно же, шут гороховый да еще и в белых носочках, потому что подаренные по поводу праздника ботинки просто не налезли. Однако наш герой серьезен, серьезна и трибуна. Кто решится назвать вещи своими именами? И что же все-таки изменилось по сути с куда более суровых времен?

Фильму не избежать пародийной ноты по отношению к лентам и книгам, воспевавшим энтузиазм и самопожертвование во имя торжества Единственно Верного Учения. Торопясь найти идеальный участок для кладбища, Бойкенжаев, само собой, отказывается от еды и питья. Впрочем, в этой пародийности, как заметим, во всей картине, нет злобствования и смелости задним числом. Просто прошло слишком много времени после горения во имя Идеи сначала реальных героев, а затем киногероев в истлевших гимнастерках, по пояс в воде строящих железную дорогу в будущее или исступленно рубящих лес для топки остановившегося паровоза истории. И чистый энтузиазм покорителей целины выветрился одновременно с тотальной эрозией не по уму преображенной земли. Реакция на избыточный пафос без иронии невозможна. И не стоит удивляться, если то, что было трагедией, превратилось в социальную комедию. Возможно, черную, сути дела это не меняет.

А чисто по-человечески — чем больше наблюдаешь за Бойкенжаевым, тем большее чувство симпатии он внушает. Можно отнести это на счет сокрушительного обаяния актера Фархада Абдуллаева. Но режиссерский, авторский взгляд на предмет тоже никак не сбросишь со счетов.

Вчерашний детдомовец, над которым откровенно измывается директор этого самого детдома, человек без места в жизни, не имеющий ни кола ни двора, всегда готовый к услугам, пользующийся полулегально женским вниманием детдомовской поварахи, — на кого здесь сердиться, не говоря уже о более сильных чувствах?

В самые важные моменты жизни Бойкенжаев мчится к девочке, стараясь согреть ее хоть какой-

то лаской и согреться под ее благодарным взглядом. Без этих кадров эмоциональная сторона картины потеряла бы многие краски.

Строительство интернационального кладбища для Бойкенжаева — возможность перейти в иную, более весомую социальную категорию. Брезентовые сапоги, портфель и разбитый «газик» — знаки этого нового бойкенжаевского качества. Упоение полномочиями безгранично. Наш герой находится в состоянии перманентного административного возбуждения, когда нельзя даже ходить, а можно только мчаться, бежать без оглядки, сметая все на своем пути.

Отказываясь от нормальной еды, он готов есть горячий асфальт, чтобы сломить сопротивление директора завода и направить поток машин с асфальтом на великую стройку. По самой линии горизонта, на фоне бездонного неба движется этот феерический караван, силуэт за силуэтом. Ну прямо как на известном полотне К. Малевича, где на стыке земли и полыхающих небес мчались неистовые всадники Революции.

Бойкенжаев счастлив, как может быть счастлив человек, воплотивший в действительность мечту всей своей жизни. И чем деятельнее герой фильма, чем заметнее результат, тем очевиднее бессмысленность его усилий, поглощение его энергии зияющей пустотой.

В те самые недавние времена родилась законченная формула экономической деятельности: гигантский экскаватор добывает железную руду, из нее выплавляют металл, из металла сооружают гигантский экскаватор, который добывает железную руду, из которой...

Это бесконечное производство социального и человеческого абсурда, смешного или безмерно драматического по самой своей природе — все зависит от точки зрения на предмет. В силовом поле бойкенжаевского полыхающего энтузиазма — студенты и солдаты, громящая техника, работающая днем и ночью. Кадры великой стройки, озаренной лучами мощных прожекторов, вполне узнаваемы и почти эпичны — жанр выдерживается до конца. А то, что едва ли не вся округа осталась без асфальта, ну кого это особенно волнует?

Однако уже говорилось, что «Товарищ Бойкенжаев» — объемное кино. Бойкенжаевское мчание по грешной земле неизбежно останавливается там, где живут обычные люди с присущим каждому народу здравым смыслом и не потерянным до конца иммунитетом против идеологического бреда, внушаемого властью имущими. Все нормальное и есте-



«Товарищ Бойкенжаев»

ственное до конца сопротивляется безумному социальному экспериментаторству. Это становится очевидным, как только герой картины приступает к поискам покойника коренной национальности для торжественного открытия интернационального кладбища. Бойкенжаева откровенно водят за нос, из местной больницы сбегает все тяжелобольные, и даже в семье, потерявшей почтенного главу, решаются посадить покойного за стол и, поддерживая его сзади за руки, продемонстрировать, насколько он дееспособен... Черный юмор? Да. Чувство меры? Безусловно соблюдено. А мысль о том, что вся оскорбительная нелепость происходящего меньше всего на совести этих людей, тоже оказывается нелишней для понимания картины.

Что остается нашему герою? Удвоить скорость своего бега...

В фильме «Бегущий человек» с неумолимым Арнольдом Шварценеггером шла охота на людей, на человека по неумолимым правилам Игры — еще одна популярная футурологическая версия, еще один взгляд в будущее человечества, не отличающийся большим оптимизмом. Конечно, Арни сокрушил всех противников. Не знаю, почему возникла эта странноватая аналогия. Может, потому

что в фильме Ю. Разыкова тоже идет охота на бегущего человека, и правила ничуть не грешат мягкостью. Вот только хэппи-энд невозможен по определению. Это ведь не боевик с бутафорской пальбой, это совсем другое кино.

Материализуясь, метафоры могут приобретать жутковатый смысл. Умереть ради идеи — словосочетание более чем привычное для всех, кому довелось жить во времена не столь давние, и мало что значащее в эпоху тотального цинизма. А в данном случае все серьезно — так и не сумев обеспечить на открытие интернационального кладбища покойника коренной национальности, Бойкенжаев ложится (в костюме «под Ильича») и умирает, с честью выполнив партийное поручение до конца. Да, он успевает молча проститься с девочкой, единственным близким ему живым существом.

Можно смеяться.

Похороны происходят по высшему советскому разряду, с пионерами и венками, всё, как хотел покойный, сгоревший на идейно значимой работе. Церемонию сопровождает веселый марш, звучащий на протяжении всего фильма и призванный нести дополнительный заряд социального оптимизма.

Герой фильма был первым и последним поль-

зователем сооруженного им идейно значимого колумбария. И могилу его, и все кладбище в форме пятиконечной звезды занесло песком. Четкая и недвусмысленная кинометафора. Смеяться можно, но не хочется.

Самая обычная человеческая жизнь, отданная во имя неизвестно чего, — рядовая, увы, история, воплотившая целую эпоху. Назовем эту комедию высокой, в ней живет искусство, и нет за ней жела-

О фильме немало говорили на бакинском фестивале. Проблематика, что и говорить, родная. Мы все были такими же, как Бойкенжаев, все бежали в нужном направлении, пронизательно заметил один из участников фестиваля.

Наверное, все-таки не все. А если и бежали, то все-таки с разной скоростью. Иначе мы бы просто не дожили до самой возможности появления таких фильмов, как «Товарищ Бойкенжаев».



«Товарищ Бойкенжаев»

ния безбоязненно пнуть установления, о которых полтора десятилетия назад смельчаки рассуждали на прокурорских кухнях.

Бойкенжаева жалко, как жалко сегодня пенсионерок, воюющих с очередным антинародным режимом. Но кто знает, может, это они сидели не так давно в райкомах, решая, кто имеет право поехать на отдых в братскую Болгарию. Представим себе, что неумная исполнительская энергия Бойкенжаевых в очередной раз обращена против естественного хода человеческой истории, разумных и естественных норм нашего бытия.

И потом, так ли уж далеко ушли мы все от времени действия фильма? Если заглянуть в самую суть державного отношения к человеку?

«ТОВАРИЩ БОЙКЕНЖАЕВ»

По мотивам пьесы А.Абдураззакова «Товарищ Бойкенжаев и другие»

Сценарий Ю.Разыкова при участии А.Абдураззакова

Режиссер Ю.Разыков

Оператор Х.Файзиев

Художник Б.Исмаилов

Композитор Д.Изамов

В ролях: Ф.Абдуллаев, М.Алимова, У.Алиходжаев, Ф.Джалалов

Кинокомпания «Узбеккино», киностудия «Узбекфильм»

Узбекистан

2002

ВАЛЕНТИН ЧЕРНЫХ

СОВЕТСКИЙ ХАРАКТЕР

Советская империя должна была существовать тысячелетия, а рухнула в три дня, такого же мог предположить ни один человек на земле, потому что система советской власти имела много степеней прочности.

Я думаю, со временем все советское будет рассматриваться как феномен, как наваждение, как чудо, как извращение, как перерождение человеческой психики. И как «пик, величайшее достижение» энергии заблуждения, как неосуществленная мечта о человеческом равенстве.

Сегодня, когда я пишу эти строки, НАТО вплотную приблизилось к нашим границам. Мы высказываем озабоченность, возмущение, но не задаемся вопросом, почему наши соседи — мы их пятьдесят лет называли братскими странами, союзными республиками, — едва мы ослабили свои дружеские, почти родственные объятия, шарахнулись от нас и ринулись в противостоящий нам военный и политический блок, дабы только не оказаться снова в наших объятиях. Как же мы им надоели своей системой ценностей, своими формами правления, своей идеологией!

Нам есть над чем задуматься, чтобы не наступить снова на те же самые грабли. А задумываться мы не хотим. Неприятно задумываться, потому что семьдесят лет не прошли для нас всех бесследно. Идеология и образ жизни сформировали так называемый советский характер, советский менталитет, и это будет оказывать еще долго влияние на все, что происходит сегодня в России, в Узбекистане и других независимых государствах, которые еще недавно были частью советской империи.

Я думаю, об этих характерах, об этом менталитете, об имперской символике и этике будут сняты сотни фильмов, написаны тысячи романов и исследований: как и почему нормальный русский, узбек, украинец стал советским человеком, в котором смешалось и рабское, и романтическое, и аскетическое?

Юсуп Разыков одним из первых в своих фильмах — «Оратор» и «Товарищ Бойкенжаев» — анализирует то советское, что есть в его киногероях и остается еще в его зрителях.

Можно было снять фильм достаточно злобный и беспощадный: ведь Узбекистан и многое получил, и многое, а часто и безвозвратно, потерял за годы советской власти. Но, наверное, только глубоко национальный художник может вывести этот баланс отрицательного и положительного, жалкого и мощного, разумного и абсурдного, что в нас осталось от недавней политической системы, насколько мы все изменились, и изменились ли, потому что человек меняется каждый день и не меняется тысячелетиями.

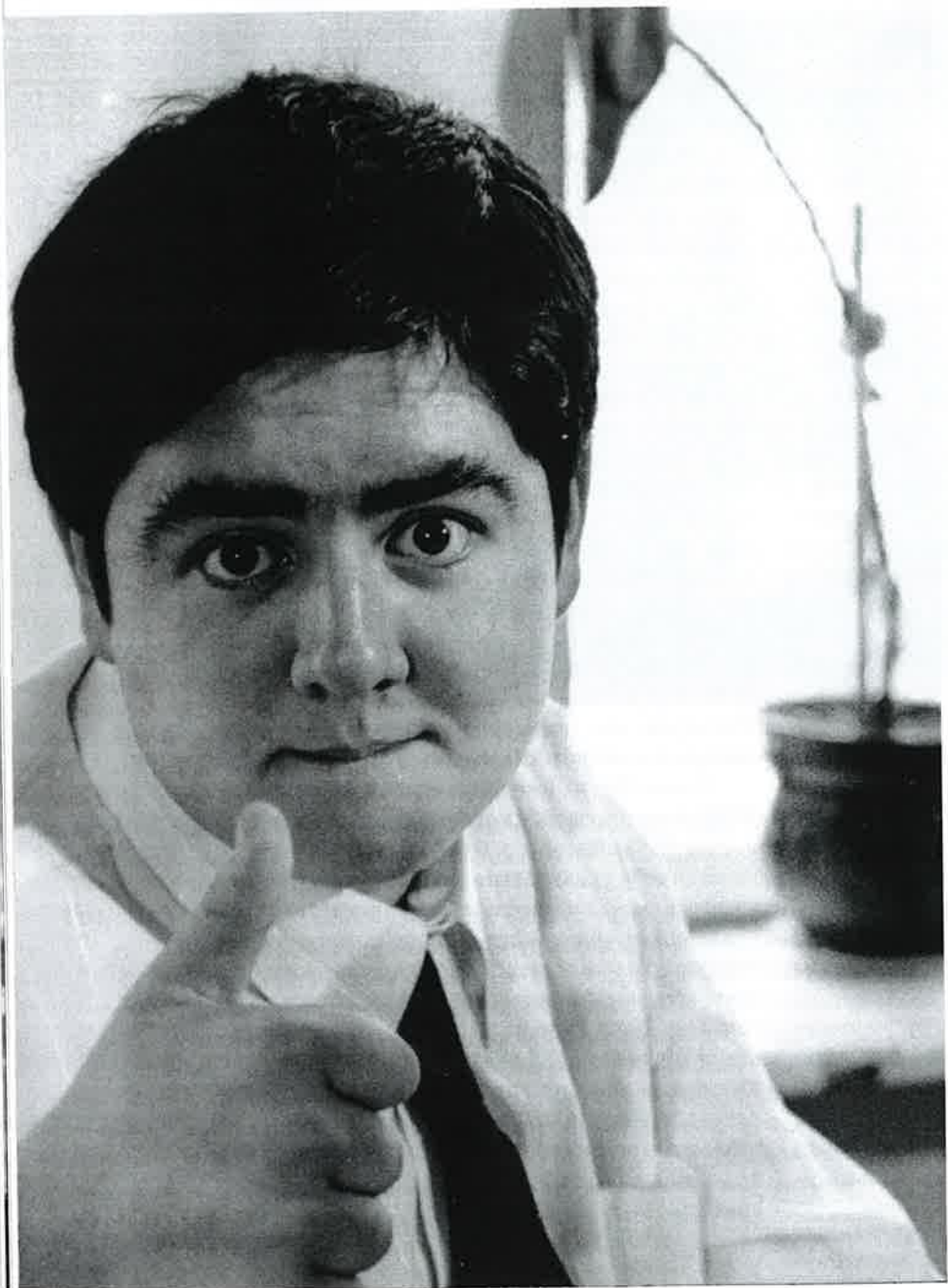
Ю.Разыков оказался и тонким художником, и тонким политиком. Он никого не оскорбил, не осмеял грубо и беспардонно, его герой наивен, добр, исполнитель, романтичен при всей абсурдности взятых на себя обязательств.

О фильмах Ю.Разыкова уже много написано, его творчество анализируют киноведы, поэтому я не буду пересказывать содержание фильма. Кто не посмотрел, тот посмотрит с удовольствием, как смотрел я и московские кинематографисты.

Я знаю Юсупа уже двадцать лет. Он учился во ВГИКе в мастерской, в которой преподавали В.Соловьев, Л.Кожин и я. Он еще в процессе учебы показал себя удивительно тонким стилистом. Мне казалось, что, поработав в кинодраматургии, он обязательно уйдет в литературу, потому что литература была и остается высшей формой изображения человека. Киносценарист же закладывает только основу фильма, в кино главная фигура все-таки режиссер. Я оказался плохим пророком. Юсуп ушел не в литературу, а в режиссуру, за короткое время став одним из самых интересных узбекских режиссеров. Его лучшие работы возвращают узбекскому кинематографу мирового зрителя.

АНАСТАСИЯ МАШКОВА

УЗБЕКСКИЙ ПИРОГ



В начале 90-х режиссер Зульфикар Мусаков снял картину с лихим названием «Абдулладжан, или Посвящается Стивену Спилбергу». В глухой узбекской провинции разворачивалось действие пародийно-приключенческого толка, а один из героев, колхозный сторож-ветеран, приобщился к творчеству автора «Искателей потерянного ковчега» в местном, колхозном же видеосалоне. Где Голливуд, а где скромная по мировым меркам кинематография Узбекистана?! Однако в наше время уже нельзя снимать так, как будто не существует американского жанрового кинематографа и поп-культуры, будто бы среднеазиатский зритель незнаком с «заокеанским» кинематографическим продуктом и даже, более того, не воспитан на нем едва ли не с детского возраста. А если встречается с голливудскими опусами в преклонные года, то все равно этот кинематографический мир и его ценности становятся его собственными. Назовем этого зрителя «рядовым» — это обычные граждане одного из самых успешных режиссеров Узбекистана. Всей своей биографией Мусаков доказывает, что он — зрительский режиссер, а не, скажем так, фестивальньй, эстетский. Познакомившись с одной из его последних работ — «Мальчики в небе» — в рамках традиционного цикла «Диалог культур», что проходит в стенах Центрального Дома кинематографистов, сто-

личные зрители были приятно поражены. Оказывается, эта скромная, малобюджетная картина (а то и микробюджетная), если мерить мерками более состоятельных кинематографий, история, которую можно смело показывать на школьных утренниках, вот уже три месяца идет в Ташкенте с аншлагами. Интонация у москвичей была уважительная, хотя и не без удивления: «Но как?!» Ведь не удастся же нам, кинематографии куда более обеспеченной, в том числе и ресурсом внутреннего рынка, конкурировать со старыми и не самыми лучшими голливудскими лентами на ТВ и в том же видеопрокате. О большом экране и больших бюджетах и говорить не приходится.

Главные герои «Мальчиков...» — подростки, старшеклассники. Но согласимся, что уже в названии режиссер, он же автор сценария (совместно с Р.Мухамеджановым), отправляет в небо не школьников, не подростков, не будущих граждан или жителей города Ташкента, но именно мальчиков. Мужской род, множественное число. Первые сигареты и первые стычки с родителями по поводу курения. Первый — коллективный! — просмотр фильма «Эммануэль», на который наши четыре друга попадают с черного хода кинотеатра, где, между прочим, идут на большом экране «Игры разума» и «Танцующая во тьме». Видимо, в жизни не одного поколения советских и постсоветских обывателей эта французская картина сыграла роль учебника жизни, с которой не справлялись все остальные — родители, доступная литература и общественные институты. Вспомним уморительный эпизод коллективной инициации, погружения в безумство страсти в ленте Н.Джорджа «27 украденных поцелуев». Там закрытый просмотр устраивается для целого города, в первых рядах — столпы местного общества, и один из них произносит гениальную фразу: «В моей жизни было два великих события. Когда-то я увидел, как товарищ Сталин играл на губной гармошке. Второе — я увидел «Эммануэль». Но если у темпераментной и склонной к провокации Джорджа просмотр «Эммануэли» приводит к поистине революционному сексэксперименту (говорят, что эта сцена с участием Амалии Мордвиновой буквально потрясла тогдашнего главу Каннского кинофестиваля Жюль Жакоба), то в Ташкенте Мусаков окрашивает этот неизбежный этап мужского развития-взросления в мягкие юмористические тона: четверо мальчишек припали к экрану, на их лицах — в буквальном смысле корчи и гримасы. И вот один из них, крепыш Бахтиер, уже падает в обморок. И встык: три друга, заметно усту-

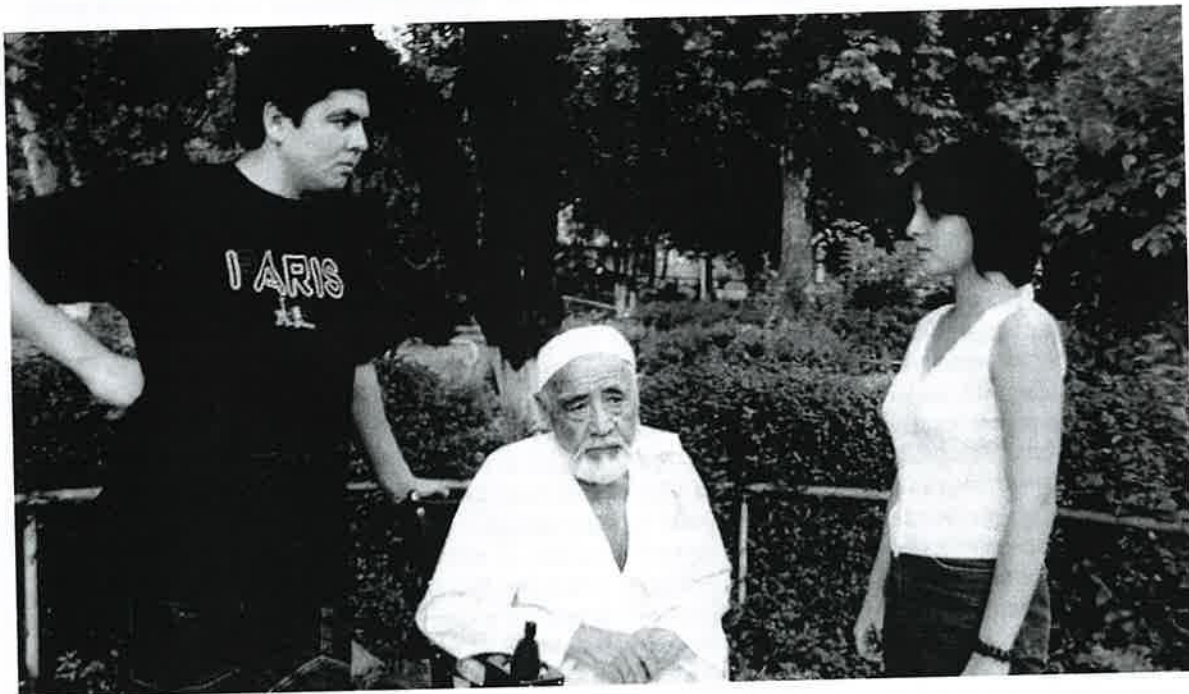
пающие Бахтиеру в габаритах, тащат через весь город его «бездыханное» тело.

Четыре характера, четыре способа справиться с таким «досадным» обстоятельством, как юность, неопытность. И все-таки в центре два друга — это толстый, но неунывающий и очень «юморной» Бахтиер (Тимур Мусаков), сын «нового узбека», и красивый, героического вида Хамдам (Музафар Абдулаев). Ребенок из бедной семьи (отец — алкоголик, плюс беспомощная мать и другие дети), Хамдам зарабатывает на жизнь в частной булочной, печет лепешки. Но есть и мечта: достаточно увидеть стену над кроватью мальчишки, чтобы понять, что ему хочется стать кинорежиссером. На стене — целый пантеон классиков, отражающих, наверное, пристрастия не только героя, но и режиссера фильма: Чаплин, Тарковский, Ромм... Ближе всех к подушке висит фотография Такеши Китано — вот это явно образец. Отец ближайшего друга Хамдама, Хуршида, — знаменитый режиссер Алишер-ага — отвергает первый сценарий Хамдама: мол, ерунда это все, учись у классиков. И в качестве примера протягивает мальчишке другой его сценарий, который дошлый сынок подговорил подписать именем некоего номенклатурного классика. Смех смехом, а дело и до худсовета студии дошло... Есть, наконец, четвертый в этой компании — тайный предмет страсти многих одноклассниц Джавахир. Он-то первым догадался, что влюблен в красивую, нездешнюю Лолу (Кристина Таирова) — их новую соученицу, прибывшую из Парижа, где работал ее отец. Остальные трое о том, что и они влюблены, догадались чуть позже. И новое странствие — в Лондон мальчишки провожали Лолу вместе.

Трогательное и светлое кино. Да, Мусаков прекрасно знает, что его потенциальный зритель догадывается о существовании MTV и фильма «Американский пирог» со всеми его продолжениями и иностранными подражательными работами (наподобие немецкого фильма «Муравьи в штанах»), добравшимися и до нашего проката. Что, возможно, этот зритель видел и российскую ленту «Займемся любовью». Но ему искренне интересны именно такие мечтательные и целомудренные герои. Скажем так: интересны не мотивы телесного низа, но эмоции нижнего регистра. Выражения эти в нашем языке похожи, но по сути они разные. Равно возбуждают сугубо творчески и эмоции душевного верха, недаром в названии — не только мальчишки, но и небо, полет. И, видимо, таковы и зрители режиссера, недаром картину смотрят. Важны здесь еще и крепкие, выверенные сценарные решения:

каждая сюжетная линия доведена до конца, каждому персонажу даны выигрышные сцены, придуманы точные эмоциональные мотивировки. Откровенно сентиментальные сцены точно уравновешены комедийными и даже сатирическими. Именно в духе американского кино, где «дозировать» научились мастерски, а финальный оптимистический аккорд никогда не будет пришит на живую нитку. Несколько удивляют тишина и безлюдье на

красоты и большей нежности, что ли, так хотелось вынести в титры что-то вроде «Эльёру Ишмухамедову посвящается...», тем более что дань Спилбергу Зульфикар Мусаков уже отдал. И, может быть, это у режиссера не только от знаменитого соотечественника, но и от живого американского классика — редкое у нас умение сделать фильм, изящно перетекающий в собственное продолжение, сиквел. Улетела на самолете «Узбекских авиалиний»



«Мальчики в небе»

улицах современного Ташкента. Любой человек, знакомый с историей узбекского кино, непременно вспомнит «Нежность» Эльёра Ишмухамедова. Там начало, зачатие «Мальчиков в небе». Но если в «Нежности», во «Влюбленных» герои жили внутри города, многоликого пространства, снятого с молодой энергией, то эти мальчишки бродят по пустынным бульварам, запущенным дворам, по окраинам улиц, где — вот парадокс! — гораздо легче случайно повстречаться с собственным отцом, нежели на центральных проспектах, почти столь же безлюдных. Впрочем, не исключено, что маленький бюджет заставлял снимать ранним утром, когда еще на улицах нет прохожих...

Давно анонсированная лента «Влюбленные»-2 — сиквел легендарной картины — никак не вступит в стадию съемок, хотя сценарий давно готов. Думая о годящихся «Влюбленным» в сыновья «Мальчишках...», картине легкой и доброй, для

Лола, зато остались четыре друга, которые наверняка будут вспоминать ее всю жизнь, а также тайно или явно, вместе или порознь отмечать ее день. Через пять, семь, десять лет. Режиссер снял в главных ролях своего сына и сына продюсера. И почему бы не отдать им фильм в творческое наследство?

«МАЛЬЧИКИ В НЕБЕ»

Сценарий З.Мусакова при участии Р.Мухамеджанова

Режиссер З.Мусаков

Оператор А.Исмаилов

Художник С.Зиё

Композитор Д.Иргашев

Продюсер Мурад Мухаммад Дост

В ролях: М.Абдулаев, Т.Мусаков, Д.Гулямов, А.Султанов, К.Таирова

Кинокомпания «Узбеккино», киностудия «Узбекфильм»

Узбекистан

2002

ИРИНА ЗУБАВИНА

НЕПОКОРЁННЫЙ ДУХ ХМЕЛЬНИЦКОГО

Национальная история как объект «сериального» наблюдения

XXXII МКФ «Молодость» впервые за долгие годы открылся новой украинской картиной. Один из основателей этого феста и неоднократный член жюри кинорежиссер Николай Мащенко представил на суд зрителей первую серию многосерийного проекта «Зиновий-Богдан Хмельницкий».

В основу сценария этой костюмированной исторической драмы положена трилогия «Богдан Хмельницкий» писателя Михаила Старицкого. Действие картины отнесено к временам освободительной борьбы украинского народа против польских завоевателей — эпохи «хмельниччины». Не случайно признанный романтик украинского экрана Николай Мащенко заинтересовался событиями XVII столетия. В современной ситуации, когда кинематограф занят поисками активного национального героя, режиссер закономерно обращается к романтической эпохе украинского казачества, трактуя его как рыцарство.

Фабулу фильма образуют взаимоотношения трех исторических противников, связанных «кровавыми цепями войны», — гетмана Украины Богдана Хмельницкого, короля католической Польши Казимира и басурманского хана Тугай Бея — и столкновение воинов их армий.

Аллегорический ряд картины базируется на отсылках к чисто «мужским» мифам о братстве и превосходстве над женским началом. В полном соответствии с платоническим праимфом каждая из трех воюющих армий представляет коллективное тело эроса. Один из персонажей так озвучивает эту идею: «Единое тело должно жить общей жизнью, живиться общим духом». А посему основная коллизия фильма сводится к взаимодействию сообществ мужчин-воинов, которые путем «убийственных» высказываний в ходе военных операций выясняют свои отношения при помощи оружия — пушек, пистолетов и сабель — иноформ «непорождающего фаллоса» (термин А.Ф.Лосева).

Подобно тому как уже было в фильме Николая Мащенко «Комиссары» (1969), в новой работе ре-

жиссера снова противостоят практически одни мужчины, воплощая как силы Добра, так и Зла. Женщины в фильме красивы, но второстепенны. Их образы чисто функциональны — именно их существование гарантирует возможность наследования идей в грядущих поколениях — появление идейных наследников.

Последовательный сторонник романтического мироощущения, Николай Мащенко представляет зрителю романтизированную версию нашего исторического прошлого в жанре «истерна», то есть аутентичного украинского вестерна. При этом в батальных эпизодах, сценах боев, поединков, любовных свиданий и режиссер, и исполнители не забывают об эстетике.

Подчеркнутая эстетизация кадра в «Зиновии-Богдане Хмельницком» происходит, очевидно, от желания подняться над прозой повседневности. Красота, временами граничащая с красотостью, дает основания отнести картину к позднему романтизму или постромантизму, а колористическое решение, с использованием открытых локальных цветов, среди которых преобладают синий и красный, вызывает ассоциации с «новой» иконографией украинской живописи XVII столетия. В полном соответствии с идеями романтизма о многомерности объективной реальности, Николай Мащенко соединяет в структуре фильма два типа художественной условности: динамику батальных схваток в духе «экшна» под пафосным девизом: «Сабля — мой крест, свобода и молитва» со статичностью откровенно театрализованных мизансцен в интерьерах шатров и дворцов, где свечи, зеркала и красный бархат служат декорациями для долгих диалогов и патетичных декламаций исполнителей. Од-

нако множественные крупные планы и пространственные диалоги получают оправдание именно в стилистике, характерной для телевизионного зрелища. Вместо утонченных психологических погружений — экспрессия повышенного градуса переживаний. Такую меру условности в большой степени задает исполнитель главной роли — театральный актер В.Абазопуло, чья гипертрофированная пластика и интенсивная мимика высекают эмоции на грани истерического надрыва.



«Богдан-Зиновий Хмельницкий».

Весьма необычным представляется способ, избранный режиссером для насыщения экранного пространства чувственностью. Эротика в фильме словно «вынесена за скобки» тривиальных постельных сцен. Они-то в картине практически отсутствуют. Даже поцелуи с прекрасными женщинами скорее напоминают своеобразные знаковые пластические композиции с оружием. Когда, обнимая красавицу, герой держит в одной руке булаву, а в другой саблю, сцена приобретает аллегорическое, символическое звучание. А страстность парадоксально ассоциируется не столько с сексуальным поведением героя, сколько с атрибутами его воинской доблести, вследствие привлекательности силы и эротич-

ности власти. Куда более эротичны эпизоды боевых столкновений и сцены рыцарских поединков, которые решены почти в балетной пластике (умеет Николай Павлович работать с актерами!). Например, дуэль ясновельможного князя Вишневецкого (исполнитель Виталий Кручина — находка режиссера) с посланцем казаков (Тарас Денисенко) напоминает захватывающий танец с саблями.

Сабли, пистолы, пушки да украшенные дорогими камнями гетманские клейноды (знаки гетманской

власти), а также казаки на конях и прекрасные всадницы (украинские амазонки) насыщают чувственностью пространство фильма, в котором актуализированы первобытные архетипы охоты и войны.

Трудно переоценить драматургическую роль музыки в картине — звучание симфонического оркестра и голосового пения адекватны теме. Представленный звуковой ряд — это «первотекст» (в осмыслении национальной проблематики этап цитирования, похоже, уже пройден), отрефлексированное национальное мироощущение, гармонично отвечающее общему настроению картины. Оригинальную музыку к фильму написал Михаил Чemberжи. Известный в Украине композитор сознательно отка-

зался от стандартных подходов. В своей художественной концепции музыкального наполнения он пытался избежать прямого иллюстрирования визуального ряда. Лишь изредка пользуясь средствами симфонического оркестра для усиления батальных сцен, композитор преимущественно стремился дать философски-музыкальное осмысление событий, душевного состояния персонажей, поскольку музыка временами оказывается выразительнее слова. Для нее не существует языковых ограничений — ее влияние непосредственно, трансцендентно.

Фильм красиво снят, в нем много неожиданных решений (столкновение в костеле с применением огнестрельного оружия) и сцен вполне экзотических (бой на мосту и там же — ряды виселиц с повешенными). Поражают воображение запечатленные в рапиде прыжки персонажей, напоминающие полеты. Мечи и сабли, которые по ходу действия ассоциируются то с восклицательными, то с вопросительными знаками. Все задействованные художественные средства выразительности работают на основную цель проекта — представить развернутое историческое полотно, воссоздать романтические образы героев нашего «коллективного прошлого».

Обращение к эпохе козачества-рыцарства в Украине, славным временам казацкой силы закономерно возвращает на экран активный, героический стиль жизни. Прочь неспособного к действию национального киногероя!

Казалось бы, есть чему радоваться. Между тем реакция фестивальной публики на презентацию долгожданного проекта оказалась неоднозначной. Горячие дискуссии после просмотра показали, что часть зрителей (преимущественно из числа кинематографистов) далеко не все приняла в картине. Кто-то посчитал устаревшими принципы монтажной каллиграфии (дескать, так уже не снимают). Иных раздражали отдельные несоответствия в исторических костюмах; кому-то не понравилась откровенная театральность павильонных сцен, незавершенность сюжетных линий, перенасыщенность текстом. Последовательные же сторонники натурализма в демонстрации экранного насилия жаловались, что повешенные казаки висят, на их вкус, не слишком правдоподобно. Даже у самых доброжелательных зрителей осталось некоторое недоумение по поводу развития некоторых сюжетных линий. Перечислив основные творческие замечания коллег-кинематографистов, попробуем проанализировать причины их возникновения. Большая часть из них, как это ни удивительно, представляются производными от *a priori* ошибочного выбора «точки

отсчета»: при просмотре на большом экране одна серия многосерийного проекта (показанные события в Збараже составляют лишь часть замысла) была воспринята в качестве отдельного фильма, что породило немало вопросов как драматургического, так и стилистического характера.

Часть многосерийного медийного проекта попробовали оценивать по законам завершенного кинематографического произведения. Между тем телевизионный сериал, очевидно, следует рас-



«Богдан-Зиновий Хмельницкий»

сматривать в другой системе художественно-эстетических координат.

Задание любого медиа-проекта есть создание упрощенного симулякра многообразной реальности, адаптированного и максимально пригодного к употреблению. Моделируя таким образом определенный суррогат мира, именно телевидение все сильнее влияет на самоопределение индивидуума

в сфере культуры. С этим феноменом связано распространение сериального бума, превратившего экран «ящика» в систему постоянной поставки стереотипов существования — вероятных моделей для подражания в реальной жизни.

Большинство телевизионных сериалов превратилось в своеобразный аналог современного городского фольклора и исправно поставляет «героев нашего времени».

Таким образом, телевидение реализует определенную стратегию, беря на себя основные социальные функции, которые долго были определяющими для кинопроизведения (воспитательную, познавательную, развлекательную, гедонистическую, идеологическую и т.п.). Именно телевидение претендует теперь на титул наиважнейшего из искусств в развернутом поле культуры, в частности культуры национальной. Совершенно закономерно со времен независимости актуализованная национальная идея ярко обозначилась в отечественном экранном продукте. Внедрение национально-центрической модели — дело государственное. Поэтому проекты историко-познавательного ряда снимаются преимущественно по госзаказу, на государственные средства. Следует отметить, что «Богдан-Зиновий Хмельницкий» выгодно отличается на фоне предшествующих медиа-проектов исторического содержания («Роксолана» и «Черная рада»). За сюжетикой этого произведения проступают черты национального характера. Инвариантом «украинскости» выступают герои, которые репрезентуют базовые установки национальной культуры, создавая достаточно развернутую типологию (воины, философы, лирики). Этот историко-патриотический проект имеет своего потребителя — он рассчитан на зрителя, который стремится познать отечественную историю через конкретику событий, что иногда служит толчком к дальнейшему углубленному изучению предмета. Проект «Богдан-Зиновий Хмельницкий» заполняет определенную лакуну в сетке вещания и отвечает квоте национального продукта (30%). Соответствует, в отличие от озвученных украинскими текстами мексиканско-бразильских страстей, не только по формальным языковым признакам.

Боевик на национальном материале с масштабными батальными съемками, множественными каскадерскими трюками, зрелищный «Богдан-Зиновий Хмельницкий» достаточно пристойно выглядит в медийной системе координат, а то, что ему был выставлен «гамбургский счет» как производству киноискусства, представляется своеобраз-

ным авансом. Поскольку телевидение, в отличие от кинематографа, пока лишь разрабатывает визуальный язык в эстетическом смысле слова, адаптируя образные модели (кинематографа, клипа и т.п.), где информация подается на уровне ритма, ракурса, монтажа, композиции кадра. В телевизионном же проекте внимание к содержанию кадра доминирует над способами межкадровой связи. С учетом этих отличий можно определить позицию представленного проекта как промежуточную: в нем достаточно артикулированная визуальная лексика соединяется с выразительным кадром. Качество «картинки» обеспечивается киноплёнкой, которая стала достаточно распространенным носителем при производстве телесериалов.

Вспомним, что «Богдан-Зиновий Хмельницкий» — уже второй телесериал Николая Машенко. В 1974 году на телеэкраны вышел шестисерийный телевизионный фильм «Как закалялась сталь» с двухсерийной киноверсией (сценарий по одноименному роману Н.Островского написали А.Алов и В.Наумов, снял картину А.Итыгилов). Сериал про негнбимого Павку стал хрестоматийным, его художественные образы добивали мифологичности за счет романтического наполнения героикой повседневного бытия ровесников столетия, чья тревожная молодость совпала с бурными временами. В новом проекте (многосерийная телевизионная эпопея «Богдан-Зиновий Хмельницкий» также предусматривает двухсерийный киновариант) Николай Машенко, обратившись к историческому прошлому, напротив, стремится представить мифологизированную в большой степени фигуру гетмана Украины в максимальном приближении к украинским «хроникам».

Киев

«БОГДАН-ЗИНОВИЙ ХМЕЛЬНИЦКИЙ».

1-я серия. «ЗБАРАЖ»

Сценарий Николая Машенко, Андрея Яремчука

Режиссер Николай Машенко

Оператор Сергей Борденюк

Художник Виталий Ясько

Музыка Михаил Чамбержи

В ролях: Владимир Абазопуло, Виктор Кручина, Сергей Джигурда, А.Бессмертный, Владимир Пшеничный, Николай Боклан, Виталий Розстальный, Лилия Кузнецова, Елена Стогний, Михаил Конечный, Билял Билялов, Марина Ягодкина, Сергей Романюк, Алексей Колесник, Олег Савкин
Производство: Национальная киностудия художественных фильмов им. А.Довженко. По заказу Министерства культуры и искусства Украины.

Украина

2002

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

МЕЧЕННЫЕ АТОМЫ ВРЕМЕНИ

Документальное кино стран СНГ и Балтии на рубеже тысячелетий

«...Утверждения здесь должны приниматься буквально, и никакого другого знания быть уже не может; эти утверждения могут однажды оказаться ложными, и весь исторический процесс все время подлежит пересмотру, но в него нельзя проникнуть глубже: вердикт будет выражен в форме «да» или «нет». Эпистемолог сказал бы: эмпирический факт — это факт; напротив того, научная теория не является положительно истинной, она в лучшем случае не опровергнута».

Поль Вейн (1971)

Сначала — маленькая методологическая прелемббула.

Прожив шесть лет в период «перестройки» и еще десять, будучи ввергнутыми в процесс, которому все никак не подыщется адекватного ситуации наименования, мы, однако, находимся накануне очередного переосмысления новейшей истории. Но почему-то оно у нас постоянно переходит в ее тотальное переписывание, причем не только новейшей.

Оно бы ничего, если бы именно за это время не произошло тотальной девальвации кино как искусства. Стоит напомнить трюизм: в середине 80-х именно от кино ждали общественного обновления и оно сначала подтвердило ожидания. Вышло «По-



«Любовь небесная»

каание» Абуладзе, «Легко ли быть молодым» Подниекса, «Плюмбум» Абдрашитова, «Маленькая Вера» Пичула, «Зеркало для героя» Хотиненко. Были легализованы опальные фильмы К.Муратовой, А.Кончаловского, А.Германа, Э.Климова, Г.Панфилова и А.Сокурова, родоначальник альтернативного кино «День ангела» С.Сельянова и Н.Макарова и несколько других примечательных лент. Но общественный «оттепелый» вектор легального либе-



«Извините, что живу», режиссер В.Погребной

рального кино оказался не настолько надежным, чтобы по нему выстраивать «кинопроцесс» с мало-мальски понятными «тенденциями».

Большинство «полочных» картин, в отличие от главных произведений «задержанной» литературы разных десятилетий, не получили большого резонанса. И тогда следующим вектором стал альтернативно-киноведческий — в ход пошли термины «новая волна», «другое кино», «параллельщики». Но опять же, в отличие от литературы и особенно живописи, где «вторая культура» просто сменила официальную, интересующий нас тип кинематографа существовал еще слишком мало времени, чтобы институционализироваться и — тем более — дать новый импульс развития официальной культуре статусной интеллигенции, задававшей тон после V съезда СК СССР. Известным исключением из этого правила стала документалистика, но не о ней сейчас речь.

Все это говорит о радикализации кинематографа как такового и одновременно об иссякании

в нем собственно авангардистской потенции (то, что в данный период поставангард именует себя постмодерном, дела не меняет).

Далее последовательно рухнули утопии: жанрового кино (в силу депрофессионализации режиссеров), «авторского» кино фестивального типа (в силу того, что новых «авторов» начал было поставлять один «Ленфильм» да и тот зачах, а творческой полемики между поколениями по сути не случилось), «малобюджетного кино студии им. Горького»



(больше по финансовым причинам, чем эстетическим) и наконец государственное кино в голливудском стиле, поскольку было явлено одной лишь лентой Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник» и никем не было поддержано. А «Брат-2» А.Балабанова сильно перекрыл успех мэтра с его амбициями и вместе с тем подтвердил, что мифологию советского кино еще рано сдавать в архив.

Миф тинейджерский, в котором на этот раз возродилась и реализовалась коренная мифологема советского кино — мифологема «нового человека» (HOMO NOVUS'a), перекрыл миф исторический, культурно-реставраторский, и значение этого факта еще предстоит осознать. Реконструкция и реставрация суть понятия родственные, но не тождественные. Последняя воспроизводит уже прошедший уклад жизни. Первая собирает из готовых к употреблению блоков новую конструкцию. Не случаен авторский имидж Балабанова именно как автора двух «Братьев» (их аудитория ничего бы не поняла в первой — и блестящей — ленте этого ав-

тора «Счастливые дни», снятой по мотивам Беккета в антураже питерской городской субкультуры).

В итоге относительно жизнеспособными оказались персональные авторские мифы — Германа, Худиева, Сокурова, Михалкова да даже и С.Соловьева (правда, у последнего он опирается на жизнеспособность и универсальность авторского стиля, более важного в данном случае, чем миф), и только один Вадим Абдрашитов оставался и остается бесстрашным исследователем новых экзистенциальных территорий. Не могу также не пожалеть, что столь трагически прервался действительно оригинальный кинематограф сценаристов Луцки и Саморядова, так и не нашедший окончательного режиссерского воплощения. Остальные заслуживающие внимания режиссеры (Овчаров, Огородников, Месхиев, Сорокин, Хотиненко, Эшпай и некоторые другие) иногда могут создать достойную ленту, но не в состоянии выявить поля смыслового и образного напряжения, без которого о каком-либо процессе говорить невозможно.

Однако! Если не применять к кинематографу последнего пятнадцатилетия заранее данных критериев, то мы обнаружим любопытную вещь — он полностью соответствует модели развития кино как зеркала общественных перемен (отражающего социальные процессы, но не стремящегося обрести хоть какую-нибудь зрительскую аудиторию). Его характеризуют две черты.

Во-первых (это его свойство было давно замечено нашими критиками, в первую очередь Еленой Стишовой), новейший кинематограф оказался лишен какой бы то ни было авторской рефлексии и стал медиумом. Во-вторых (а вот данная черта, кажется, никем пока не формулировалась), его вектор не эволюционный (хоть бы и в катастрофическом направлении), а инволюционный. Вместо «направления» мы имеем активное «свертывание» внутрь, с сохранением изначально типологических особенностей предшествующего кино, как его ни назвать — советским, либеральным или классическим. Исторические параллели напрашиваются и сами по себе довольно заняты (вспомним хотя бы неудачную, но показательную попытку римейка гениальной «Третьей Мещанской» — «Ретро втроем» Петра Тодоровского). Но актуальное проблемное поле в игровом кино дает сейчас не новый, а старый отечественный кинематограф 10—40-х годов.

Параллельно идет редукция «от сложного к простому» — к «изначальным» формам существования кино. Однако этот путь — менее всего по-

вторение филогенетического развития «десятой музы», которое называется «историей кино», пусть и в обратном порядке, будто кто-то решил прокрутить ленту от 80-х к 10-м годам нашего столетия. Это попытка развиваться, так сказать, *вне языка* — на уровне фиксации эмпирического процесса бытия и существования вчерашней «новой исторической общности» и ввиду непрекращающихся попыток «схватить», опредметить их, бытие и существование, в более или менее традиционных моде-



«Учительница из Сибири», режиссер Хейни Друи

лях старого образного советского неигрового кино, переживающего, кстати, период актуального прочтения и перечитывания.

Вот таков, на мой взгляд, фон и вектор развития нынешней документалистики «на просторах Родины чудесной».

Кстати, о Родине.

Говорю не о вполне проблематичном — в смысле порождающем все новые и новые проблемы — пространстве СНГ (Союз? Независимых? Государств?) и тем более не о нынешней РФ — порождении сталинского административного волеизъявления, в которую нынешние государственные чиновники все хотят вдохнуть жизнь, то реанимируя советский гимн, то начиная бряцать оружием.

Постсоветское пространство — вот тот геополитический термин, с помощью которого удобнее всего определить ареал распространения нынешнего документального кино.

Варианты общей оценки состояния вчера еще отечественной документалистики (кризис, подъем,

накопление сил) почти не схватывают ее реалий, но зато свидетельствуют о мере оптимизма тех, кто должен ответить на искомый вопрос.

В данном случае он меня интересует меньше всего. Главное — удержаться от синдрома неоправданных ожиданий. Поэтому общее состояние предпочтительнее оценивать как минимум по трем параметрам.

Первый — производственный. Здесь все обстоит сравнительно пристойно. Еще несколько лет назад (примерно в 1996 году) финансовая поддержка оказывалась практически одним только Госкино России. Студий практически не было, точнее, они находились в зачаточном состоянии. На телевидении отечественная документалистика не показывалась и не производилась — предпочитали закупать и показывать зарубежные сериалы. Теперь студии есть, есть и телевизионное кино, выросла финансовая поддержка со стороны Госкино. Она стала более «адресной», и «на круг» мы имеем до 260 фильмов ежегодно, включая совместное производство со странами СНГ.

Второй — прокат. В этом случае ситуация становится гораздо менее оптимистической — только 10 процентов фильмов, произведенных за год, имеет шанс дойти до экрана. Даже если принять во внимание продюсерскую стратегию РТР, регулярный показ документальных лет на канале «Культура», а также кинопоказы на REN TV и других каналах. Практически единственный шанс для документального фильма быть увиденным — это показ на фестивале или семинаре.

Таким образом, решающим становится *третий параметр* — собственно эстетический. Но если адресность фильма не ясна, если студии еще недостаточно окрепли для того, чтобы развивать определенную продюсерскую стратегию (как, например, в игровом кино поступает Сергей Сельянов), то остается три способа ориентации режиссера на производителя и потребителя.

Первый — это авторское кино. Второе — кино «тематическое». И третье — «жанровое». Но о них чуть позже.

Производители, прокатчики, авторы существуют — каждый по-своему — внутри *собственной* социокультурной ситуации. Совместить их очень сложно — сужу хотя бы по собственному опыту составителя программ конкурсного показа на фестивале «Россия» в Екатеринбурге за последние 7—8 лет.

Именно собственная социокультурная ситуация, а не та, которая обещает некую новую интег-

рацию, является альфой и омегой ориентации документалистов в формирующемся сейчас пространстве. Этот двойной ход — творить новую ситуацию в своей стране и параллельно осмысливать равнодействующую общих усилий всех культуротворческих (и не обязательно только позитивных) сил — наиболее характерен для столь своеобразно складывающегося заново культурного самосознания. Зависимость, иногда унижительная, от наличной ситуации и одновременно возможность кардинально ее изменить — эта двойственность осознается как продуктивное противоречие в условиях складывающихся национальных государств (но не в России, мы все никак не разберемся с самоидентификацией). То, что все-таки объединяет национальные государства в «регионы» (Закавказье, Балтия, Центральная Азия), достигается (если достигается) либо на политическом макроуровне (где бывшие советские республики еще маркируются как «среднеазиатские республики СНГ»), либо на уровне межнациональных связей внутри регионов, о чем наблюдатели из России вообще знают очень мало.

Поэтому Московский Форум стран СНГ и Балтии, и Екатеринбургский открытый фестиваль «Россия», и Санкт-Петербургский фестиваль короткометражных фильмов «Послание к человеку», и визуально-антропологические фестивали в Москве и Салехарде, и Евразийский телефорум в Москве, и телевизионный фестиваль «Золотой Бубен» в Ханты-Мансийске, скажем для примера, каждый по-своему моделирует некое условное культурное пространство, вписывая его составляющие во вполне конкретный в каждом отдельном случае фестиваль контекст.

Вопрос о ценностях, о динамике и особенностях эволюции того или иного кинематографа, о своеобразии того или иного автора или составляющих его международного «имиджа», о взаимовлиянии культур-«соседей», наконец, о геополитической ориентации «новых культур» относительно, скажем, глобализации при таком условно-целостном взгляде на проблему просто не стоит, не успевает встать. Дай Бог выжить, дай Бог отреагировать на стремительно меняющуюся ситуацию. Географическая дистанция для исследователя «извне» не заменит дистанцию историческую. Максимальная полнота эмпирического материала и пристальность наблюдения еще не гарантируют эвристической ценности сколь угодно оригинальных, но рабочих концепций, рождающихся из стремления вписать увиденное в готовую методологическую схему.

Поэтому не следует ставить телегу впереди лошади и определять своеобразие как бы заново возникших кинематографий, например, относительно глобализации — в качестве нового оселка (вместо старого «классового подхода»), помогающего отделить «чистых» от «нечистых». Таков мой посыл.

Я понимаю, что «новые культуры» (и новые кинематографии), которые, по определению, *должны* появиться в принципиально новой историчес-



«Мы живем на краю», режиссер В.Аслюк

кой эпохе (с этим марксистским детерминизмом хорошо бы покончить как можно скорее, иначе мы будем искать воображаемые объекты и производить методологические фантомы не лучше старых советских), равно как и «целостный междисциплинарный подход», есть требование внятных научных абстракций. Но, мне кажется, разные дисциплины могут дать разные ответы на поставленные вопросы. И это не будет разноречием — просто само явление обозначенной культуры (или культур) обнаружит множество граней, с одной стороны, и множество факторов, которые следует учитывать в разговоре о них — с другой.

Попробуем оценить документальные фильмы как один из важнейших факторов, позволяющих высказать методологическую гипотезу относительно заявленной темы.

Сначала о характере материала.

Именно документальное кино и в России, и в некоторых республиках Центральной Азии, и вообще в странах СНГ выходит на первый план в современном кинопроцессе. Дело не только в коли-

честве фильмов и количестве призов, получаемых документалистами на международных фестивалях, что явилось полной неожиданностью для кинематографического «истеблишмента», представленного — по крайней мере в России — в основном режиссерами игрового кино. Дело в том, что документальное кино — наиболее дешевый с финансовой точки зрения и наиболее мобильный с точки зрения культурной фактор сохранения кино как такового. В то же время авторитет, наработанный



документалистами за годы перестроечной социальной критики и эстетических новаций более ранних лет, не перевешивает груза традиций советской монументальной пропаганды, не делает это кино областью «престижного потребления». Это касается документального кинематографа всех республик, включая и Россию, и страны Центральной Азии. Отнесемся к последним в добрых советских традициях как к категории особенного, пример СНГ и Россию за общее и посмотрим, выстроится ли у нас хоть какая-то типология.

Итак, перед документалистами сейчас открыты три основных пути, три типа зрительской и авторской ориентации и, соответственно, три типа продюсерской стратегии.

Напомним: первый путь — это авторское кино. Второй — кино тематическое. И третий — кино жанровое. Уже здесь, на этом уровне структурирования материала, начинаются любопытные странности.

Авторское кино — это, безусловно, арт-кино, больше всего имеющее шанс попасть на междуна-

родные фестивали и на каналы типа «Арте» или «Культура». И... здесь наиболее жестко сталкиваются современные технологические и эстетические требования и моды, и традиции образного кино, которые были присущи *всей* бывшей советской документалистике, в той или иной степени противостоящей официальной пропаганде, будь то ленинградская школа, рижская школа или школа киргизская. Оговорюсь, что авторство, основанное



«Пассажиры из минувшего столетия», режиссер В.Олендер

на персональной мифологии, здесь не рассматривается.

Генезис этих явлений — безусловно, 60-е годы. Повторение феномена, манеры, стиля, содержания — выход для адептов арт-кино. Зона этого кино, еще недавно влиятельная, сужается до неразличимости. Наиболее сильны позиции арт-кино в Литве и отчасти в Белоруссии. В России ее и представляет белорус Сергей Лозница, сейчас перебирающийся на жительство в Германию, в Киргизии — Т.Берназаров, автор фильма «Чертов мост» (1997), Э.Абдыжапаров, автор фильма «Алдей» («Колыбельная», 1997) — здесь же упомянем и только что сделанный им интересный фильм «Альгамбра» (2001) о гитаристе-самоучке, и, конечно, «Беш-Терек» (1995) бесподобного Актана Абдыкалыкова, прославившегося позднее. Эти фильмы рассчитаны скорее на радостное узнавание, чем понимание и тем более сопереживание. Это фильмы, в основном, короткого метра, с размытой границей между игровым и неигровым, — как правило, развернутые метафоры. Они — вне

времени, но позволяют обыгрывать национальный колорит и изобразительные приемы, отсылающие к очень условному в данном случае понятию «традиция», — скорее эмоциональному, чем содержательному. Назовем такой способ выживания документалистики частичной самоконсервацией. Частичной, потому что есть шанс, накапливая мастерство, не давая пропасть наработанным приемам, вернуть зрителя и возродить сам эстетический фе-



номен, имевший место, как уже говорилось, в 60-е. Хотя состояние, выраженное в этих лентах, может радикально отличаться от открытой и непосредственной «искусственности», скажем, «Замков на песке» (1967) Видугириса и Бронштейна или «Мостов Дюшана» (1970) Г.Дегальцева, когда-то маркировавших «киргизское чудо» 60-х. Правда, теперь, возможно, киргизы не будут звать новых варягов, хотя кто знает, может, на этот раз варяги будут как раз из Центральной Азии... Но проблемы миграции документалистов мы еще коснемся.

На последнем кинофестивале «Россия» в Екатеринбурге можно было наблюдать как минимум два фильма — один литовский, один латышский, — весьма выразительно представляющих названную тенденцию.

Литовская картина «Жизнь Венециуса и смерть Цезаря» («Студия 2000», Литовское Национальное Радио и ТВ, 2000) блистательного режиссера Янины Лапинскайте — это притча об одиночестве. Точнее, это попытка свести кинонаблюдение к притче. Почему свести? Да потому, что ос-

тавленный женою и детьми 40-летний Венециус из Дягиняй больше смахивает на нового Диогена, только сочиняет он не философские трактаты, а стихи, выражающие его отношение к себе и миру. Воплощением мира, точнее, связи с ним и является поросенок Цезарь (герой очень смешно говорит о том, что Клеопатры как-то у него не приживаются). Конечно, герой привозит молоко, куда-то сдает его и получает за это деньги, и на эти деньги живет, но автора фильма интересует вовсе не путь экономического выживания нового хуторянина. Параметры экзистенциального диагноза, поставленного Лапинскайте своему герою, равно далеки от исследования психологической трансформации личности, ввергнутой в новую экономическую жизнь (как в «Лешкином луге» А.Погребного), или, если держаться опыта Балтии, от социологического зондажа, предпринятого латышом Иваром Селецким в «Новых временах на улице Поперечной». У Селецкого происходит новое социальное расслоение — «все, как в учебниках истории» (говорил он автору этих строк), но сама улица, главный герой фильма — и в непогоду, и при ярком солнце, и теплым летним вечером, и под снегом — есть символ неуничтожимости естественной общности людей, противостоящей общности противостественной. Венециус у Лапинскайте с его стремлением выжить в одиночку, убивая тех, кого любит, как в конце концов он убивает и Цезаря, из поросенка выросшего в свинью, есть социальный атом. И в нем режиссер ищет волю к выживанию, но не в качестве биологического существа, а в качестве нового объекта экзистенциального эксперимента, который и ставит над ним жизнь. А режиссер лишь помогает увидеть, укрупняет основные этапы этого эксперимента. Сначала герой живет как хуторянин, социальная единица новой (или старой, в смысле традиционной?) жизни, потом пытается существовать «в слиянии с природой», а затем, будучи поставлен в ситуацию, когда он должен убить своего близкого друга Цезаря, чтобы продлить свое существование, он живет уже на грани суицида. И вопрос лишь в том, выдержит ли он свое *новое* (это уж точно!) одиночество, или нет. Но на пути спрессовывания этого опыта атомизированного существования Янина Лапинскайте естественно сворачивает на привычный и для нее самой, и для литовского кино в целом путь экзистенциальной притчи. И нам уже нет дела до отношений между Венециусом и Цезарем, важно, что они обозначены как факт. Поэтому нет и этой, конкретной трагедии в фильме. Есть общая трагедия

бытия, которую Венециус персонифицирует, а Цезарь является ее непосредственной, но какой-то побочной жертвой. Поэтому и заканчивается фильм откровенно условным кадром: Венециус сидит посреди заснеженной равнины, рядом с ним Цезарь. Потом они удаляются в снежную пелену. А потом появляется цитата из Венециуса, примерно такая: «Лучше покончить с собой завтра, а не сегодня. Может быть, ты придешь к мысли, что лучше этого вообще не делать».

Латышская картина «С кукушкой в голове» (Tornis, 2001) молодого режиссера Ивара Звиедриса — это столько же портрет художника Арнольда Плаудиса, который много сделал для латышского кино, сколько и групповой портрет мастеров самого этого кино, Герца Франка, уже упомянутого выше Ивара Селецкого, Ансиса Эпнерса, в любой момент готовых принять участие в хэппенинге на улицах Риги. Плаудис работал с Ю.Подниексом на фильме «Катит Сизиф камень», он вообще культовая (в прошлом) фигура латвийского авангарда, а ныне он существует как бы в отрыве от собственной репутации — времена изменились, и нужен ли такой тип художника — «с кукушкой в голове», а по-нашему — со сдвигом по фазе? Но вот тут-то и видно, чем отличается новое кино, объясняющееся в любви к старикам, собственно, от старого кино. Жизнь и искусство разделились, стиль перестал нести в себе энергию жизнотворчества. И автор фильма придумал стиль поведения своему герою, который откровенно играет на камеру, точнее, камера фиксирует его «театр для себя». И только потрясающая саксофонная партия за кадром «гармонизирует» этот разрыв. Тем более, вместо жизни остались только картины.

Взвинченно-холодный стиль фильма «С кукушкой в голове», сочувственно-холодный стиль фильма «Жизнь Венециуса и смерть Цезаря» (с некоторой натяжкой к этому же ряду можно отнести ленту Ю.Терещенко «Любовь небесная», Украина) менее всего свидетельствуют об отсутствии темперамента их создателей. Это типичное «кино после кино», кино конца века, когда либо надо найти мужество пережить себя в надежде, что твой персональный миф еще кому-то понадобится, либо умирать каждый день и в этом постоянстве найти новую опору. Такая вот «самоконсервация».

Второй интересующий нас тип документального кино — кино, ориентированное тематически. Сам этот термин выглядит абсурдным для тех, кто не знает, что стоит за этим термином в его бюрократическом понимании. Но дело не в терминах —

важно то, что проклятый и изгнанный из кинопроцесса, этот не столько термин, сколько типологический принцип самоопределения возвращается в культуру на уровне самосознания художника, понимающего, что вместо потребностей государства пришли потребности заранее данного и продюсеру, и художнику «в ощущении», как сказали бы советские философы, «рынка». Потребности в сфере культуры у нас пока формируются в одностороннем порядке, это цинично называется «пипи хавает».

Соответственно, это парадоксальное сочетание госзаказа и внутреннего импульса художника, движимого гражданским беспокойством. Казалось, что со смертью государственного кинематографа такой способ существования в профессии отомрет, но здесь как раз наиболее очевидно, что старое советское кино успешно модифицировалось. Ничего особенно худого в этом нет. На фестивали такое кино попадает чаще в ретроспективы, чем в конкурсы, на телевидение в основном к датам (в лучших советских традициях). Здесь возможны умеренная критика политического режима или сдержанная его защита, внятная линейная повествовательность, конкретные герои. Именно так работают по преимуществу в Латвии, Эстонии, Украине и, конечно, в России. И здесь диапазон поисков оптимального соотношения заказа и самовыражения наиболее широк в странах Центральной Азии, поскольку появляются целые области применения силам документалистов — скажем, этнография. И социально-критическое кино Узбекистана (напомним «Черный пепел 1999» Шухрата Махмудова и только что сделанную ленту «Лекарь лошадей» Туранияза Калымбетова), и казахское подчеркнуто гуманистическое кино (фильмы Сергея Азимова, включая только что сделанный поразительный по исповедальности героя-фронтовика, кающегося, что пролил много крови, фильм «История одной любви»), и «Последнее кочевье» ученика Сергея Соловьева Мурата Мусина и Саида Курманбекова, и даже чисто этнографические «Напевы Пенди» (1991) туркменского режиссера-ученого Наили Абубакировой-Глазуновой — все это примеры того, как старая тематическая «разблюдка» выжила и трансформировалась. Эту линию поддерживает и новое российское Гюскино, хотя «темплан» на первом этапе формируется теперь «снизу» — студии и продюсеры присылают сценарные заявки на экспертный совет бывшего Гюскино. Отношение ко времени здесь такое: ситуация меняется, люди и нравы остаются. Это кино, стабилизирующее течение времени.

Так сделана, например, лента белорусского режиссера Виктора Аслюка «Мы живем на краю» («Беларусьфильм», 2002). Когда ее обсуждали на пресс-конференции после показа фильма на фестивале «Россия» в Екатеринбурге-2002 (картину представлял звукооператор Владимир Миронов), возник вопрос: а чем, простите, фильм о белорусской деревне отличается от фильмов на соответствующую тему о деревне российской? Вот где поселилось «тематическое мышление»! Но деревенские реалии везде приблизительно одни и те же. Как и фильмы-наблюдения типа «Извините, что живу» А.Погребного (Россия) или эстонской ленты «Учительница в Сибири» Хейни Друи. И яркий фильм Аслюка тем интересен, что повторяющиеся «элементы» изображения — старухи в платочках, коровы на выгоне, привычный алкаш, река, по берегу которой коров этих гоняют каждое утро и вечер, — сняты так, что за них становится тревожно. Жутко становится. Ведь — такое состояние сгущается в фильме — «все это» может кончиться. Обнажился этот самый край, традиционная культура выживания умирает на глазах. И автоматизм каждодневного процесса выгона коров на пастбище по обрывистому берегу реки вовсе не сулит «вечного возвращения» к началу бытия, радовавшего нас, скажем, в фильмах Юрия Шиллера. О деревне ли это кино? Да, конечно, здесь ничего специально не метафоризировано. Просто на «неподвижном» фоне (обруганном критикой за «статикку») виднее перемены. Но это не значит, что режиссер сгущает социальный катастрофизм. Скорее, наоборот, чтобы увести зрителя от прямолинейно-аллегорического толкования картины, он иногда превращает полотно экрана в живописное полотно, усугубляя цвет, как на полотнах Ван Гога. И это еще прибавляет драматизма, поскольку колористическое решение эмоционально подкрепляет то, о чем рассказывается документально на уровне фавулы. И ни слова авторского комментария. Смотрящий да увидит.

Но точно такое же отношение к «изначальному» как к уходящему в российском фильме Анатолия Балуева «Быкобой», премированном на фестивале в Екатеринбурге в 2000 году тем самым жюри под предводительством Элема Климова, которое в своем «Меморандуме» и констатировало застой в фильмопроизводстве на «деревенскую» тему! Только там речь шла о народных обычаях коми-пермяков. Воистину, от мифа — к жизни!

Теперь о «жанровом» кино. Спрашивается, что же такое кино «жанровое», оно же «зрительское»?

В двух предыдущих категориях зритель был «адресный», с заранее определенными требованиями или пожеланиями. Он хорошо изучен, потому что на его пути стоит посредник — будь то продюсер-заказчик или фестиваль-менеджер. Нынешнее зрительское кино — это кино, ищущее своего, именно своего, зрителя, всеми средствами зондирующее аудиторию, структурирующуюся прямо на наших глазах. И оно делается, в основном, режиссерами-мигрантами, которые не столько разрабатывают тему, сколько ставят проблему. В том числе и проблему культурной приемственности, поскольку слишком сильно ударил по ним социальный опыт гражданских войн, чтобы делать вид, будто ничего не случилось и все возвращается на круги своя. Это фильмы посткатастрофические, и как бы ни использовались в них механизмы культурных традиций, главное здесь — вынужденный разрыв с прошлым и, соответственно, полемика с теми художниками, которые это прошлое олицетворяли. В игровом кино такие ленты появились, например, в Грузии (хотя влияние документалистики на этапный для всего нашего кино фильм Георгия Хайндравы «Кладбище грез» очевидно).

В неигровом кино они появились в Таджикистане. Отмечу, что этот парадокс, уже отмеченный Гульнарой Абикиевой в ее фундаментальной монографии «Кино Центральной Азии. 1990—2001», сейчас впору назвать чудом и исследовать специально. Это ленты, где не социальное, а экзистенциальное начало диктует формальное, жанровое решение. Как себя ощущает художник — такого зрителя он себе и представляет. Национальная принадлежность аудитории тут прямого значения не имеет, поэтому чаще всего она видится в России или в Украине, где более всего заметны результаты потрясений, происходивших *вовне*. Сюда отнесу и обманчиво-этнографическую ленту Орзу Шарипова «Сладкая родина» (2000) — рекордсмен по количеству фестивалей, на которых картина получила призы, и «Командировку» (1998), и новейший «Мардикор» (2002) — о таджикских гастарбайтерах в Москве — режиссера Майрам Юсуповой, и «Возвращение» (2000) Фархата Абдуллаева. Напряжение в их картинах достигается не столько тем, что сказано, сколько тем, что подразумевается, и в этом расчет на «своего», понимающего зрителя, все равно, кто он. И творец здесь, пожалуй, важнее творения. А отношение ко времени в этих картинах, конечно, здесь-и-сейчас, поэтому эти фильмы конкурентны по отношению к телевидению, забирающему сиюминутную актуальность и

освобождающему художника от прямой необходимости пояснять реалии. Дистанция автора от материала — возможность проверить способность зрителя к сопереживанию, проблематичному в эпоху, когда, перефразируя нравственную максиму военных лет, чужого горе — бывает. И эта дистанция преодолевается по ходу рассказа.

Именно так сделана потрясающая, по достоинству получившая и приз критики, и приз зрительских симпатий — случай весьма редкий! — двухсерийная лента украинского режиссера, классика научно-популярного кино Виктора Олендера «Пассажиры из минувшего столетия». Формально это рассказ одного из старейших кинематографистов Украины, оператора Израиля Гольдштейна, о своей судьбе документалиста. И рассказ этот становится повествованием о документальном (да и игровом, если иметь в виду новеллу о Довженко) кино как свидетеле времени вообще. Сколько же всего вмещает память свидетеля эпохи, помноженная на документальные свидетельства о ней! Если судить по картине Олендера, достойной отдельного обстоятельного разговора, на рубеже веков на территории бывшего СССР явно заканчивается эпоха мифоборчества, сменившая лет пятнадцать назад эпоху мифотворчества, чреватую опасностью сотворения новых мифов.

Может ли без них вообще обойтись кино — «великая иллюзия» по определению? Или наступившее время рефлексии относительно общего прошлого грозит растворить эту самую рефлексию в спонтанных выбросах бессознательного, маскирующихся под «кинонаблюдение»? Или время выдвинет новых культурных героев, которые возьмут на себя задачу в воображении соединять фрагменты распадающегося пространства так же, как предшествующее поколение, шестидесятники, все-таки соединили распадавшуюся связь времен?

Посмотрим.

Во всяком случае, из всего вышесказанного следует, что документальное кино на постсоветском пространстве существует пока в рамках общих закономерностей развития постсоветского кино в целом, будь то возможности производства, телевизионный прокат, фестивальная конъюнктура или авторская мифология. Точка отсчета одна — реакция на время и запечатление его течения в фильме, автор которого уже не уверен в собственной вечности, а способен лишь посылать сигналы бедствия в новое — ожидаемое — культурное пространство, возможность возникновения которого на данном этапе проблематична.



международный
фестиваль
КРОК 2002

НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ

ВИРТУАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ

Родившись на рубеже советских 80-х и перестроечных 90-х как уникальный Всесоюзный смотр анимации, знаменитый ныне мультфестиваль КРОК за свою более чем десятилетнюю международную историю не утратил статуса самого важного и крупного форума аниматоров стран СНГ и Балтии. Именно на кроковском экране мультипликаторы всего постсоветского пространства могут наиболее полно увидеть лучшую новую продукцию своих студий рядом с работами коллег со всего света. И по сей день отборщики КРОКа вольно или невольно составляют программу международного смотра с явным количественным перевесом в пользу соотечественников и собратьев из бывших союзных республик, которые считают за особую честь попасть на корабль аниматоров. Однако при всех особенностях празднично-семейной жизни было бы неверно считать плавающий по Украине и России КРОК лишь традиционным местом встречи постсоветского мультикино с современной мировой анимацией (хотя нередко именно так пытаются представить этот смотр коллеги-кинематографисты и пресса). Год от года КРОК становится все более значительным событием для мировой и прежде всего европейской анимации, фокусирующим в своем рабочем регламенте наиболее актуальные проблемы и процессы в жизни международного анимационного сообщества. В частности, участникам нынешнего российского вояжа КРОКа было предложено живописное водное путешествие из Петербурга в Москву через Ладогу, Онегу и Волгу с тем, чтобы в обстановке живописной и вольной можно было поразмышлять о судьбах современной анимации в контексте всеобщей коммерциализации культуры и компьютеризации аудиовизуальных искусств.

Как известно, последнее десятилетие XX века не прибавило художникам уверенности в завтрашнем дне и не сделало жизнь создателей мультфильмов безоблачной. Но зато в отечественной и мировой анимации произошла решительная смена поколений, и теперь профессиональный характер,

эстетическое своеобразие и тематический диапазон новой анимации все уверенней определяют работы дебютантов и студентов киношкол, которые успешно конкурируют со зрелыми мастерами и по праву оказываются в центре внимания зрителей и профессионалов. Начало их творческих биографий пришлось уже на период глобальных изменений конца XX века. Однако и молодые художники, и мастера со стажем сегодня оказались одинаково незащищенными от множества проблем и разочарований, которые приготовила наша цивилизация творческим людям.

С одной стороны, современным создателям анимации не приходится жаловаться на отсутствие общественного и продюсерского интереса к их творчеству, или попросту — на недостаток работы. Даже у нас в России, которая по многим социальным параметрам уступает европейским канонам жизни, специалистам мультикино, в отличие от создателей игровых и документальных фильмов, профессия дает широкие возможности прокормиться. Сегодня анимация активно востребована в рекламном, оформительском, телевизионном и мультимедийном бизнесе, но — и это действительно серьезная проблема! — явно недооценена как вид искусства. Мода на анимационный дизайн ныне легко открывает двери в мир телевидеобизнеса дилетантам, работающим на компьютере с популярными анимационными программами. Зато в положении аутсайдеров нередко остаются подлинные художники, покорившие мир своими произведениями, но так и не сумевшие привлечь внимание влиятельных телеканалов и бизнесменов.

Сегодня с сожалением приходится констатировать, что научно-технический прогресс, несомненно обогативший новыми технологическими возможностями аудиовизуальные искусства, столь же существенно исказил шкалу профессиональных оценок художественного творчества, и прежде всего анимации. Современная компьютерная техника сняла пелену таинственности и величия с образа аниматора, открыв дорогу к самостоятельному

творчеству всем, кто овладел азами компьютерной грамотности, но так и не постиг законы художественной образности и гармонии. Однако именно дилетантские эстетические пристрастия стали теперь эталоном для большинства коммерческих телеканалов и видеоиндустрии, переполнивших мировые экраны образами анимационного ширпотреба. Еще печальнее, что благодаря такой массовой продукции в мире выросло уже не одно поколение зрителей, отучившихся ценить в анимации художественное мастерство и авторскую оригинальность.

Весь этот комплекс проблем и заставил соединить в программе КРОКа-2002 две ипостаси современного анимационного процесса — коммерческую и заказную продукцию мультстудий, адресованную самой широкой публике, и «штучную» авторскую анимацию, создаваемую художниками вопреки сложностям современной творческой жизни. В соответствии с этими направлениями и отобранные на конкурс работы впервые оказались поделены на две независимые части, каждую из которых оценивал свой состав жюри. По мнению кроковской команды, соединение на одном фестивальном экране двух творческих потоков анимации предоставляло возможность продюсерам и художникам лучше понять друг друга и объединить усилия ради использования всей палитры жанровых, эстетических и технологических форм современного мультикино в телекиновидеоиндустрии. (Впрочем, любая градация в творческой сфере не может претендовать на абсолют, а потому и кроковская программа не раз заставляла создателей конкурсных фильмов, членов жюри и организаторов фестиваля сомневаться в правильности жесткой аттестации работ как «авторских» или «коммерческо-заказных».)

Так или иначе, на суд фестивальной аудитории в 2002 году было предложено свыше 170 новых конкурсных работ из 35 стран мира — около 60 из них (в том числе 21 из России и 18 из бывших союзных республик) претендовали на призы в категориях телесериалов, полнометражных мультфильмов, пилотов и рекламно-прикладной анимации, а более 110 лент (12 из них российские и 17 из стран СНГ и Балтии) — соревновались за награды как авторские картины, дебюты и фильмы для детей. В итоге по решению международного жюри во главе с великим канадским мастером Фредериком Баком в финальный призовой список попали очень достойные работы из Бельгии, Великобритании, Бразилии, Ирландии, Испании, Норвегии, Франции, Германии, а также Эстонии, Латвии, Армении, России и Украины. И если к богатой призовой коллек-

ции российских аниматоров прибавились еще 5 новых наград от кроковского жюри, то Гран-при смотра, а также традиционный приз кинокритиков КРОК-ПРЕССИ впервые достался дебютному украинскому фильму «Шел трамвай девятый номер». Попурри из карикатурных новелл про современных горожан, явно навеянное образами Ильфа и Петрова, покорило фестивальную аудиторию своими забавными пластилиновыми гэггами и колоритным бытовым юмором. Победа на «Кроке» в год че-



«Шел трамвай девятый номер», режиссер С.Коваль

«Рождество божьих коровок», режиссеры Хэйки Эрниц, Янно Пылдма

ствования украинской культуры в России стала особенно ценным подарком для выпускника Киевского кинофакультета Степана Ковалю и всей украинской школы анимации.

Но как бы ни были почетны фестивальные награды, не только призовые результаты характеризуют качество кроковской программы и тем паче общие процессы в современном анимационном искусстве. А потому хочется сосредоточить особое



«Тимун и Нарвал», режиссер Н. Орлова

«Процесс», режиссеры Ксавье Де Л'Эрмузьер, Филипп Грамматикопулос

«Необычные рижане», режиссер Розе Стиебра

внимание на тех фильмах и явлениях, которые независимо от их признания нынешним жюри КРОКа наиболее ярко отражают сегодняшнюю систе-

му профессионально-эстетических ценностей в новой мировой и отечественной анимации.

Большая часть конкурсной и информационной программы КРОКа дала повод профессионалам и прессе не столько сравнивать особенности жизни авторской и коммерческой анимации, сколько переживать по поводу утраты прежнего профессионального интереса аниматоров к активному диалогу с широкой публикой и в первую очередь с юными зрителями. Несомненно, основной упрек в отрыве от массовой аудитории адресовался создателям мрачно философских эстетских опусов или дебютантам, начинающим свою профессиональную биографию с псевдомногозначительных исповедальных экзерсисов. Но поскольку наибольший интерес отборщиков фестиваля представлял не анимационный ширпотреб, а яркие художественные работы фестивального качества во всех жанрах мультикино, было бы странно искать в кроковской программе аналогию развлекательным телешоу или детским киносеансам. Сегодня лишь фестиваль экран дарит аниматорам всего мира редкий шанс без всяких жанрово-тематических ограничений предлагать свои произведения на суд публики и профессионалов, и значит, стоило бы сказать отдельное спасибо КРОКу за то, что он из года в год старается расширять традиционные представления нашей аудитории о диапазоне возможностей современной анимации.

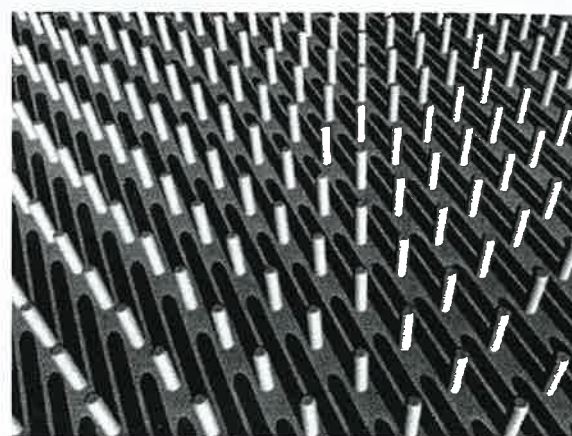
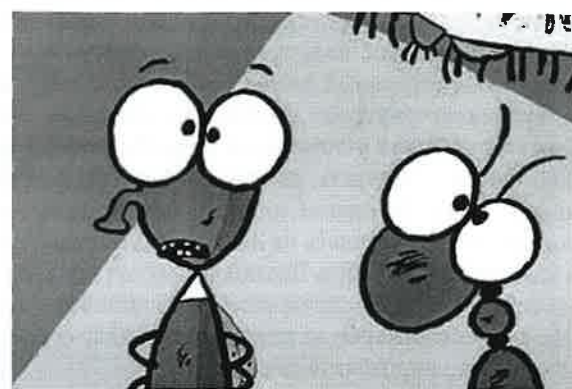
Действительно, сегодня мировая фестивальная практика явно констатирует отход анимационного искусства от эпических жанров и традиционных литературно-драматургических конструкций. В творчестве художников молодого поколения все более проявляется интерес к смелым пластическим экспериментам с использованием всех возможностей новейших цифровых технологий. Самый яркий тому пример — концептуально-претенциозная голландская лента «Штрихкод», получившая в этом году Гран-при конкурса коротких и полнометражных фильмов на крупнейшем мировом форуме мультикино в Анси, где соревновались почти 300 новых работ аниматоров со всего мира. Гипнотизирующе монотонный ритм движения трехмерных столбиков, вероятно, символизирующих объемный образ штрихкодowego мира, покорила жюри Анси во главе с недавним оscarоносцем Микаэлом Дюдоком Де Вит. На КРОКе же именно этот фильм вызвал наиболее раздраженную реакцию отечественной аудитории, не настроенной на восприятие таких экстремальных анимационных медитаций. Впрочем, более счастливой участи и

даже призов от общественных организаций удостоились на нашем фестивале не менее экстравагантный французский компьютерный фильм «Айсбергклуб», предложивший посмотреть на трагедию «Титаника» глазами айсберга, или виртуозный израильский клип «Так тихо!», показавший бурную симфонию человеческих чувств в танце букв и аскетичных дизайнерских символов.

Даже сохраняя абсолютную приверженность к традиционным формам и стилям рукотворной классической анимации, сегодня уже невозможно игнорировать качественно новый этап развития этого искусства на витке последних достижений мировой культуры.

Возможно, анимация, синтезировавшая в себе элементы самых разных искусств, сегодня заново открывает художникам свою истинную природу, предлагая повторить путь аниматоров-первопроходцев, свыше ста лет назад наслаждавшихся самой возможностью воплощать в смелых пластических формах любые художественные фантазии методом одушевления рисунка, кукол или неодушевленных объектов. Эта тенденция очень хорошо прослеживается в творчестве молодых режиссеров Западной Европы, Канады, США, Австралии, Южной Кореи и все активнее заявляет о себе в новой постсоветской анимации, в первую очередь в работах прибалтийских и российских художников.

К счастью, в большинстве мультстудий бывшего Союза еще крепки традиции профессиональной школы и уважение к рукотворному ремеслу аниматоров, что позволяет удачно сочетать классические формы работы с экспериментами в новых экранных технологиях, а также расширять диапазон художественных стилей и жанровых воплощений. И кстати, менее всего упреки в невнятности и мрачности авторских опытов могут быть отнесены к воспитанникам отечественной школы анимации. Даже эстонцы, казалось бы, наиболее тяготеющие к авангардным формам искусства, и в новых авторских работах продолжают лучшие традиции знаменитых мастеров национальной школы рисованного и кукольного кино. Можно лишь искренне сожалеть, что стильно-провокационные фильмы учеников и соратников Прийта Пярна — Каспара Янциса («Улица Вайценберг») или Прийта Тендера («Женщина-лисица»), еще только начинающие свой мировой фестивальный марафон, остались недооцененными на КРОКе. Ни рисованная «Улица...», ни кукольная «Лисица» не могли оскорбить чувства ценителей анимации переусложненностью авторских образов или патологией, напротив,



«Букашки», режиссер М. Алдашин

«Штрихкод», режиссер Адриан Локман

«Женщина-лисица», режиссер Прийт Тендер

обе ленты каждая в своей эффектной манере рассказали забавные сюжеты о вечных человеческих страстях — о любовном треугольнике и о стремле-

нии к богатству... А часовая рисованная картина «Рождество божьих коровок» Таллинской мультистудии «Юонисфилм», получившая приз жюри за лучший полнометражный фильм, вообще в полной мере продемонстрировала способность художников авангардистских устремлений Янно Пылдма и Хейки Эрнита создавать доброе занимательное кино для детей. Мастером поэтической детской анимации всегда считалась их знаменитая латышская коллега Розе Стиебра. Постановщица осталась верна себе и в новом получасовом сказочном опусе «Необычные рижане», за который тоже получила один из главных призов фестиваля.

В пакете из 30 с лишним новых российских работ, участвовавших в конкурсе КРОКа, на мой взгляд, в принципе не было ничего экстравагантно авангардного. Мастера отечественной анимации и их ученики, в основном соблюдающие профессиональные заветы старой школы, даже в самых новаторских произведениях все же более тяготеют к эпическим жанровым формам и предпочитают не отягощать зрителей туманным потоком сознания или откровенно абстрактными композициями. Этим еще грешат студенты наших киношкол, но организованный господдержкой кинопроцесс их невольно направляет в русло общепринятых эстетических канонов. Причем, в отличие от отечественного игрового кино, увлеченного модной эпатажно-социальной тематикой с банальным набором «новорусских» героев и сюжетов (Чечня, мафия, криминал и пр.), наша анимация ищет эстетические идеалы в сказочно-притчевых или фантастических историях с более гуманными интонациями и моралью, чем бытовые драмы про ментов и киллеров. Выбор кроковского жюри, судя по призовым результатам, более расположенного к традиционным жанрам и формам анимации, подчеркнул в российском мультикино именно эти тенденции.

В категории сериалов была отмечена изящная живописная лента Натальи Орловой «Тимун и Нарвал» из российско-британского цикла по сказкам народов мира, среди фильмов для детей — рисованный комикс Андрея Соколова «Хаш» со смешным сюжетом в духе детских страшилок, а цикл социальной рекламы Александра Сикорского на злободневную законодательную тематику стал лауреатом в конкурсе прикладной анимации. Еще более показательным для меня выглядит то, что приз за лучший авторский фильм получила забавная рисованная лента Михаила Алдашина «Букашки», справедливо претендовавшая на высокие фестивальные награды, но имевшая на КРОКе очень серьез-

ных конкурентов именно в авторской анимации, в том числе и среди работ россиян.

Выразительный, но не поражающий художественными откровениями анекдот про домашних насекомых, которые искали спасения от людей в космосе, несомненно, обречен на успех в любой аудитории как увлекательное и смешное зрелище и, похоже, имеет шанс продолжиться как популярный сериал. И все же призерами в профессиональном конкурсе авторской анимации предпочтительнее было бы видеть более изощренные и эффектные работы, открывающие новые эстетические грани и жанровые возможности анимационного искусства. А таких на КРОКе было немало и среди собственно авторской анимации, и в других конкурсных категориях: это гротесковые фантазии «Подлодка» (США) и «Красные Ворота Расёмон» (Россия), это виртуозные компьютерные притчи «Процесс» (Франция) и «Хуньбога» (Корея), это поэтические рисованные опусы «Джон Генри — человек из стали» (Россия — США) и «На посту» (Италия), это упоминавшиеся уже фантастическая кукольная сказка «Женщина-лисица» (Эстония) или изысканный клип «Так тихо!» (Израиль).

Однако при неизбежных фестивальных издержках — при традиционном дефиците призов для всех достойных фильмов, при неистребимой субъективности оценок в творчестве и при многообразии эстетических пристрастий у профессионалов и зрителей — хочется верить, что соединение на экране КРОКа разных потоков современного мультикино способствовало развитию анимационного искусства и профессионального кругозора художников, а также расширению диапазона творческой деятельности аниматоров прежде всего в нашем постсоветском пространстве. А живое общение с публикой в разных городах на пути следования корабля помогло профессионалам, с трудом отрывающимся от калейдоскопа виртуальных экранных впечатлений, узнать реальные мнения новой российской киноаудитории о современном мультикино, его героях и создателях.

Как правило, наполненные событиями и встречами кроковские путешествия вдохновляют аниматоров всех стран на новые творческие замыслы и начинания. Поэтому очень хочется думать, что богатая и на редкость разнообразная программа нынешнего фестивального плаванья станет толчком для рождения в скором будущем талантливых коммерческих и авторских проектов, которые внесут серьезный художественный вклад в отечественную и мировую анимацию.

ЕЛЕНА НОВИКОВА

АННА СТЕН: ЗАБЫТАЯ ЗВЕЗДА



Имя популярной советской актрисы 20-х годов Анны Стен вновь зазвучало после долгих лет забвения. Сравнительно недавно о ее успешной работе в фильме Б.Барнета «Девушка с коробкой» и карь-

ере за океаном писала Н. Зоркая. В Украине, откуда она родом и где училась искусству театра и кино, также стали появляться публикации. До этого десятилетия молчания — и в России, и в Украине.

Между тем, сделав успешную карьеру в отечественном кино, она стала в Германии кинозвездой европейского масштаба, десятки лет снималась в Голливуде и, говорят, была там первой представительницей России, а Украины — уж точно. В американской энциклопедии об украинцах ее называют первой украинской звездой в Голливуде. О Стен есть статьи в известных зарубежных киноведческих изданиях.

В 70—90-е годы прошлого столетия о непостоянной судьбе Анны Стен писали ее первый американский продюсер Сэмюэль Голдвин, польский киновед З.Питера и французский историк кино директор Festival International du Film Roshelle (Paris) Ж.Ж.Пассек, он-то организовал на этом фестивале в 1999 году ретроспективу картин с участием Стен. Его статья об актрисе — своеобразный диалог с Голдвином. На вопрос, чем привлекла его актерская личность Стен, Пассек ответил: «Я очень люблю раннее кино, немое и звуковое. Я видел много российских и зарубежных лент с

А.Стен. Это была первоклассная актриса и очень красивая женщина. И меня всегда удивляло, почему она совершенно забыта на Родине, в России. Это несправедливо». Через десятки лет после встречи со Стен С.Голдвин все еще вспоминал, как впервые увидел Анну на экране: «Это что-то особое, это звезда! У нее есть все, что нужно: красота, стиль, сексапильность, класс. Ее интеллигентность сочетается с интуицией художника, хорошо знающего жизнь. У нее огромный опыт, и она может играть, как bestia...»

Тот, кто хотел бы написать подробную и достоверную биографию актрисы, столкнулся бы с немалыми трудностями. Архивных материалов почти не сохранилось, словарные статьи в солидных зарубежных справочниках изобилуют несоответствиями, вызывающими сомнения. Вроде бы достоверные сведения мешаются с легендами, домыслами, что придает облику актрисы черты загадочности, таинственности.

На родине Стен снялась в целом ряде фильмов

«Убийца Дмитрий Карамазов». В роли Грушеньки



у известных режиссеров. Карьера в кинематографе началась успешным дебютом в фильме Б.Барнета «Девушка с коробкой» («Межрабпом-Русь», 1927). Режиссер писал в «Советском экране»: «Это моя первая самостоятельная работа, и в ней я делаю ставку на актера. Актерский материал, занятый в картине, считаю исключительно удачным».

Итак, на экран взошла новая кинозвезда — открытая Барнетом Анна Стен. Прекрасно исполнив комедийную роль, актриса в фильме Ф.Оцепа «Земля в плену» («Межрабпомфильм», 1927) продемонстрировала способность выразить глубокую душевную драму. Фильмы режиссера Е.Червякова «Золотой ключ» и «Мой сын», к сожалению, не сохранились. Современник писал, что Анна при помощи почти неподвижной, но тем более выразительной и монументальной маски передает страдание, надежду и страх.

После «Моего сына» Стен уже признанная звезда советского кино. В фильмах «Провокатор» В.Турина (ВУФКУ, 1928) и «Белый орел» Я.Протазанова («Межрабпомфильм», 1928) актриса создала образы честных, верящих в идеалы нового общества девушек. В картине режиссера Л.Оболенского «Торговцы славой» («Межрабпомфильм», 1929) актриса перевоплотилась в юную француженку. Популярность А.Стен была так велика, что кое-кто из критиков считал, что советское кино уже имеет свою Веру Холодную.

В 20-е годы прошлого века между московскими и немецкими кинематографистами установились тесные контакты. Берлин был крупнейшей кинематографической столицей, левые силы немецкого общества влиятельны, а престиж Советского Союза — высок. Интересы советского кино в Германии представляла фирма «Прометеус». В Берлин приехало много советских актеров и режиссеров, чтобы поэкспериментировать с новейшей немецкой кинотехникой. Среди них был Ф.Оцеп. Появилась здесь и А.Стен (как писала немецкая пресса, жена Ф.Оцепа). Ее называли также и женой Г.Александрова. А киноведы старшего поколения в России поговаривали о пламенном чувстве к Анне Е.Червякова. Ей приписывали разных мужей и фильмы, в которых она не снималась, что опять-таки характерно для личности, вокруг которой роятся мифы.

В Германии актриса сначала снялась в драме «Бухгалтер Кремке» (реж. М.Хардер, 1930, с Коваль-Самборским и Эльзой Хеллер), затем в фильме Ф.Оцепа «Убийца Дмитрий Карамазов» (1930) в роли Грушеньки и знаменитым Фрицем Кортнером —

Дмитрием. Фильм имел в Германии огромный успех. Критики отмечали замечательную экспериментальную работу режиссера в переходный период от немого к звуковому кино с учетом особенностей и достоинств русской школы кинематографа. Хвалили игру А.Стен, сумевшей передать лиризм и subtilность героини вместе со славянской стихийностью и зловещим фатализмом, отмечали ее голос приятного тембра и владение немецким языком, как родным. Буквально на следующий день после премьеры в прессе писали, что со вчерашнего вечера Анна Стен стала признанным членом сообщества международной актерской элиты. Анна подписала контракт и продолжила работу в Германии. Ее партнерами в фильмах были известные актеры Эмиль Яннингс, Ханс Альберс и другие.

Сюжет музыкальной комедии Н.Шварца «Бомбы над Монте-Карло» (1931) впоследствии напомнит «Римские каникулы». Анна исполняет роль королевской особы, поет и играет на гитаре. Вместе с великолепным Хансом Альберсом они составили прекрасный дуэт. Фильм стал хитом. Открытки с портретами его звезд моментально раскупались. Предприимчивые фабриканты в целях рекламы даже в пачки сигарет помещали вкладыши с портретами Стен и Альберса.

Шумный успех сопутствовал и другим фильмам. В «Штурме страсти» Р.Седмака (1931) актриса играет роль русской женщины Анны, которую подчинил своей любви и супружеским узам криминальный тип. Легкомысленная Анна изменяет ему с другим и, чтобы спасти своего избранника, выдает властям мужа.

Прокатная судьба этих двух фильмов свидетельствует о пуританских нравах того времени. Так как в «Бомбах над Монте-Карло» есть эпизоды с канканом, в Чехии был ограничен показ фильма. В Англии «Штурм страсти» из-за легкомысленного содержания (героиня, между тем, ни разу не предстала обнаженной) сначала вовсе запретили, но, учитывая интерес публики и распроданные билеты, показали ленту со значительными купюрами. И в Германии его показ был строго ограничен.

Стен хорошо играет в этих фильмах, но, на мой взгляд, после «Убийцы Дмитрия Карамазова» наиболее значительна ее работа в фильме Е.Дюпона «Сальто-Мортале». Здесь, кстати, героиня тоже русская, смелая циркачка, выступающая в очень опасном номере под куполом цирка. Анна Стен становится все более известной, о ней появляются

статьи не только в газетах и рекламе, но и в специальных кинематографических справочниках. «Filmlexikon» (1932) констатирует, что она на вершине карьеры. В газете «Темро» (1932) писали: «Эта прекрасная русская сделала ошеломляюще быструю карьеру в немецком звуковом кино. Ее облик, полный нежности и грусти, привлекает и пленяет. В ней воплотились грусть и живость славянской натуры».

Анну знали по многим прежним фильмам, в которых затрагивались социальные проблемы. Ее сотрудничество со студией «УФА», которая, по мнению «левых», была буржуазной, посчитали предательством пролетарских интересов. Да, действительно, Анна в свое время играла идейных девушек. И образы ее героинь в «Провокаторе», а особенно в «Белом орле» совершенно другие — волевые, решительные, «резкие». У Анны немецкого периода другой имидж: это нежная блондинка, элегантная, с европейским лоском. Роли в новых фильмах не были антисоветскими, разве что уводили в мир личных переживаний, но это-то и было для «левых» явлением «мелкобуржуазным». Их возмущало и то, что писали об Анне в прессе. Там много насочиняли. Кто? Выдумщики журналисты или сама Анна? И то вероятно, и другое: видимо, актриса вошла во вкус, ей нравилось быть легендой.

В 1932 году кто-то досужий не преминул передать выдержки из немецких газет, посвященных актрисе, на родину, а там обозвали эту прессу «желтой» и разразились по поводу Стен такой гневной статьей, что путь домой ей был фактически закрыт. Думается, что Стен просто хотелось работать с известными немецкими режиссерами, с замечательными немецкими актерами Кортнером, Яннингсом, Фрицем Распом, и в этом не было с ее стороны никакого политического демарша. Но — время было жестким. Не забудем также: Анна уже владела немецким, выучила (или знала?) французский, приобщилась к европейскому обществу. И это тоже, конечно, способствовало ее успеху и востребованности.

Итак, в прессе тогда писали, что ее отец — русский балетмейстер. Мать — шведка, прима-балерина театра оперы и балета (то в Киеве, то в Москве). И девочка с 4-х лет тоже училась в балетной школе. Потом, во время первой мировой войны, отец по одной версии погиб и Анна стала посудомойкой, чтобы помочь бедной матери, по другой — отец остался жив, отыскал Анну и сделал ее звездой своего передвижного цирка. Затем — го-

ды учебы (указаны то драматическая школа, то «российская академия кино»). И имена, имена... Дескать, сам Станиславский, а также Эйзенштейн заприметили ее талант. Правда, в качестве педагога упоминается и величина поменьше — Инкижинов.

По другой версии, взятой опять-таки из желтой прессы, отец актрисы — из запорожских казаков, мать — все-таки балерина. Анна работала репортером в «Киевской правде». Затем учеба у Инкижинова. Поездка в Москву, чтобы сниматься в кино. И томительное ожидание работы в течение года, пока, наконец, не получено приглашение на съемки в Ялту. Облик актрисы: «Волосы светлые. Глаза: голубые. Спорт: плавание, лыжи». Дата рождения 29 июня, но год в разных справочниках указан по-разному: в немецкой газете «Темро» — 1908, в других — 1908, 1910, 1913. Место рождения — Киев. Фамилия Анны Стен: Стенска-Судакевич. Первой эту ошибку заметила Н.Зоркая: из двух актрис — Анели Судакевич и Анны Стен — слепили вымышленную Стенску-Судакевич. Умерла актриса 12 ноября 1993 году в Нью-Йорке, на Манхэттене. Это уж точно...

Еще в 30-е годы слава фильма «Убийца Дмитрий Кармазов» долетела до берегов Америки. После американской премьеры в журнале «Variety» (Нью-Йорк, 1931) появились знаменательные слова об актрисе: «А.Стен блестяще воплотила на экране Грушеньку. С ней в немецкое кино пришел новый образ. Она по происхождению русская, но в некоторые моменты кажется двойником Марлен Дитрих. Речь идет о внешнем сходстве, о соответствии внешности, лица и фигуры стандартам континентальной красоты». С.Голдвин вспоминал: «Я словно снова вижу этот великолепный кармазовский фильм и как она появилась на экране... все в моем сердце говорило, что она будет лучшей актрисой в истории кино. И многие думали так же»... Он предложил Стен сниматься в Голливуде, предложение было заманчивым. К тому же в Германии в то время поднимал голову нацизм, а мужем актрисы был Евгений Френке (Френкель), художник театра «Габима». Френке помогал Анне в карьере, иногда выступал продюсером фильмов, где она могла сниматься. В 1932 или 1933 году актриса появляется в Голливуде и год проводит в ожидании роли, занимаясь английским и позируя фотографам. Голдвин долго искал для нее образ. «Она была великая актриса, а великая актриса имела право на великую роль». Раскручивая новую звезду, он ничего для нее не жалел, тратил деньги на учи-

телей, подбирал блестящих партнеров. Но при этом очень Анну подвел, вводя ее в новое общество как новую Грету Гарбо, хотя Анна была уже состоявшейся актрисой с собственным творческим лицом и имиджем. Из-за просчетов менеджера, неточной рекламы, замены первоначального режиссера Фрица Мауритца и его интриг в масс-медиа первый фильм Стен в Америке «Нана» по роману Золя (режиссер Дороти Арцнер, 1934) не имел успеха. Вторая роль в фильме «Мы снова живы» (1934) по роману Толстого «Воскресение» режиссера Рубена Мамуляна, ученика Станиславского и Вахтангова, принесла успех, реабилитировала Анну в глазах зрителя, но... «фильм не дал хорошей кассы» (Голдвин). В фильме «Свадебная ночь» актриса играла с популярным Гарри Купером у известного режиссера Кинга Видора, и хотя Голдвин заставлял его переснимать ряд эпизодов, все же картина получилась самой неудачной у Видора. Киноведа, анализируя работы актрисы в голдвинских проектах, видели причину ее неудач в европейском, отличном от американского, менталитете и невозможности (а может, нежелании!) «вписаться» в харизму Греты Гарбо. Считали также, что американцы так и не простили актрисе акцента в английском. В том, что звезда Анны в Голливуде не загорелась так же ярко, как в Европе, Ж.Л.Пассек полностью винит Голдвина и в своей статье шаг за шагом прослеживает его ошибки. Он подчеркивает, что голливудские неудачи Анны — просчет продюсера.

Анна продолжала сниматься в Америке, в Англии (1936—1939), с 1940 года — вновь в Америке. Во время второй мировой войны она была занята во многих антинацистских фильмах. «Я замужем за этим мужчиной» (режиссер И.Пичел, 1940); «Четники» (режиссер Л.Кинг, 1943) и других. После войны снималась, выступала на радио, на ТВ. В 1955 году была занята у режиссера Эдварда Дитриха в фильме «Солдаты удачи» с Кларком Гейблом.

Итак, Анна во всех перипетиях выстояла, была востребована в Голливуде, где продолжала сниматься до 1962 года. В общей сложности Стен снялась в 25 фильмах. После завершения кинокарьеры Стен продолжала серьезно заниматься живописью и, по-видимому, небезуспешно. Ее работы экспонировались в Бостонском музее, а также побывали в европейском турне.

В последнее время благодаря знакомству с зарубежными изданиями и архивными материалами РГАЛИ (Москва) и Киевского городского архива,

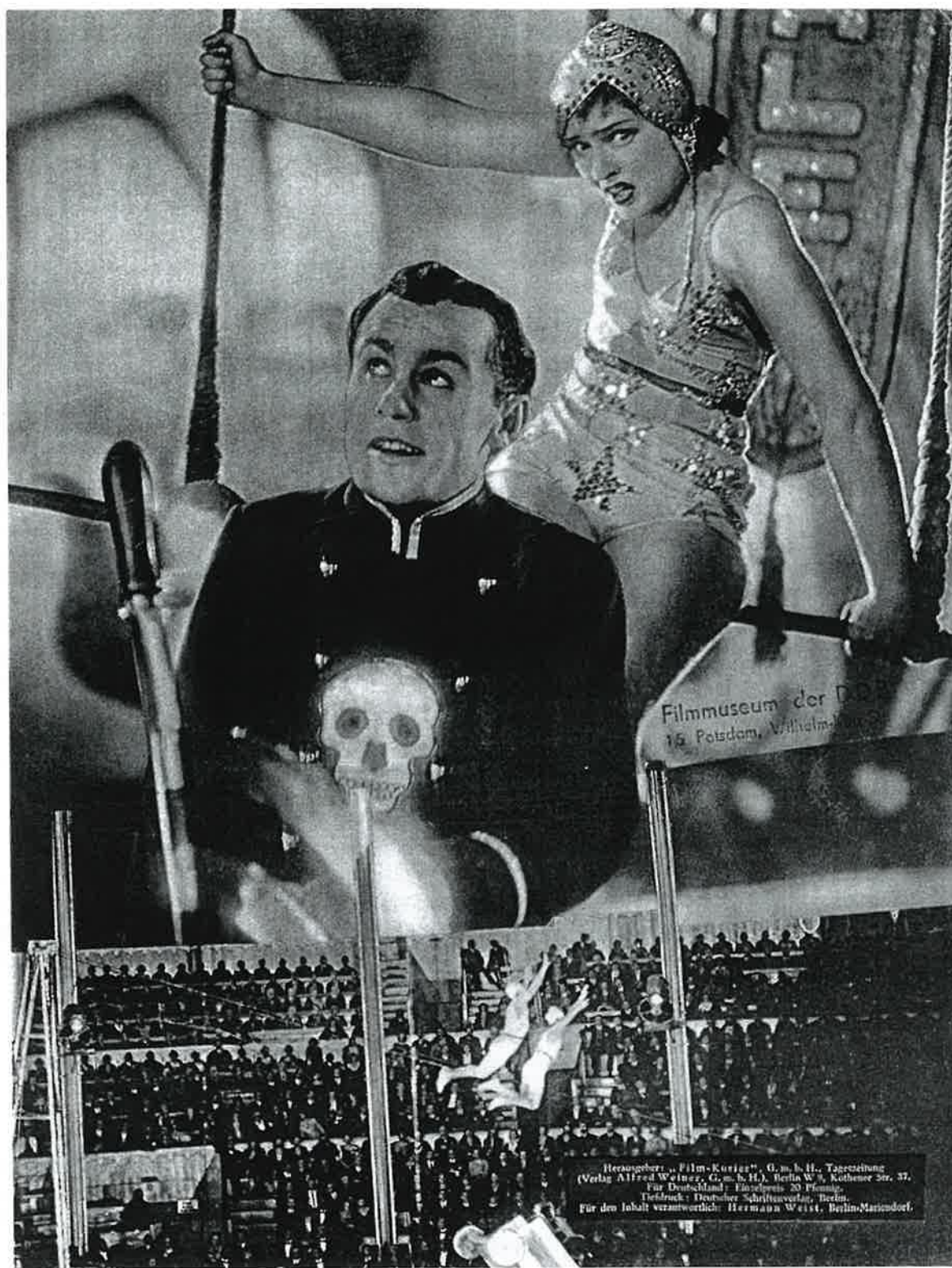


Анна Стен

недавно опубликованным воспоминаниям украинского оператора и режиссера Ю.Ковбасюка (псевдоним Ю.Тамарский) удалось узнать кой-какие достоверные факты из жизни А.Стен, о ее киевских и московских годах.

Еще в 1941 году актриса дала интервью журналу «Ukrainian life», где открыла, что ее настоящее имя — Анна Петровна Фесак, и подтвердила, что она украинка, хотя ее часто считали русской. Родилась 29 июня 1908 года в Киеве. Но год рождения (1908) она все же указала неверно. Недавно в РГАЛИ была найдена ее анкета с собственноручно проставленной датой рождения — 1906 год.

Режиссер Ю.Ковбасюк-Тамарский, учившийся с Анной, называет ее Фисаковой. Псевдоним Стен она позаимствовала у мужа, популярного эстрадного комедийного актера Бориса Стена (Бернштейна). С отъездом за рубеж связь между супругами прервалась, в семье знали только о ее работе в Голливуде. Стен умер молодым 29 апреля 1936 года, можно сказать, почти на сцене. У него начался приступ аппендицита, но уйти было нельзя: в то время это посчитали бы саботажем. В больницу увезли прямо из театра, но поздно. Умер от перитонита. Еврейское кладбище в Киеве, где он был



Афиша к фильму «Убийца Дмитрий Карамезов»

похоронен, разрушили и на его месте построили Высшую партийную школу. О годах учебы Анны Ю.Тамарский писал, что они с Анной встретились в 1924 году в Киевском государственном театральном техникуме, «где на кинофакультете в то время училась и Анна Фисакова, которая сделала актерскую карьеру в Голливуде под именем Анны Стен». Специальный киноактерский курс вел режиссер Валерий Иванович Инкижинов.

В своем дневнике Анна тоже писала, что училась в КГТТ. До этого работала в «Пролетарской правде» репортером и играла в Киевском Малом театре, затем, с 1923 года, занималась в Театре-студии, руководимом известным актером-мхатовцем Чужим (Кожич И.Л.). Из этого театра-студии впоследствии «вырос» Театр русской драмы имени Леси Украинки. У Чужого работали по системе Станиславского. Отсюда, по-видимому, в немецкой прессе возникла иллюзия, будто Анна играла у Станиславского.

В КГТТ Фисакова поступила на киноотделение, потому что, как писала в дневнике, очень любила кино, и проучилась там полтора года (значит, до середины 1926-го). Узнав о приеме в 1-й рабочий театр Пролеткульта в Москве, Анна поехала туда сдавать экзамен и поступила. Есть сведения, что в Пролеткульте тогда преподавал Эйзенштейн. Не этой ли деталью навеяны строки в «Filmlexikon», что и он поучаствовал в становлении карьеры актрисы?..

Реальность опять-таки перемешивается с легендами, мифами.

Ясно, что Анна всю жизнь что-то скрывала. Возможно, именно поэтому еще в юности взяла псевдоним и так много нафантазировала вокруг своей биографии.

Конечно, солидные киносправочники, напечатавшие дезинформацию, поставили себя в неловкое положение, в коем пребывают и по сей день.

Анна же получила сполна: Х.Херсонский опозорил ее на страницах «Пролетарской правды» (в духе советских нравов того времени) да к тому же вынес суровый вердикт: «К чему в действительности пришла Анна Стен за границей в своей творческой биографии?.. В чем ее новая лирика, в чем пафос ее любви к кино, о которой она не устает говорить? Ради чего ушла Анна Стен? К чему привел ее

отрыв от СССР? Какие идеи несет она теперь зрителю, сживаясь с ролью так глубоко, что роль становится «куском сердца», как пишет она в «синей тетрадке»? Свой опус Х.Херсонский заканчивает послесловием, где риторически вопрошает, почему бы один из ее фильмов — «Буря страсти» — не назвать «Живым трупом». И цитирует памфлет Лафарга: «Она продает любовь, как лавочник продает мыло и свечи, как поэт продает в розницу свой идеал». И дальше в том же духе: «...Продает свою любовь к кино. Как продала по существу свое советское гражданство, променяв его на успех предпримчивой «кидейной» куртизанки, которая гримом из каких вы пожелаете румян «зажигается» каждый вечер, как вам будет угодно...»

Уезжая в Германию, 22-летняя Анна, видимо, очень уважавшая Х.Херсонского, доверила ему свою «синюю тетрадь», где писала о жизни и об отношении к искусству, желая выслушать мнение маститого критика о своих актерских работах. Договорились, что Анна напишет ему и получит ответ... Ответ, как видим, последовал.

В той же «синей тетради» Анна писала о своей работе и любви к кино:

«...Почему я начала работать в кино? Я не могу на это ответить просто. Но я только знаю, что я никогда не думала, что работа в кино — дело легкое. Я очень рано привыкла к труду и в жизни, и на сцене и знала, что даром ничего не дается. И, действительно, теперь, пройдя через очень большие трудности, я не жду и в дальнейшем облегчения...

...Когда я кончаю работу над каким-нибудь образом, и я вдруг представляю себе, что это окончено, — мне всегда делается очень тяжело и грустно, будто у меня отрывают кусок сердца, будто умер кто-то, в ком текла моя кровь. Продолжается это до новой работы. И еще: если я чувствую, что новая роль ничего не может дать мне нового и интересного, я от нее отказываюсь...»

Хотелось бы увидеть ретроспективу стеновых фильмов на ее родине. В Украине задуман документальный фильм о жизни и творчестве Анны Стен. Надеемся, что этот проект осуществится и Анну Стен больше не будут считать «забытой» звездой великой эпохи кинематографа.

Киев — Берлин

ГАРРИ КУНЦЕВ

ОБЛАВА НА ПЕЛЕ

...Занятно читать сценарий, в котором есть, например, такой эпизод: «Ладо подходит к Пеле, укоризненно говорит ему: «Крестник! Ты давно не был у нас в Тбилиси, болельщики соскучились по тебе». Пеле, обнимая своего крестного отца, растроганный этой встречи, с улыбкой отвечает: «Скоро приеду, дорогой Ладо, извини. Сейчас у меня напряженные тренировки».

Подобную встречу героя своего фильма «Я — крестный Пеле...», простого тбилисского электрика Ладо, и легендарного Пеле на полном серьезе придумал режиссер Мишико Чиаурели¹, внук «большого» Михаила Чиаурели, любимца Сталина, придумал и ни секунды не сомневался, что задуманная встреча состоится.

На защите проекта Мишико прямо так и заявил осторожному художнику:

— Кадры встречи Ладо и Пеле необходимы для достоверности. Чтобы зритель «вживую» увидел, как радостно обнимаются наши герои... тогда все поверят в то, что происходит в фильме.

— Да, но-о... — протянул кто-то многозначительно из затемненного угла, и Мишико мгновенно среагировал и на этот невысказанный до конца, но самый болезненный вопрос.

— Мы, конечно, понимаем, что Пеле за «просто так» сниматься у нас не будет, он прекрасно знает свою цену и поэтому, как известно, довольно дорого берет... даже за случайное... интервью с ним, а уж за специальную съемку... да еще в ху-

¹Гарри Кунцев — известный грузинский звукорежиссер, преподаватель Грузинского Государственного Университета театра и кино, писатель, киносценарист, автор многих статей и повестей о грузинском кино, опубликованных в изданиях разных стран. «Облава на Пеле» — одна из глав книги «Неизвестные штрихи к известным портретам», которую Г.Кунцев готовит к изданию. Печатается в сокращенном варианте.

²Михаил Чиаурели — кинорежиссер, продюсер. Режиссер-постановщик художественных фильмов «Арена неистовых»; «Я — крестный Пеле», «Девушка со швейной машинкой», автор многих документальных фильмов. В настоящее время работает над документальным телесериалом «Международный терроризм XX—XXI веков».

дожественном фильме! Он потребует не менее миллиона.

— Миллион — это... как? За весь фильм разом? — раздалось из затемненного угла.

— Нет! — энергично, словно отсекая сомнения шпагой, взмахнул рукой режиссер и бодренько уточнил: — За одну минуту!

— А-а... сколько же... этих самых... минут будет у Пеле в твоём фильме, уважаемый Мишико? — с подчеркнутой вежливостью отозвался затемненный угол, и Мишико, не обращая внимания на очевидный холодок этой вежливости, деловито полистал режиссерский сценарий, где учтен метраж каждого эпизода, пошевелил губами, что-то подсчитывая, затем все так же деловито доложил, обведя своими быстрыми глазами сжавшихся в мягких креслах художников.

— Значит, так! Первый эпизод... Ладо отдает Пеле подарок грузинских болельщиков — серебряный кинжал... Второй момент — Пеле выбегает на поле перед началом матча... Ладо подскакивает к нему и просит, чтобы он поберег травмированное колено. Пеле на ходу согласно кивает головой и отвечает: «Не волнуйся, крестный, все будет в порядке!».

— На каком же языке он это скажет? — ехидно интересуется кто-то из художников.

— Или на русском, или на грузинском. Смотря какой вариант будем делать. — Мишико поворачивается к Резо Чхеидзе, директору киностудии «Грузия-фильм».

Тот, в поддержку, кивает головой.

— Фильм ведь заказан Центральным телевидением СССР, так что сдавать, как положено, будем на русском языке. Потом сделаем дубляж, — улыбнулся Чхеидзе.

— Так что, успокойтесь — Пеле заговорит и по-грузински.

Мишико раскрыл еще одну страницу.

— Та-а-а... И вот еще! После финального матча Ладо спускается в раздевалку, обнимает рыдаю-

щего от эмоций Пеле и укрывает еще не остывшие после игры плечи белой кавказской буркой.

— Где все это происходит? — не сдается упрямый художник.

— Сперва в Рио-де-Жанейро, естественно! А потом... где произойдет последний матч Пеле... у меня здесь так и написано! — тычет пальцем в свой сценарий режиссер.

— Но зачем в Бразилии кому-то бурка?! — недоуменно переглядывается оппонент с единомышленниками. — Там же, говорят, вечная жара!

— Не «кому-то», а Пеле! — обижается за своего героя Мишико. — А во-вторых... У Пеле, может, и есть все, а вот белой бурки — нет! Он как-то признался, что всегда мечтал о таком подарке.

— Кому признался? Крестному Ладо? — вконец запутался вредный художник, и Мишико, жалостливо глянув на него, захлопнул сценарий.

— Какая разница? — невозмутимо переспросил он. — Человек мечтает о грузинской бурке, почему же не исполнить эту мечту! Бурка у нас уже есть... именно белая... и по размеру как раз подойдет. Кинжал тоже есть, серебряный... нормальной длины... не опозоримся. Без этих кадров фильм не состоится, уверяю вас! И потом... Это же так красиво! Пеле... Белая бурка на черных плечах! Грузинский кинжал в руках бразильца! Все так символично!

— Да, но-о... — началось было все сначала, однако Мишико решительно прервал:

— Ах, да!.. Вы о миллионах!.. Я забыл уточнить... Это не в долларах, и даже не в рублях... Это — песеты... или что там у них... В общем, об этом не волнуйтесь. Постараемся сделать так, чтобы Пеле ни о чем не догадался. Снимем все видеокамерой... будто случайные туристы... Эти кадры тбилисские друзья крестного Ладо увидят по телевизору, так что и качество съемок будет оправданно, и Пеле не получит от нас ни долларов, ни рублей, ни песет... или как там у них это называется! — на звенящей ноте закончил свой трудный доклад Мишико, и все вздохнули с облегчением — главную проблему, оказывается, режиссер благополучно решил и без их раздумий — раз бурка уже есть и кинжал тоже, зачем же терять драгоценное время?! Худсовету только и осталось дружно воскликнуть: «Тогда в путь!..» и доброжелательно похлопать молодого режиссера своими усталыми ладонями.

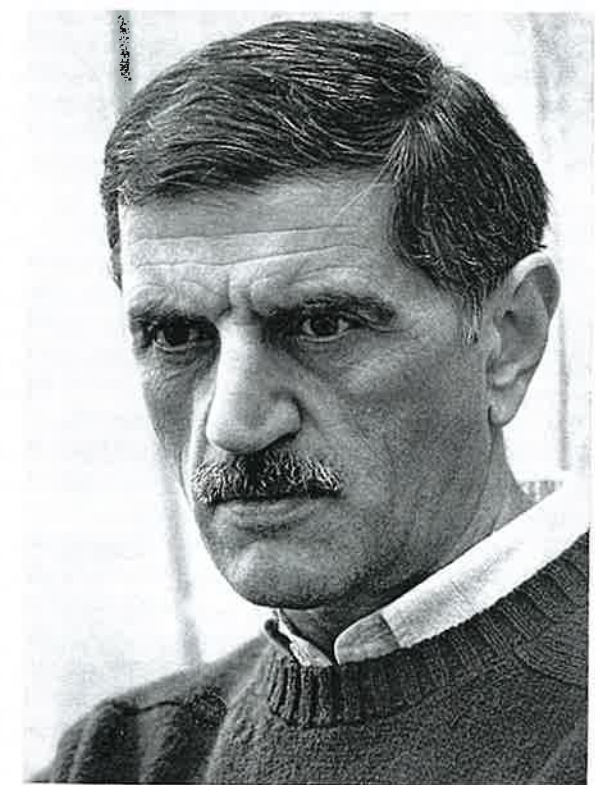
«В путь!» сразу не получилось. Еще много было всякого. И Пеле мы нашли не в Рио-де-Жанейро, а в Риме.

Не буду рассказывать, что мы предприняли, чтобы завоевать доверие секретаря Пеле. Чтобы однажды в наш решительный, звездный час услышать:

— Пеле сейчас в пиццерии... на такой-то улице... со своей новой невестой. Будет там еще целый час... Вы же попадете туда случайно... я вас не знаю...

Через двадцать минут мы вошли в пиццерию. Случайно, небрежно-туристической походкой...

ОН был там!



Михаил Чиаурели

С красивой, высокой блондинкой... со своей новой невестой.

Они сидели у стены маленького, на пять столиков, зала... Пеле, улыбаясь, что-то рассказывал девушке... кроме них в зале никого не было. Все получилось как по заказу!

Направо от входа, в большой кадке, рос пышный пальмовый куст. Директор группы Бакури с видеокамерой шмыгнул за калитку, длинные ветви куста даже не шелохнулись.

Кахи Кавсадзе, который играл в нашем фильме героя, электрика Ладо, вопросительно покосился на режиссера.

Мишико выждал еще чуть-чуть, высматривая красный огонек видеокамеры в плотных тропических зарослях, укрывших директора группы... и легонько толкнула актера в спину:

— С Богом!..

Кахи, воскликнув по сценарию: «О-о-о! Кого я вижу!.. Крестник, где же ты пропадаешь?! Все ждали тебя в Тбилиси!», направился наконец к вздрогнувшему от неожиданности Пеле.

Мы, естественно, остались у порога, чтоб не попасть в кадр...

Бакури, войдя в азарт, разлегался всем телом на кадке, сдвинул рукой мешающие листья, забыв про всякую конспирацию... Мишико тоже согнулся от напряжения, следя за «игрой» действующих в этом эпизоде лиц...

Пеле превосходно сыграл ошарашенность, увидев в Риме далекого крестного, с которым не виделся целую вечность... сыграл настолько естественно, что даже его сдержанно-прохладный вопрос, произнесенный по-английски: «Простите, мы разве с вами знакомы?», потом очень даже легко был сдублирован нами на тепло-родственное: «Крестный! Ты как здесь оказался?!»

Ну, а про Кахи даже говорить нечего!.. Он столько раз мысленно репетировал эту встречу, что, не давая возможности Пеле продолжить естественные вопросы, без заминок протянул ему кинжал.

Тот слегка отшатнулся, ничего не понимая, приподнялся с кресла на всякий случай.

Кахи это и нужно было. Зная, что второго дубля не будет, он без колебаний обнял Пеле за плечи и проговорил магические слова: «Тбилиси!.. Футбол!.. «Динамо»!..»

И... и сработало!

Пеле перевел взгляд с кинжала, поднесенного к его лицу, на Мишико... на нас, замерших с растерянными улыбками... качнул головой:

— О-о-о... «Динамо»! Тбилиси!.. Миша Месхи!.. Слава Метревели! Экстра!..

— Экстра!.. Экстра! — радостно закивали и мы, вытянувшись от гордости за своих мастро футбола, Месхи и Метревели, имена которых мгновенно сняли всякую напряженность, сработав как код доверия...

Мишико не выдержал... подбежал к Пеле, поцеловал его.

Бакури продолжал снимать, и в фильм кадр вошел таким: Пеле держит в руках грузинский презент... с улыбкой вспоминает эпизод игры сборных СССР и Бразилии, когда Метревели сумел отнять у него мяч и забить гол в ворота команды Пеле... Ка-

хина ладонь на его плече... и в этот момент Мишико перекрывает собою кадр, подбегая к ним...

Мы подойти почему-то не посмели.

Пеле положил кинжал на стол, перед невестой, давая возможность и ей полюбоваться работой грузинских чеканщиков, тоже обнял наших ребят... кивнул в сторону густой пальмы:

— Пусть ваш оператор вылезет оттуда... ему же неудобно так снимать. И освещение там слабое. Скажите, где нам стать получше, чтоб все хорошо получилось...

Мы сняли, как положено, но Пеле так и остался в уверенности, что мы туристы, случайно забрели в пиццерию и сняли его на память, для домашних просмотров, а не как героя полновесного художественного фильма. И если эти строки когда-нибудь попадут ему на глаза, я уверен, что он не обидится на нас... он сам ведь нашел точный код взаимопонимания.

Сразу после возвращения домой мы досняли эпизод, когда сын электрика Ладо, то есть героя Кахи Кавсадзе, смотрит телевизор и вдруг видит отца, в рассказы которого о его итальянских приключениях никто не верил, в обнимку с живым Пеле!

— Мама!.. Мама! Иди скорее! Смотри!.. Это же отец! И Пеле с ним!.. Ва-а-а!.. А ты говоришь, что он все врёт!

Мама (ее роль играет выдающаяся певица Нани Бреговдзе), недоверчиво выглядывает из кухни и... и застывает в изумлении!

Действительно: Пеле с кинжалом... ее «муж» Ладо... римская пиццерию... эффектная блондинка в полутьме... пальмовые листья, упрямо лезущие в кадр... все, как в байках «мужа»... Да еще вдобавок — неизвестно откуда вдруг явившийся Мишико Чиаурели, целующий футболиста...

— М-да! Вроде все... да не все! — недовольно морщится Мишико, отталкиваясь от монтажного стола. Нервно распахнув окно, шумно вдыхает свежий воздух. — Самого эффектного момента все же нет... — Мы украдкой переглядываемся, невольно затаив дыхание. Подобное вступление не раз уже заканчивалось немыслимыми командировками... — Белой бурки на черных плечах Пеле!.. Да!.. Обязательно!.. Это же такой колорит!.. Он, как ребенок, плачет от благодарности, а Ладо укутывает его в белую бурку, успокаивая!.. Без этого зритель до конца не поверит, что он крестный!

— Не поверит... — вздыхая, соглашаемся мы.

Мишико, не сомневаясь в нашей моральной поддержке любой его идеи относительно Пеле,

благодарно покачивает головой, поворачивается к застывшему в уголке дивана Бакури.

— Я знаю, где Ладо передаст черному крестнику белую кавказскую бурку!.. Во время празднования пятидесятилетия Пеле!.. Кахи!.. Ты выйдешь на поле вместе с ним!.. На бегу по-родственному спросишь, не болит ли у него колено, которое он повредил на тренировке!.. А после финальной игры ты пойдешь с ним в раздевалку... там все и доснимем!.. Бурка на потных плечах Пеле, только что навсегда распрощавшегося с футболом! А?!.. Представляете!.. Это же вечный документ получится!..

— Прекрасно! — чистосердечно воскликнули все мы, моментально «прокрутив» в душе великолепно задуманные режиссером кадры: бегущие по центральному стадиону Рима, где был намечен прощальный матч уходящего из спорта Пеле, Кахи и юбиляр... тут же другие гении мирового футбола, прошлого и сегодняшнего... сборная мира... и весь остальной мир у телевизоров... Кахи на бегу спрашивает... и тот отвечает... а потом бурка!.. Здорово! Главное, успеть на самолет...

...Попасть на территорию центрального стадиона Рима, куда в день пятидесятилетия Пеле воистину вели все дороги мира, без билетов, без двух тысяч долларов, которые требовали перекупщики за один билетик, было несколько сложнее, чем в пиццерию.

К тому же натасканные на всевозможные ситуации неумолимые офицеры итальянской полиции, — как там говорят, «карабинеры», в основном, кстати, симпатичные девушки, «карабинерши» значит, что, впрочем, никаких дополнительных шансов не давало нашим симпатичным мужчинам, — всех поголовно обшаривали специальными устройствами, напоминающими маленькую радарную установку, на предмет наличия в карманах, за пазухой или в более укромных местах оружия любой марки, начиная с простой бритвы или игрушечного пистолета, выплевывающего питьевую воду, и кончая компактными противопехотными минами, которые могли быть пронесены на трибуны накачанными боевым пылом болельщиками для подрыва соперников.

В проходе, в который мы с неистребимым оптимизмом все же прицеливались проникнуть любыми методами, у начищенных до праздничного блеска туфелек командира карабинерш стояла вместительная, специально оборудованная корзина, куда с невозмутимой улыбкой девушки складывали конфискованные опасные для общества предметы. И надо отметить, что корзина уже была полнехонь-

ка... Досмотру подвергались только те, у кого были билеты. Для остальной же части человечества у милых полицейских просто не было времени.

Мишико, как обычно, в стороночке вполголоса проигрывал с Кахи все нюансы сегодняшней работы...

Кахи, одетый в очень дорогой темно-синий костюм, который ладно облегал его атлетическую фигуру, в галстук, тщательно подобранном к сорочке, к умным глазам, к рекламно выбритым скулам, облитый терпкими духами, внимательно слушал последние наставления режиссера, не забывая при этом неустанно изучать обстановку вокруг съемочной группы... Обстановка могла измениться в любой миг, и Кахи, словно лев перед прыжком, тренированно ждал.

И этот миг настал...

Кахи прямо-таки учуял его, заметив, что все карабинеры, и в туфельках и в грубоватых ботинках, по-особому подтянулись при появлении такого же представительного, как сам Кахи, итальянца с непонятными для нас погонами на таком же темно-синем пиджаке, как у нашего актера.

Кахи ничего высчитывать не стал... в спортивном темпе подошел к итальянцу, мягонько хлопнул ладонью по спине, как старого друга, улыбнулся, что-то проговорив на сборно-вселенском языке с английской интонацией. Тот, естественно, ничего не понял, но на всякий случай в свой черед тоже хлопнул Кахи по плечу, резво ответил на вкусном итальянском и белозубо улыбнулся, явно страхуясь на всякий случай... слишком уж импозантен был наш Кахи для простого смертного, тем более когда столько знаменитостей вокруг.

Кахи подкинул на своем языке еще кое-что, и итальянец не выдержал, широким жестом пригласил Кахи — ну, а где актер, там и мы! Ринулись к тому самому проходу, который столько времени притягивал наше жадное внимание.

Полицейские вытянулись еще круче, когда Кахи с новым другом проходил мимо них.

Кахи не забыл и им сказать нечто приятно похвальное по поводу их бдительной службы, они совершенно растаяли от его обаяния... а мы окончательно убедились, что наш новый друг пользуется здесь немалым авторитетом, — нас пропустили без билетов и без досмотра!

...Внутри чаша стадиона бурлила немыслимой палитрой занесенных со всего света цветов. Чествование еще не началось, но трибуны уже ревели восторженно, болельщики в экстазе не могли усидеть на своих местах, все подпрыгивали

в такт грохочущей музыки. Огромные экраны за обоими воротами показывали крупным планом смеющиеся лица, выхватываемые из неописуемо пестрой стопятидесятитысячной массы длинноносими, похожими на какие-то космические пушки видеокамерами, рассеянными по периметру бегового поля.

Люди, узнавая себя, начинали кричать и смеяться еще громче. Смех, крики, музыка смешались



Встреча с крестником. Пеле и Кахи Кавсадзе на стадионе в Риме

в плотный, разрывающий мозг гул, который, нарастая, накатывался с ряда на ряд, переливался вдоль трибун штормовым потоком. Через несколько минут должны были появиться главные действующие лица праздника века, и радостное предчувствие встречи с кумирами достигло своего апогея. Ориентация во времени, местонахождении, в мыслях исчезала. Все казалось нереальным, фрагментом какого-то сюрреалистического сна. Мы огорошено застыли в самом центре этого сюрса, в точке, где скрещивались все звуки, отчего недолго было забыть самое главное — причину нашего присутствия в этом кратере ожившего вулкана...

Первым, как и положено, опомнился режиссер.

— Кахи! — изо всех сил попытался Мишико перекричать шторм трибун. — Снимаем пока толь-

ко тебя!.. Ты подходишь к этим операторам и даешь им разные команды, понятно?

Кахи согласно кивает головой и начинает активно работать.

Отойдя от итальянского начальника, он все на том же придуманном им языке начинает давать команды телеоператорам, ведущим репортаж.

Те, даже не задумавшись, откуда явился вдруг этот новый руководитель, послушно стали поворачи-

вать свои длинноносые камеры в те стороны, куда эффектно и уверенно указывал им Кахи.

На экранах засветились «сработанные» им кадры, транслируемые на весь мир в прямом эфире, в наушниках телеоператоров раздался грозный голос итальянского режиссера, ведущего передачу. Операторы что-то пробормотали, оправдываясь, и еще какое-то время продолжали неукоснительно исполнять Кахины команды.

Только потом мы узнали причину исключительного приема, оказанного нам.

Высокий итальянец в странных погонах оказался самым главным шефом полиции... не стадионной, не римской... всей Италии!

Увидя братское отношение его к нашему Кахи, все сделали соответствующие выводы. Вот так-

то... А вы, наверное, думали, что блат только в Грузии — блат?!..

Посмотрите наш фильм, и вы убедитесь, как рьяно орудуют римские телеоператоры своей ультрасовременной аппаратурой, даже не подозревая, что их самих снимает скромная грузинская группа, попавшая сюда всего лишь за счет обаяния вот этого высокого грузина в темно-синем костюме, который даже не просил никого ни о чем... Увидите шефа всеитальянской полиции, простодушно свершившего доброе дело... полюбуетесь уверенной пластикой Кахи, разворачивающего итальянские камеры по своему вкусу...

И еще увидите, как поспешит он вдруг к центральному кругу футбольного поля, где выстроились живые легенды — Беккенбауэр, Чарльтон и еще пара десятков подобных им маэстро со всех уголков футбольной планеты. Трибуны взорвутся в очередной раз, приветствуя их, Кахи обнимет и одного, и другого... они с достоинством ответят ему тем же, не спрашивая ни имени, ни должности...

Кахи успеет вернуться к тоннелю, ведущему в раздевалку, как раз вовремя... Описать, что творилось на стадионе в момент появления из тоннеля Пеле, одетого в майку своей бразильской команды, невозможно. Лучше посмотреть кадры, в которых все осталось надолго... даже самое невероятное!.. Такое, например, как деловито бегущий рядом с Пеле к центру поля Кахи Кавсадзе. Актер показывает футболисту на колено, и повторяет слова сценария:

— Пеле!.. Как у тебя нога после вчерашней травмы?... Говорил же тебе, будь осторожнее!..

А потом Мишико и Кахи проникли и в раздевалку, где белая кавказская бурка, согласно сценарию, легла наконец на потные черные плечи Пеле...

Но самое поразительное, что он, абсолютно не догадываясь о чиаурелевском сценарии, без переигрываний и фальши, с душевной естественностью в нужный момент — талант во всем талант! — заплакал, растроганный заботой грузин, и что-то прошептал на родном наречии. Его слова мы поняли как знак благодарности и позволили себе где-то через недельку после всех этих потрясений озвучить на родной студии его слова:

— Спасибо, крестный!.. Я тронут!.. Спасибо... Я давно мечтал именно о такой белой бурке... Теперь у меня есть все!

После озвучания мы подкладывали музыку.

В монтажной несколько дней звучала прекрасная самба...

Мы напряженно смотрели на маленький экран монтажного стола, стараясь ничего не упустить... А вдруг еще чего-то не хватает для полной веры зрителя?!

Мелодия снова вернула нас в чудную сказку, которая то ли была, то ли нет, уже и не верится...



Белая кавказская бурка на плечах Пеле

— М-да!.. — отталкивается от стола Мишико, опять хмурится. — Вроде все...

Даже боимся переглянуться... Неужели еще куда-то?!..

— А жаль... — заканчивает Мишико. — Жаль... теперь уже действительно — все!

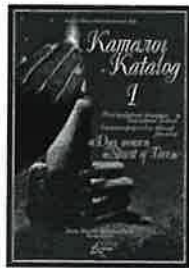
Нам с фильмом повезло, фильму с нами — не очень...

Не успели мы его закончить, довести до кондиции, как кругом началось такое, что зрителю и болельщику стало не до фильмов... Все разом развалилось. Мы даже не успели озвучить картину по-грузински.

Где-то есть русская версия, сделанная по заказу бывшего Центрального ТВ бывшего СССР. Надеемся все-таки, что настанет момент, когда Пеле и Кахи заговорят друг с другом по-грузински... Ведь так и было задумано изначально. А уж Мишико если что задумает...

Тбилиси

«ДУХ ОГНЯ» — ВПЕРВЫЕ В ХАНТЫ-МАНСКИЙСКОМ



Полку международных кинофестивалей пришло. Новый, первый в третьем тысячелетии, названный «Дух огня», состоялся в конце января — начале февраля в Ханты-Мансийске. Обязан своим рождением режиссеру Сергею Соловьеву и губернатору Ханты-Мансийского автономного округа Александру Филиппенко. Жизнеспособным ли будет их детище? Судя по «первому блину», несомненно.

Почему? Потому что фестиваль нужен. Прежде всего, Ханты-Мансийску, городу молодому, бурно развивающемуся, стремительно и толково строящемуся, думающему о своем завтрашнем дне. Городу, что немаловажно, богатому: округ в 2002 году перечислил в федеральный бюджет 250 млрд. рублей. Значит, и самим кое-что тоже осталось — на развитие производства, на социальную сферу, на культуру, на строительство. Так что фестивальных гостей встретил современный сияющий чистотой аэропорт, комфортабельные гостиницы, великолепный Центр искусств для одаренных детей (в Москве ничего подобного не видел и не скоро надеюсь увидеть), где и происходили главные мероприятия. Здесь же в Центре пока располагается и картинная галерея — каким-то из ее картин может позавидовать и Третьяковка. Здесь и отличное собрание икон, и блистательный Малевич, и Коровин, и Суриков, и Петров-Водкин, и Левитан, и Бакст, и Серебрякова, и Бурлюк, какого нигде не встречал, и много чего еще. Собирают коллекцию помогают петербургские искусствоведы, многое приобретено на западных аукционах. Сейчас уже достраивается музейное здание: уча-

стники следующего фестиваля смогут ознакомиться и с теми богатствами, которые сейчас по недостатку выставочного места хранятся в запасниках.

Пресс-центр располагался в здании биатлонного центра: это тоже гордость Ханты-Мансийска — такой базы для этого вида спорта нет нигде в Европе. Экскурсовод, сопровождавший нас в поездке по городу, сказал в сторону высящегося на холме храма: «Не подумайте, что он новый. Его в 92-м году поставили». Десять лет, по местным меркам, — целая эпоха. До конца 2005 года город надеется полностью избавиться от хибар и барачков, оставшихся в наследство от 30-х годов, когда его строили гулаговские эски.

Под стать лицу города и лицо фестиваля — это фестиваль кинематографических дебютов, место встречи молодых мастеров кино, тех, кто будет определять завтрашний день кинематографа. Так что фестиваль нужен не только городу, но и всему кинематографу, российскому и мировому. Что может быть важнее, чем поддержать молодых кинематографистов в самом начале их творческого пути?! Тем более что фестивальная поддержка вполне не весома: победитель конкурса по-

лучает вдобавок к красиво исполненному призу в сафьяновом футляре еще и 150.000 долларов, адресно направляемых на банковский счет следующей постановки.

По традиции кинофестивали проводятся в краях южных — чтобы гости заодно могли и отдохнуть, вкусить, так сказать, радостей природы и солнышка. Ну, а чем хуже курорт северный? Здесь и лыжи, и северная экзотика — олени и собачьи упряжки, зимняя рыбалка, охота, модно именуемая ныне «сафари». Все время фестиваля у здания Центра искусств стоял настоящий чум, где гостеприимная семья оленеводов-хантов принимала желающих погреться, отведав горячей ухи и оленьего бульона.

Такой яркой, впечатляющей, художественно цельной церемонии открытия я не видел ни на одном фестивале, включая московские в пору, когда их президентом был тот же Сергей Соловьев. Гости шли по проложенной на заснеженной площади ковровой дорожке, среди ледяных фигур, ослепительно сверкающих в огнях прожекторов и горячего пламени плашек-светильников. Фигуры знакомые, из мировой кинематографической мифологии: Чаплин, Мэрилин Монро, троица —



«Год дьявола», режиссер Петр Зеленка



«Самсара», режиссер Пан Налин

Трус, Балбес, Бывалый, берлинский Медведь, венецианский Лев, каннская Золотая пальмовая ветвь. И главная ледяная фигура в центре площади — ладонь, прикрывающая от ветра пламя свечи, финальный образ «Ностальгии» Тарковского, памяти которого в связи с 70-летним юбилеем и был посвящен фестиваль. Лед и пламень...

В фойе гостей встречала прекрасная выставка, посвященная Тарковскому, на киноэкране фестивального зала — те самые финальные кадры «Ностальгии». Поднявшемуся на сцену Олегу Янковскому был вручен специальный приз «За вклад в кинематограф». Другой такой же приз получил любимец публики Пьер Ришар. Не знаю, видел ли его кто-либо когда-либо таким расстроенным: «Вы сами не понимаете, как вы талантливы, — сказал он. — Вы слишком мало себя цените».

Два фестивальных жюри возглавили Кшиштоф Занусси и Нана Джорджадзе — оба в представлениях не нуждаются. Занусси и его команда судили главный конкурс, Джорджадзе и ее команда — фильмы студенческого форума. Программу главного конкурса отбирал Андрей Плахов: это тоже кажется

мне принципиально важным — отбор не безликий, официозный, а авторский, опирающийся на личные пристрастия, естественно, субъективные, возможно, спорные, но основанные на огромном опыте, компетентности, личной порядочности и личной ответственности. Здесь это важно тем более, ведь речь идет о дебютах и дебютантах.

В программу специального показа вошли фильмы организаторов фестиваля и членов жюри: «Семейная жизнь» Занусси, «Нежный возраст» Сергея Соловьева (копия его только-только завершённой работы «О любви» по Чехову пришла с техническим браком — показ пришлось отменить), «27 украденных поцелуев» Джорджадзе, «Сердце Медведицы» эстонца Арво Ихо, «Медвежий поцелуй» Сергея Бодрова-старшего — зал встретил его долгими аплодисментами. Конечно же, это была и дань памяти Сергея Бодрова-младшего, сыгравшего в фильме отца свою последнюю роль.

Отдельную панораму составили российские дебюты последнего десятилетия: «Антикиллер» Егора Кончаловского, «Железная пята олигархии» Александра Баширова (сам он, кстати, выходец из этих се-

верных мест), «Апрель» Константина Мурзенко, «Спартак и Калашников» Андрея Прошкина, «Поклонник» Николая Лебедева, «Кавказская рулетка» Федора Попова и т.д. Казалось бы, положение дел вполне обнадеживающее, однако разговор на «круглом столе», посвященном судьбе молодых, был тревожным. Участники (Соловьев, Разумовский, Рубинчик, Колпакчи, Брашинский, автор этих строк) говорили о том, что таланты молодых не находят применения, нивелируются в процессе вхождения в профессию и даже в самом процессе обучения. Можно ли помочь молодым, создав некую буферную зону, независимую от давления коммерции? Или, напротив, готовить их к существованию не в вакууме, а в земной сфере кинопроизводства, но готовить толково, помогая замыслам молодых обрести форму пригодного к реализации проекта? Какова роль критики в процессе самоопределения молодых, или она вообще равна нулю?

Призы студенческого форума достались китайцу Чжан Чженю («Весна. Расцветают цветы» — «бронза»), поляку Славому Фабицкому («Мужское дело» — «серебро») и вгиковцу Нурбеку Эгелу («Санжир» — «золото»). Эта 15-минутная короткометражка рассказывает об одном дне из жизни мальчика, живущего на берегу Иссык-Куля, — очень важном дне, когда ему делают обрезание и он вступает в новый этап своей жизни. Символично, что Россию представлял (и оказался победителем) студент-киргиз. Да, Советский Союз распался. Но связи духовные прочнее административных и государственных. ВГИК по-прежнему кинематографическая школа мирового значения.

Жюри студенческого форума сочло нужным присудить еще четыре поощрительных приза, а дирекция фестиваля изыскала возможность срочно их изобрести и приобрести. Призы в виде пушистых лисьих шкур разных мастей получили



«В движении», режиссер Филипп Янковский

Кирилл Михановский из Нью-Йоркского университета («Вдох и выдох»), вгиковец Вячеслав Росс («Мясо»), французы Николас Дюшен и Брюно Рейланд («Тело к телу» — о тореадорах), студент-оператор Санкт-Петербургского университета кино и телевидения Максим Дроздов («Он и она»). Последний фильм снят на mini-DV, то есть в технологии минимально затратной. А значит, сферы и творческого эксперимента, и поиска своего лица, и просто возможности обретения профессиональных навыков все более расширяются.

По фильмам, получившим награды «большого жюри», интересно проследить, откуда приходят в режиссуру молодые мастера. Нидерландка Евгения Янсен, снявшая «Чужую землю» (специальный приз жюри), — в прошлом режиссер-документалист. Финн Кай Лехтинен, получивший аналогичную награду за «Умур», историю любви молодого пограничника и неизлечимо больной девушки, — известный актер. Михаил Брашинский, обладатель бронзового приза за выдержанный в острой экспрессивной стилистике «Пололед», — кинокритик. Немка Сандра Неттельбек, удостоенная «серебра» за фильм «Марта может все», — теле-

визионный продюсер. Победитель фестиваля чех Петр Зеленка, создатель доброго, с тонким юмором снятого «Юда дьявола» (о музыкантах из приюта для анонимных алкоголиков), — сценарист.

Жюри есть жюри, и решение его — закон. Отношусь к нему уважительно, но, на мой суд, пальма первенства принадлежит «Самсаре» индийца Пана Налина и «В движении» нашего Филиппа Янковского. Налин по образованию кинодизайнер, снял как режиссер немало анимационных и документальных лент. Янковский по двум своим «высшим» актер и кинорежиссер, вдобавок за плечами — жесткая школа рекламы и клипмейкерства. В фильмах этих двоих есть то, на чем спотыкаются работы других дебютантов: точность, наполненность ритма. «Самсара» медлительна, нетороплива; «В движении» текуче, как ртуть. Но и статика Налина, и энергия Янковского в каждый экранный момент неотделимы от содержания, того главного смысла, к которому авторы ведут зрителя. Оба режиссера, на мой взгляд, мастера более глубокие, зрелые, профессионально оснащенные, чем опередившие их в фестивальной рейтинге коллеги.

Последний фестиваль приз,

уже не жюри, а дирекции, получил еще один дебютант — ханты-мансийский губернатор, председатель фестивального оргкомитета Александр Филиппенко. Это решение, в отличие от иных, у меня сомнений не вызывает. Ясно, что без этого человека такую махину (более 350 гостей, 70 фестивальных показов, 26 тысяч зрителей, культурная программа с участием Любови Казарновской, Ларисы Долиной, Игоря Бутмана, Гарики Сукачева, Евгения Гришковца со спектаклями «Как я съел собаку» и «Дредноуты», диджеев Тутты Ларсен и Александра Анатольевича и пр.) просто бы не поднять. Принимая награду, Филиппенко пригласил гостей на следующий, 2-й фестиваль: дата его открытия уже определена — 20 февраля 2004 года.

Александр Липков

...ОН ПРОСТО ЖИЛ В КАДРЕ

По стечению обстоятельств в этот день — 18 декабря минувшего года — чтить память двух великих сынов Киргизии: Толомуша Океева вспоминали на его родине, а в Москве, в Белом зале Дома кинематографистов Конфедерация Союзов кинематографистов провела вечер, посвященный народному артисту Кыргызстана, актеру киргизского, советского и российского кино Болоту Бейшеналиеву. Это имя стало широко известно с «Первого учителя» — почти сорок лет назад, когда режиссер Андрей Кончаловский снял свой первый полнометражный дипломный фильм по одноименной повести Чингиза Айтматова. Образ учителя Дюйшена, предельно достоверно сыгранный Бейшеналиевым, открыл яркого, самобытного, талантливого актера. О таких ролях говорят: если б даже не сыграл ничего другого, этого достаточно, чтобы стать знаменитым... Чтобы помнили... Но потом Бейшеналиев появился в фильме Тарковского «Андрей Рублев». А

всего он сыграл в кино более ста ролей!

На экране — степь, лошади, трава-полынь, горы, огромные красные маки, раскачивающиеся на ветру, прозрачная вода Иссык-Куля — киргизская земля... С этих кадров начался вечер памяти.

«Киргизия — удивительная, прекрасная земля. Каждый человек, который туда попадает, становится немного талантливее. А Болот родился и вырос на этой земле. Он впитал в себя дух этой земли. Любовь к своему народу, к его культуре и традициям позволили ему стать великим актером!» — с заметным волнением говорила Наталья Аринбасарова, которая по праву вела этот вечер, ведь Болот был ее первым партнером и с «Первого учителя» началась и ее творческая жизнь в кино. Тогда, в начале 60-х, она была совсем еще юной, училась в балетной школе и боялась простудить ноги, когда снимали эпизод переправы через реку. «Сколько лет прошло, а я помню все очень хорошо», сказала Аринбасарова. — Помню, как уже во время съемок увидела худощавого, стройного актера с длинными, загадочными глазами, с застенчивой улыбкой. Как он работал в кадре! Я до сих пор кожей чувствую мороз, который в то время стоял, даже горная речка замерзла. Болот не берег ни ноги свои, ни руки. Глядя на него, я подумала: да, стыдно капризничать, надо как-то соответствовать... Находясь рядом с Болотом на съемочной площадке, нельзя было фальшивить, настолько он был настоящим, органичным, ярким и яростным в своем эмоциональном проявлении. Он просто жил этой ролью».

Аринбасарова вспоминала эпизод за эпизодом. Она рассказала, как снимали сцену, когда учитель увозит ее героиню от бая. Это были трудные съемки, ведь лошадь, на которой сидели Наташа и Болот, должна была идти точно по тропинке, а самое страшное — пожарники брали воду из реки и, чтобы создать

впечатление дождя, с разных сторон поливали актеров ледяной струей. Работали целый день: много репетировали, сняли бесчисленное количество дублей, а в итоге — брак, и эту сцену пришлось полностью переснимать. На Западе такие съемки «разводятся» дублерами, здесь же актеры всю работу делали сами. Или другой эпизод, где учитель со словами «Не смей плакать!» бьет по лицу героиню. «Болот настолько был естественным, что несколько не подыгрывал и бил меня со всего размаха кулаком по щеке, да еще дублей пятнадцать подряд — щека почернела... После съемки я прямо с лошади упала в обморок», — сказала Наталья.

Так сложилось, но после «Первого учителя» жизнь развела Наталью Аринбасарову и Болота Бейшеналиева: больше им не довелось встретиться на съемочной площадке. «Но я так была горда, — говорит Аринбасарова, — когда увидела Болота в «Андрее Рублеве». Как он сидит на коне, какая стать — я любовалась им. В «Первом учителе» мне все время хотелось его пожалеть, может быть, потому, что моя героиня

была в него влюблена. А тут я даже не подозревала, что увижу его таким — гордым, надменным, летящим на коне ханом. Судьба распорядилась таким образом, что я успела увидеть Болота в последние часы его жизни. Это было на праздновании 70-летия киргизского кино, куда меня привезли из Алма-Аты, где шли съемки с моим участием. Болот, увидев меня, радостно закричал: «Картошка, Картошка!» Дело в том, что во времена нашей совместной работы меня все называли «Тултушкой» за мои круглые щечки. Болот же никак не мог запомнить это слово, и оно у него трансформировалось в «картошку». В тот вечер собралось много народа, кругом были родные, знакомые с юности лица, и Болот был очень веселым. А вскоре его не стало... Когда я об этом узнала на следующий день, внутри все похолодело. Но в то же время я подумала о том, что он умер счастливым, потому что всех увидел, успел попрощаться. И я тоже успела его увидеть...»

Кто теперь может сказать, как сложилась бы судьба Болота Бейшеналиева, если б ни встреча его с

Булат Мансуров на вечере памяти Болота Бейшеналиева



Андреем Кончаловским? И кому, как ни Кончаловскому, вспомнить о том, как все начиналось? О том, как, впервые увидев Болота, он сразу обратил на него внимание: высокий, нескладный человек чем-то напоминал героев Курасавы. О том, что уже потом, после съемок, которые проходили в трудных условиях, он понял, что в характере этого актера было многое от Дон-Кихота. «Точно знаю, что другой актер сниматься не согласился бы, ведь я был достаточно жестоким в работе. Замерзшая в фильме река — это действительно замерзшая река. И Болот действительно снимал сапоги и входил в ледяную воду. Делалось много дублей, он заболел, простудил почки, и всю жизнь потом страдал. Это была абсолютно самоотверженная личность: надо — я делаю, — рассказывал Кончаловский. — Для меня Болот был таким во всем: по характеру он был как раз то, что играл. Он играл фанатически преданного своей мысли, идее, обожженного человека. А фактически Болот ничего не играл, он просто жил в кадре... То, что мы собрались почтить память замечательного артиста, который стал артистом другой страны, — это очень важно. Для меня это важно еще и потому, что Киргизия стала моей школой, она как бы меня приютила, дала мне возможность стать режиссером».

Последней ролью Болота Бейшеналиева в кино стала роль полководца Чингисхана в картине, работу над которой сейчас заканчивает Булат Мансуров. «Помню, — сказал режиссер, — как снимали эпизод, где разгневанный на своего полководца Чингисхан решил с ним расстаться и, оставив его в поле, ускакал. Полководец помчался за ним вслед. Это было невероятно: Болот, несмотря на свой возраст, летел на коне по степи, как птица! Эпизод завершается кадром, в котором полководец остался один, ему хочется плакать о потере друга, но прежде всего он воин, и он себя сдерживает. Когда мы



Наталья Аринбасарова

это все сняли, вдруг Болот говорит: «Что-то я не сделал, Булат, что-то недоиграл». — «Не переживай, — сказал я ему, — ты все сделал очень хорошо, а мы этот эпизод еще доснимем: твой полководец будет идти по степи, рвать траву и нюхать полынь». К сожалению, мы этот кадр недосняли. А год назад, когда я был в Бишкеке, Болот пришел ко мне в гостиницу и спросил: «Мы снимем этот кадр?» «Ну, подожди, вот как только будут деньги, сразу начнем снимать», — ответил я ему. Но вскоре Болота не стало... Это очень печально».

Буквально за минуту до начала вечера, когда Наташа Аринбасарова готовилась выйти на сцену, неожиданно к ней подошел мужчина и попросил предоставить ему слово. Это был сокурсник Болота Бейшеналиева, актер и режиссер Леонард Бабаханов, которому, конечно же, было что рассказать:

«Хочется вспомнить Болота молодым и красивым, ведь я знал его еще мальчишкой, студентом первого курса Ташкентского театрально-художественного института. В одной аудитории изучали общественно-политические дисциплины. Как сейчас помню, что Болот всегда сидел у стены и молчал, он молчал все пять лет, как индеец. А как артист во всех работах он был предельно органичен, никогда не наигрывал,

не пережимал. Это потом обнаружилось во всех его совершенно разных ролях. Не случайно на студенческих вечеринках Болот был веселым, а то вдруг неожиданно мог помрачнеть: в нем все время бурлили эмоции. А еще вспоминается, как ездили на хлопок. Это были 50-е годы. Мы, студенты театрального института, интеллигентские дети, конечно, собирали мало, норму не выполняли, а надо было собрать килограммов пятьдесят, не меньше. Но Болот нагибался и шел, как комбайн: он собирал в два раза больше положенного, далеко за сто килограммов».

Это был бескорыстный, дружелюбный, открытый человек. Мужественный и доблестный. И, конечно, Болот был очень наивным человеком: он верил всему. Вот это, наверное, и есть то качество актера, которое приносит свои плоды и делает его великим».

Вечер был печально-грустный и одновременно добрый, ведь Болот Бейшеналиев остался в памяти талантливый человек, который всю жизнь дарил людям радость. Вспоминали светло и благодарно. Говорили тепло, тихо, как будто бы не в

Андрей Кончаловский вспоминает



микрофон, не для переполненного зала. Такое впечатление, что собрался узкий круг людей, хорошо знавших и любивших Болота, — почти семейный. В зале, на самом деле, находилась семья Бейшеналиева, его сын, двое внуков, одному из которых всего несколько месяцев. Малыш на удивление терпеливо молчал на протяжении всего вечера, казалось, что он понимает, какой у него знаменитый, удивительный дед. С гордостью и достоинством говорил о своем отце сын Болота Бейшеналиева, который тоже стал актером. Искренне и трогательно прозвучали его слова благодарности Ирине Рафаиловне Курдиной, обаятельной женщине, высокому профессионалу, щедрой души человеку, положившей немало сил, чтобы этот вечер состоялся.

Заключительное слово было предоставлено экрану: вечер памяти завершился фильмом «Первый учитель». Фильм, который заявил всему миру о том, что есть такая страна — Киргизия, и с тех пор, — как сказал Бейшеналиев-сын — облик моего народа ассоциируется с обликом моего отца».

Наталья Мазур

ПРОЩАНИЕ С ТОЛОМУШЕМ

*Хочу умереть, как воин,
И чтобы дети простились
со мной, как с закатом...*

Толомуш Океев

Он ушел от нас, от всех, кто любил и почитал его, как мечтал — воином, защищавшим всю жизнь любовь и добро. Ушел на рассвете, легко, в окружении жены, детей и внучат, но вдали от Родины, отслужив для нее свой срок, чтобы на следующий день вернуться домой в Кыргызстан и шагнуть в бессмертие.

Среди сотен тысяч людей, как чудо, появляется тот, кто смотрит на

мир сердцем, чувствуя ответственность за все, что нас окружает, и обладая божьим даром делиться своими мыслями и переживаниями, заставляя работать наши души, пробуждая нашу совесть. Он был художником огромной страны — Советского Союза и своим творчеством отстаивал все лучшее, что объединяло людей, населяющих ее, борясь против губительных тисков системы, которые в конечном итоге развалили страну.

Через год заснеженным декабрьским утром Ходжакули Нарлиев и я летели в Бишкек на годовщину его памяти. Мы и не подозревали, что полет будет таким долгим. То ли погода, то ли полеты американских самолетов были причиной, но нам не позволяли совершить посадку. Бишкек не принимал, и самолет, прокружившись над ним два с половиной часа, взял курс на казахский город Шымкент. Там нас не выпустили из самолета, потому что мы оказались иностранцами. Я и Ходжакули в очередной раз осознали, что мы, представители уходящего поколения, будем очень болезненно переносить происшедшие изменения, жестокую реальность разломанного и разобщенного единства, а Толомуш, ушедший из жизни незаметно для теперь уже несуществующей страны, остался частью ее культуры. И все же долгие часы, проведенные в самолете, пролетели быстро. Толомуш незримо присутствовал, память переплела фрагменты наших встреч, нашу жизнь с фрагментами из его фильмов, все смешалось.

Весна 1967 года. В Душанбе проходил фестиваль среднеазиатских фильмов. Фильмы «Небо нашего детства» (или «Пастбище Бакая») Толомуша Океева и «Невестка» Ходжакули Нарлиева стали призерами фестиваля. Это был настоящий прорыв в лакировочном и далеком от жизни среднеазиатском кино. Фильмы Толомуша и Ходжакули открывали Кыргызстан и Туркменистан с совершенно новой стороны, которая

стала щемяще узнаваемой. Фильм «Небо нашего детства» по степени художественного обобщения и по сути конфликта был настолько типичен для нашего самосознания, что мне казалось, будто действие происходит в Таджикистане, будто это давно задуманная мною картина, которую талантливо реализовал другой режиссер и на другой земле.



Толомуш Океев

Она потрясла меня правдой изображения жизни и, казалось, была создана человеком, который сам эту жизнь прожил. Толомуш прощался в ней со своим «пастбищем», с тем патриархальным миром, в котором он родился и вырос, который для него был домом и родиной. А вместе с ним прощались и мы с миром, давшим нам жизнь и неповторимое детское мироощущение. Ни одна картина ни до, ни после «Неба нашего детства» не смогла так емко и искренне рассказать о драматическом процессе распада патриархального мира на среднеазиатской земле.

Много лет спустя, после распада СССР, Толомуш Океев будет представлять Кыргызстан в Турции в качестве Чрезвычайного и полномочного посла, однако подлинным послом своей культуры и своего народа он стал после «Неба нашего детства». Его первая игровая картина стала верительной грамотой, с которой он пред-

ставлял Киргизию миру такой, какой ее видел и боготворил, которую оплакивал и лелеял, которую безмерно любил и воспевал в своих кинематографических поэмах.

Когда мы приземлились в Бишкеке, вокруг все белело после обильного снегопада. Нас встретили кинооператор Мурат Алиев и Ракия Шершенова, талантливый монтажер и замечательный человек, она всю жизнь проработала с Толомушем. У Ракии уникальное сочетание яростного и нежного ощущения материала, которое совпадало с восприятием режиссера. Мне тоже посчастливилось с ней работать.



Толомуш Океев и Элем Климов

Шел третий час ночи, когда мы, проезжая мимо киностудии, остановились. На стене центрального входа установлена мраморная доска с именем Толомуша. Теперь на каждой работе, сделанной на этой студии, будет стоять его имя. Хлопьями шел снег, была ночная тишина, деревья белели и гнулись под тяжестью снега, а мы четверо молча стояли в ночной тишине, и каждый думал о своем Толомуше...

Утром нас встретила Жумаш, жена Толомуша, вместе с ней в доме хлопотали ее внучки, Ажара и Айима, дочери Азизы. Мне было трудно представить себе, что они дочери

той худенькой школьницы, которая 35 лет назад впервые открыла мне дверь дома Океевых. На стене фотография Толомуша и Жумаш с другими внучатами, с детьми дочки Алим и сына Искандера, музыканта. Много лет назад Искандер удивил нас на дне рождения друга семьи Изабеллы Германовны Эпштейн. Он принес скрипку, сыграл и подарил ей мелодию. Толомуш был воином, который защищал их, своих детей, свою семью и те нравственные ценности, которые были естественными для обычаев его земли как части мира. Он и Жумаш познакомились в том самом интернате, куда вертолет из

«Неба нашего детства» увозил детей учиться, потом вместе уехали в Ленинград на учебу, там же поженились и рука об руку прошли по жизни. Он был счастливым мужем, отцом и дедом. Его Жумаш была той самой девушкой — мечтой из фильма «Красное яблоко», потому что выросла на «пастбище Бакая», понимала и разделяла его тревоги и надежды, любовь и боль.

А снег все шел и шел. Вместе с Жумаш мы поехали на кладбище, где нас ожидала Азиза с другими родственниками, родными и друзьями Толомуша, возложили цветы на его могилу. В этом же ряду нашли

свой покой Болот Бейшеналиев и Суйменкул Чокморов, человек-легенда, чей образ стал символом мужественности и чести. Красные розы и гвоздики легли и на их покрытые снегом могилы.

Вечером в Музее изобразительных искусств состоялся вечер памяти и презентация журнала, посвященного мастеру. Вначале была показана документальная лента, потом друзья, родные, государственные деятели, коллеги рассказывали о нем, о его работах, о его искрометном юморе. А я вспоминал про себя, как он у нас дома в Душанбе помещивал, разглядывая с интересом, янтарное морковное варенье. У нас не оказалось к столу сладостей, и моя жена быстренько сварила его. «Гавар, что это?» — не выдержал Толомуш. «Морковное варенье», — ответила она. «Надо же, — сказал он, — мы, киргизы, едим свой бешбармак и думаем, что все остальные в мире дураки...» Никогда не забуду его лицо с хитринкой в прищуренных глазах, когда один известный кинематографический чиновник «вешал нам лапшу на уши». «Мы, конечно, с Давлатом кустанайские животноводы, — сказал он ему, — но не до такой же степени...» На последней нашей встрече у нас дома в Москве он вместе с Леонидом Гуревичем увлеченно рассказывал о работе над телевизионным документальным циклом, посвященным истории Турции, мечтал открыть страницы истории тюркского народа.

В среднеазиатском кино он был и остался первым из нас. Он смог выразить лучше и талантливее то, о чем каждый из нас думал, что чувствовал и хотел это состояние души передать на экране. Для меня он был другом и режиссером, у которого я учился, и я так же, как его дети, буду видеть в каждом закате Учителя и прощаться с ним, с воином Чести и Достоинства своего народа и культуры.

Довлат Худоназаров
Душанбе — Москва

ПОД СЕНЬЮ «КЛЕНОВЫХ ЛИСТЬЕВ»



заялся писатель Андрей Битов о «Киношоке» — Открытом фестивале кино стран СНГ и Балтии в Анапе. То же самое можно сказать и о фестивале «Листопад» (по-белорусски — «Лістапад»), который ежегодно проводится в Минске в ноябре. С 1994 года, то есть со времени «старта» «Листопада», минские зрители посмотрели добрую сотню кинолент.

Среди них — фильмы Отара Иоселиани и Годердзи Чохели, Вадима Абдрашитова и Карена Шахназарова, Петра и Валерия Тодоровских, Бахтияра Худойназарова, Альгимантаса Пуйпы, Абая Карпыкова, Сергея Маслובойщикова и многих других известных кинематографистов. Замечу: если бы не «Листопад», белорусские зрители вряд ли бы увидели грузинский фильм «Солнце неспящих» Теймураза Баблуани, казахскую ленту «Жизнеописание юного аккордеониста» Сакена Нарымбетова, киргизскую — «Маймыл» Актана Абдыкалыкова и ряд других замечательных работ.

На нынешнем, девятом по счету, «Листопаде» творческая конкуренция за приз зрительских симпатий была острой как никогда. Из четырнадцати фильмов, составивших конкурсную программу, десять прошли горнило международных кинофестивалей и имели награды. Иные — целый шлейф, как «Кукушка» Александра Рогожкина. «Листопад» добавил российскому триумфатору еще четыре: главный приз Президента Республики Беларусь «За гуманизм и духовность в кино», «Золотой кленовый лист» (Гран-при, присуждаемый

по результатам зрительского опроса), приз и диплом жюри прессы актрисе Анни-Кристине Юссо, специальный приз председателя Минского горисполкома Михаила Павлова. Зрители выставили победителю 9,3 балла (по десятибалльной шкале). Следом идут: «Любовники» Валерия Тодоровского, Россия (специальный диплом зрительского жюри «Серебро «Листопада», зрительский балл — 8, 48), «Прикованный» Валерия Рыбарева, Россия — Беларусь («Бронза «Листопада», 7, 92 балла).

Помимо зрительского жюри, возглавляемого доктором искусствоведения Ричардом Смольским, работало еще два состава кинореферов. Жюри кинематографистов возглавил Владимир Мотыль, неоднократный гость «Листопада». Профессионалы — не без полемических схваток — отдали свой «Кленовый лист» Филиппу Янковскому, дебютировавшему фильмом «В движении» (Россия). Али Хамраеву за «Бо Ба Бу» (Узбекистан—Италия—Франция) достались два диплома жюри кинематографистов и приз Белорусского союза художников — за лучшее изобразительное и звуковое решение.

Пресса — в этом году жюри возглавляла главный редактор журнала «На экранах» Людмила Перегудова — вручает на «Листопаде» два «Кленовых листа» — за лучшую женскую и мужскую роль. Последний достался Микаэлу Погосяну («Симфония молчания» Вигена Чалдраняна, Армения).

«Листопад» вообще очень щедр на призы все девять лет. Это на мой взгляд. Но существует и другая точка зрения: на этом фестивале отыскивается все, что заслуживает внимания. В нынешнем году специальными дипломами кинематографистов отмечены актриса Лариса Калпокайте — «За яркое воплощение женской судьбы» в фильме Кристинона Вильджюнаса «Аренда» (Литва) и Андрей Новиков — «Под знаком XXI века» — за роль в фильме Дениса Евстигнеева «Займемся любовью» (Россия).

Жюри прессы не обошло вниманием фильмы Пеэтера Симма «Хорошие руки» (Эстония — Латвия, диплом с формулировкой «За торжество добра в человеке») и Арво Ихо «Сердце медведицы» (Эстония — Россия — Германия — Чехия, диплом прессы и приз редакции журнала «На экранах» под названием «Магия кино»).

Призы, учрежденные государственными и общественными организациями, вручены народному артисту Республики Беларусь Владимиру Гостюхину, народным артистам Российской Федерации Аристарху Ливанову и Борису Хмельницкому. Республиканские СМИ тоже не остались в стороне. Их список призеров таков: режиссеры Валерий Рубинчик («Кино про кино»), Филипп Янковский («В движении»), Виген Чалдранян («Симфония молчания»), актеры Владимир Гостюхин и Вилле Хаапсало (Финляндия).

И это еще не все призы «Листопада-2002». В его рамках организован международный фестиваль детских и юношеских фильмов «Листопадик». Его победителями стали фильмы «Вовочка» Игоря Мужжухина и «Сверчок за очагом» Леонида Нечаева (оба — Россия), «Круг» Веры Шимковой-Пликовой и Драгомылы Кральной (Чехия), анимационный фильм «Сестра и брат» Ирины Кодюковой (Беларусь).

Отметим, что «Листопад» шел широким творческим фронтом в пяти столичных кинотеатрах. Не чурался он и короткометражек, и документальных лент, и студенческих работ ВГИКа (которые представлял ректор Александр Новиков). Таким образом, посмотреть было что разным категориям зрителей, а всего их набралось — эту цифру называли президент «Листопада» Ростислав Янковский и директор фестивальной дирекции Белорусского Союза кинематографистов Валентина Степанова — около тридцати тысяч.

Алла Бобкова

Минск

КОРА ЦЕРЕТЕЛИ

«НЕБОЛЕТ» ЭЛЬДАРА ШЕНГЕЛАЯ



«Яблоко от яблони...» Пословица эта по-разному звучит у разных народов, но мудрый смысл ее един и повсеместно признан. В Грузии — стране поэтов — он складывается в красивую стихотворную аллитерацию. Складывая первые буквы и слоги грузинского алфавита, пословицу может произносить и младенец, но зато ее никак не перевести на другой язык — пропадает неповторимая мелодия слов.

Течение нашего времени, беспощадное и непредсказуемое, размыло некоторые важные опоры традиционного уклада грузинской семьи, нанесло немало ила и грязи, ожесточило и замутило души...

Свобода и самостоятельная государственность дались Грузии тяжелой ценой все еще пока никак не неразрешимых экономических и политических проблем и бед, бьющих по сердцу каждого ее жителя. Но и в это трагически смутное время неизменным вопросом (одним из первых, если не самым первым) знакомства и общения остается: «А чей ты? Не сын ли, не внук ли такого-то? А кто твоя мать? Какой фамилии? Из какой местности или деревни?...» Грузия — маленькая страна, и люди на редкость общительны. Всегда найдется общий знакомый. Тут и повод к разговору и выяснению «ху из ху» на грузинский лад.

Итак, сперва о «яблоне»...

Родители Эльдара Шенгелая

были среди первопроходцев советского киноискусства и первых его прославленных мастеров, а кинематограф — чуть ли не в буквальном смысле его колыбелью.

Мать — Нато Вачнадзе, одна из самых ярких звезд сперва немого, а затем и звукового кино, прозванная за свой талант и красоту грузинской Верой Холодной...

Отец — поэт и кинорежиссер, создавший в 1928 году шедевр немого кино — «Элисо», а в 1933 году (в год рождения Эльдара) еще одно совершенное произведение — «26 комиссаров».

«Крестным» этой звездной пары стал Владимир Маяковский, первым «озвучивший» их тайный роман:

«Вачнадзе и Шенгелая! Что вы стоите в дверях! Подойдите, я вас обвенчаю!» — провозгласил он громко на весь концертный зал.

Круг общения и интересов родителей Эльдара и его брата Георгия был необыкновенно широк. В гостеприимном тбилисском доме в довоенные 30-е собиралась творческая элита страны — коллеги и друзья четырех Шенгелая — Вачнадзе. Здесь был сочинен и написан манифест «Грузинского Лефа»... Горячо спорили о будущем документального кино Сергей Третьяков и Михаил Калатозов... Обсуждали свои новые спектакли Сандро Ахметели и Котэ Марджанишвили... Читали свои стихи Борис Пастернак, Владимир Маяковский, Галактион и Тициан Табидзе, Паоло Яшвили... Гостили Тамара Макарова и Сергей Герасимов, Виктор Шкловский...

Все это создавало особый, насыщенный творческой энергетикой фон детства. Можно сказать, будущее Эльдара и его брата Георгия было генетически предопределено...

Внешне жизнь этой семьи еще казалась счастливой и благополучной, когда грянул гром — в возрасте 42 лет, на съемке очередного своего фильма, погиб отец — Николай Шенгелая.

Грозные тучи стали собираться еще раньше — травля и цензурный гнет не обошли стороной признанного классика грузинского кино — ему пришлось разделить судьбу многих талантливых своих соотечественников. Личным приказом Берии был закрыт в производстве фильм «Поднятая целина» (Николай Шенгелая работал над фильмом и сценарием вместе с Шолоховым), отвергнут еще целый ряд готовых к постановке сценариев. Шенгелая тяжело переживал эти творческие неудачи. Еще через пару лет арестовали и расстреляли Бориса Пильняка — зятя Нато Вачнадзе, мужа ее сестры Киры — актрисы, сыгравшей главную роль в «Элисо».

В 1953 году, когда в авиакатастрофе погибла Нато Вачнадзе, дети остались без родителей. Однако их окружала крепкая, дружная семья — родственники со стороны матери и отца, их друзья... А в Грузии такая родня многого стоит.

Студент ВГИКа Эльдар и школьник Георгий всегда могли рассчитывать на их помощь и поддержку. И еще была деревня. Отцовская — Обуджи в Мингрелии и материнская — дворянская усадьба в Гурджаани, где многое сохранилось еще от дореволюционных времен. Эльдар никогда не отрывался от своих корней. В Грузии говорят — человек без корней что перекасти-поле: сухой и бесплодный. И, конечно же, далеко не последнюю роль сыграли двор, улица, школа и школьные друзья... Тбилиси в этом смысле был совершенно особенным городом. Он формировал личность не в меньшей степени, чем генетика, воспитание и время... А может, и в большей...

Так не без основания считал и близкий друг Эльдара Сергей Параджанов. Ему хорошо было известно, что мир разбуженного детства — благодатное поле для игры воображения, всяческих придумок, разнообразных аллюзий, любопытных ракурсов из настоящего в прошлое... Так же, как и Параджанов, Эльдар носит в себе память о людях своего городского и деревенского окружения, о неповторимом характере их общения. Что бы он ни снимал, над чем бы ни работал, в глубинных истоках его творчества всегда угадываются эти неутоляющие впечатления. Достаточно для этого вспомнить эпизод типично тбилисского «шоу» — встречу одноклассников в «Необыкновенной выставке» с ее остроумными шутками, тостами, розыгрышами и клоунадой или неповторимую пластику и манеру кахетинских крестьян — достоверных персонажей, казалась бы, виртуальной комедии «Чудаки». Откуда все это берется, если не из кладезей личных впечатлений?

Первый свой фильм — «Снежную сказку» — Эльдар снял в 1959 году вместе со своим другом и одноклассником Алексеем Сахаровым. В этом добром и милом детском фильме еще с трудом угадывается будущий автор «Необыкновенной выставки», «Чудаков» и «Голубых гор». И все-таки его первый же опыт был связан с притчевыми мотивами, приверженность к которым он доказал всей своей последующей деятельностью.

Через несколько лет он начал создавать свой жанр, который до сих пор не нашел точного определения. Его принято называть «грузинской трагикомедией». Вряд ли это верно. Фильмы Эльдара

Шенгелая так и брызжут оптимизмом и жизнелюбием. В них отражается смешная и грустная драма повседневного человеческого существования, без всякого экстрима и открытой беды, окрашенная той степенью юмора и самоиронии, которая присуща национальному грузинскому характеру. Драма эта, со всеми ее бесчисленными нюансами и вариантами сюжетов и деталей, соотносением добра и зла, постоянна и повсеместна. Зрителю, в независимости от временной и национальной среды, все-



Нато Вачнадзе с сыновьями Георгием и Эльдаром

гда есть с кем себя идентифицировать. Узнаваемость и энергетика добра... Так я бы определила причину обаяния и долголетия этих фильмов.

Конфликт в фильмах Эльдара Шенгелая строится традиционно, как это и полагается в комедиях, на несоответствии воображаемого и действительного. Противостояние это нередко вызывает чувство грусти. Но всякий раз утверждается право «маленького человека» на мечту, пусть самую дерзновенную и нереальную. Это и поросский мрамор, из которого художник мечтает создать скульптуру «Северное сияние», и неболет, призванный унести героев в лучшие времена и страны, и Голубые горы Гренландии — иронический, абсурдный символ надежного оплота и природной чистоты — картина на стене разрушающегося здания (читай — современного общества). И, наконец, смешная и трогательная мечта малоземельного дворянина Саманишвили о бездетной мачехе...

Метафорическая структура фильмов, предполагающая поляризацию жизненных ценностей, не-

избежно должна была привести к пафосности, назидательности. Но Шенгелая обладает способностью блокировать ее самоиронией, лукавством, ловкой игрой с элементами пародии, фарса, буффонады («Необыкновенная выставка», «Чудаки») и, что главное, — серьезностью критической мысли, проглядывающей за этой анекдотично-пародийной аурой.

При всей достоверности быта и типажей, фильмы Эльдара как бы парят над временем. Атмосфера сонной грузинской провинции начала века в «Мачехе Саманишвили», тупость провинциальных чиновников в «Чудаках» и сомнамбулическая круговерть в здании современного издательства — все это в одном ряду, на одной мишени его иронического прицела. Пользуясь иносказанием, автор показывал болезни современного общества, о которых запрещено было говорить. Все его фильмы умно и тонко соотносены с проблемами современности, о чем с легкостью догадывался зритель. Советское кинематографическое руководство в конце 70-х годов решило разоблачить эту «тайнопись».

Фильмы Шенгелая «Необыкновенная выставка» и «Чудаки» вместе с другими выдающимися произведениями грузинского кино были ошельмованы за некую «приблизительность» по отношению к действительности. Был и строгий начальственный «окрик», и упреки в «намеренном уходе от действительности» («...Действительность подменяется поэтическим представлением о ней»). К счастью, тогда удалось отбиться. Украинскому «поэтическому кино» и его авторам повезло меньше, оно было уничтожено кинематографическими идеологами и чиновниками.

Еще в доперестроечное время грузинские кинематографисты сумели уловить и почувствовать треск разваливающегося здания советской Империи. Георгий Шенгелая снял «Путешествие молодого композитора» — фильм-предсказание о надвигающихся на его страну хаосе и безвременье. «Голубые горы» Эльдара Шенгелая — сложная и многослойная метафора грядущего развала.

Автор не изменяет своему жанру — в фильме много забавных и легко узнаваемых комедийных ситуаций, но главное в нем — горькая и, пожалуй, впервые высказанная мысль о том, что национальный характер, окончательно деформированный Системой, как бы становится на путь самоуничтожения и что еще может последовать за грядущими переменами — никому не известно.

В фильме, имеющем двойное название, — «Голубые горы, или Неправдоподобная история» не-

сложная фабула: притча о том, как некий молодой автор принес в некую редакцию рукопись своего романа «Голубые горы» и какая из этого вышла невероятная история. Фильм предельно ясен и прост той сложной простотой достоверности, за которой надежно упрятана тщательная работа по отбору и концентрации наиболее характерных черт действительности, необходимых для утверждения авторской идеи. Вместе с оператором Леваном Пааташвили Шенгелая создает впечатление движения по замкнутому пространству, вернее, иллюзию движения. (Фильм снят в естественном интерьере издательства — узкие коридоры, заставленные безликой казенной мебелью кабинеты...) Сама ситуация в редакции застойна, неподвижна при внешней «кипучести». Эта атмосфера бурной бездельности, потребительства особого рода складывалась годами. Давно был наработан хорошо отлаженный механизм, свои уловки сохранения видимости — как жить, не расходуя себя, как работать не работая, как уходить от конфликтов, от ответственности. Это ли не точный слепок грузинского общества времен «расцвета застоя»? И предчувствие неизбежного развала, который может ничего и не изменить. В последнем завершающем кадре фильма на фоне нового здания из стекла и бетона — на месте рухнувшего старого — до зрителя доносятся все те же тексты бессмысленных споров и впустую растрачиваемых страстей, и пейзаж Гренландии — символ абсурда — висит на прежнем месте.

Фильмы-комедии Эльдара Шенгелая практически отразили все главные сюжеты жизни грузинского общества, о которых молчал официоз.

Бывает, что художники, сами того не осознавая, выступают в роли провидцев. Так случилось и на этот раз. Советскую власть в Грузии сменил фашистский режим Гамсахурдии, которому братья Шенгелая объявили войну. Грузинские кинематографисты тогда пошли на открытый неравный бой с национал-социалистами и одержали идеологическую победу. Грузия удержалась на самом краю страшной бездны, но нищета и разруха, вызванные гражданской войной, тяжким бременем легли на плечи народа. Наверное, именно тогда Эльдар и принял решение уйти из режиссуры в политику. Нужды народа заставили его встать на тернистый путь, который художнику заказан. Вот уже десять лет, как он — депутат грузинского парламента, его вице-спикер. Генетика не позволила ему отойти от тех бурных и тяжелых процессов становления государства, которые пере-

живает сегодня Грузия. Но есть у него и еще одна забота и боль.

Грузинское кино переживает тяжелый и уже достаточно долгий кризис. Оно не сумело встать на ноги после краха Империи.

В бюджете маленькой и небогатой страны, разоренной гражданскими войнами и раздорами, нет денег на кинопроизводство. Но беда не только в безденежье...

В фильмах, которые удалось все же снять за



Братья Шенгелая с Акирой Курасовой (в центре). На втором плане — портрет Николая Шенгелая

последние десять лет, не видится просвета, нет движения к выходу из творческого кризиса. Кино Грузии стало терять наработанный десятилетиями профессионализм и все то, что составляло его бесспорный «феномен».

Эльдар Шенгелая возглавляет режиссерскую мастерскую в Грузинском институте театра и кино. Есть ли у его воспитанников перспективы на родине? В чем основная беда — в растерянности молодых кинематографистов перед лавиной новых политических и социальных проблем, во всеобщей подавленности, которая наблюдается в Грузии.?

Может, следует «припасть» к истокам, к корням, и там искать возможность появления новых побегов? Работать в хорошо освоенных жанрах, например, в игровой короткометражке? Эльдар нашел возможность создания студии короткомет-

ражных фильмов и сейчас занят формированием ее репертуара.

Скоро десять лет, как один из талантливейших режиссеров современности Эльдар Шенгелая не подходил к камере. Вернется ли он к творчеству?

Наш прежний мир — хороший или плохой, но «наш» — треснул и развалился. Эти трещины, как известно, всегда проходят через сердце художни-

глядеть сегодня? Высокая требовательность художника или его выпадение из времени, анахронизм?

Другое кино — «наше» — молодые и «продвинутые» нынче называют «дедушкиным». Говорят, что это кино состарилось вместе с нами.

Ингмар Бергман вернулся в кино, сняв с себя собственное заклятие — больше никогда не снимать! И работает со своими старыми актерами Ер-



Л. Пааташвили и Э. Шенгелая. Рабочий момент

ка. За это десятилетие многое изменилось. Появление «Догмы», «видео-арта», компьютерных технологий сформировало новую эстетику, возможно, и нового зрителя. Будто бы ему без разницы — на кассете ли, на пленке ли снят фильм... Все равно — изображение... А великий кинооператор Леван Пааташвили больше половины съемочного дня устанавливал свет в декорации. Как это может вы-

ланом Джозефсоном и Лив Ульман. В новом фильме «Сарабанда» они продолжают судьбу своих героев — из «Сцен из семейной жизни».

«Сарабанда» — старинный испанский танец, медленный и церемонный... О «дедушкином» кино еще заговаривают!

Так как же снимать сегодня, после долгих лет молчания?

НЕЯ ЗОРКАЯ

НАСЛЕДНИК

Эльдар Шенгелая — Грузия — грузинское кино...

«Все громче музыка любви, все громче музыка печали», как пел Булат Окуджава.

Сердце сжимает ностальгия. Из всех горестей, кои вместе с неотменной радостью принесло так называемое «наше трудное время» (будто бы когда-то бывали «легкие времена!»), эта боль — острая, постоянная...

Хватает за душу обида разлуки: Тбилиси в кипении его бравурных проспектов и романтических улочек, веселый зеленый Дидубе, где надежно правит бал «Грузия-фильм», а над Курой, в райском саду — благородный тифлисский модерн павильона «Пироне», прославленный «Юскинпром Грузии» 1920-х — там работали Котэ Марджанишвили и Николай Шенгелая...

Где все это? Где город-праздник? Где блистательные грузинские картины?

Эльдар Николаевич, возвращайтесь в кино! Преодолейте всем нам понятное: нет денег, невыносимые условия, развал, долг перед соотечественниками и пр. и др. Политика, наверное, нужное дело. И на посту вице-спикера Парламента Грузии вы с вашим авторитетом, с вашей нравственной репутацией необходимы своему народу — все так! Но первое и истинное призвание для вас — кино.

Взметните! Возьмите пример с ваших давнишних обаятельных героев из фильма «Чудаки», талантливых фантастов, которые сумели аж в доме дураков построить неболет своей заветной мечты и умчаться ввысь, воспарить!

Пора! Семьдесят лет для режиссера — начало мудрой творческой зрелости. Смотрите на старших: Антониони в 84 снял прозрачное «За облаками», Бунюэль выпустил почти юношески озорные «Скромное обаяние буржуазии» и «Этот смутный объект желания», а Юлий Яковлевич Райзман только вышел к глубинному анатомированию «совка» в «Частной жизни» и «Времени желаний». Тем более вы — с вашим-то творческим обеспечением, с вашими-то национальными и фамильными тылами!

Ведь «Десятая муза» — Кино — сочла грузин своими избранниками, наделила их специфическим даром экрана — непреложный факт!

Иначе как могло бы маломощное и далекое от кинематографических мегаполисов национальное производство дать миру столько творений первого ранга, таких высоких мастеров, такую самобытность стиля, жанра, средств выражения? Преобразовав и древние традиции грузинского фольклора с его равноденствием пластики и поэзии, и опыт живописного авангарда XX века с его прорывами новаторства Кикабидзе и Кикодзе, и уникальность Пиросмани, и вековую актерскую мощь театральной сцены, — кино, детище техники и химии, впитало в себя и присвоило артистизм царственной грузинской нации.

И все это досталось по наследству когорте кинематографистов с мировыми именами, среди них, корифеев, и Эльдару Шенгелая. А чтобы иметь представление о его «персональном генетическом коде», достаточно вспомнить кадры из фильмов отца, Николая Шенгелая, вошедшие в киноантологию, эти минуты великого кинематографа — переход аула Верди через горы в «Элисо» или злую пустыню в «Двадцати шести комиссарах», — достаточно пересмотреть коллекцию картин с незабываемой красавицей Нато Вачнадзе (к счастью, большинство их сохранилось).

Да, можно было оставаться просто «детьми звездной пары» и все. Но судьбе оказалось угодно, чтобы сыновья не просто не посрамили славы родителей, но ее приумножили, оба, и старший Эльдар, и младший Георгий. Опровергли банальную истину, будто на детях гениев природа отдыхает, они оба. Но сегодня юбилей Эльдара, поэтому речь о нем.

В корпусе его произведений Грузия запечатлелась в сплетении трех эпох: настоящего, былого и предчувствуемого будущего. Страна самобытных и все-таки чтимых (по сравнению, скажем, с Россией) укорененных обычаев, заповедная земля

красоты и изобилия природы (как кинематографичны, например, отары овец в «Белом караване») пишется на экране с любовью, с пониманием и сочувствием, но беспристрастно, в точности пристального бытописания, однако, всегда поднимаясь от быта к нравственной проблеме.

Чуткая грузинская критика по выходе «Мачехи Саманишвили» в конце 1970-х заметила, что в классическом литературном сюжете Д.Клдиашви-

скорее не жертвой общественной несправедливости и сословных предрассудков, а вместилищем отрицательных черт национального характера: фанфаронства и фанаберии, пристрастия к комбинациям и махинациям ради личной выгоды. Афера Платона Саманишвили не предшествует ли сегодняшним фиктивным бракам ради жилплощади, прописки и иностранной визы, липовых контрактов, хитрых подделок?



«Чудаки»

ли, однажды уже экранизированном в 1920-х (сценарий Шенгелая-старшего, режиссура Марджанишвили), новая трактовка из социального плана переведена в план личной ответственности человека за собственную судьбу, и в этом случае имеретинский обнищавший дворянчик, заваривший коварную интригу с поиском недетородной невесты для своего отца (чтобы не ее отпрыскам, а ему причиталось наследство), выглядит в его поистине чичиковских путешествиях по чужим поместьям

Как это ни странно (культурологи и философы, наверное, знают — почему), маленькая благословенная Грузия в советское время зачастую первой проигрывала некие опережающие возможности и версии обхода так называемой «социалистической законности». «Теневая экономика», подпольные цеха, которые обслуживали всю империю местным трикотажем и куртками Adidas, — разве не называются они сегодня «рыночной экономикой», «инициативой», «частным предпринима-

тельством», заслуживающим государственной поддержки? А поступление в вузы за деньги, которое практиковалось в Грузии десятилетиями, а диссертации, написанные «неграми» из диссидентов или безработными маргиналами? А кладбищенский промысел, который вырастет в целую индустрию, чьей «художественной сферой» окажется прибыльный кич могильных памятников и пышных надгробий?

Речь в фильме шла о загубленном таланте, об укорах совести художника, пусть его, главу семьи из многих голодных ртов, тогда хотелось скорее жалеть, чем осуждать. Но читались здесь и другие смыслы. За семь лет до Анджея Вайды, «Человека из мрамора» и панорамы склада-подвала, куда стружен оптом весь скульптурный соцреализм Польши, Эльдар Шенгелая в «Необыкновенной выставке» предложил наглядную формулу того

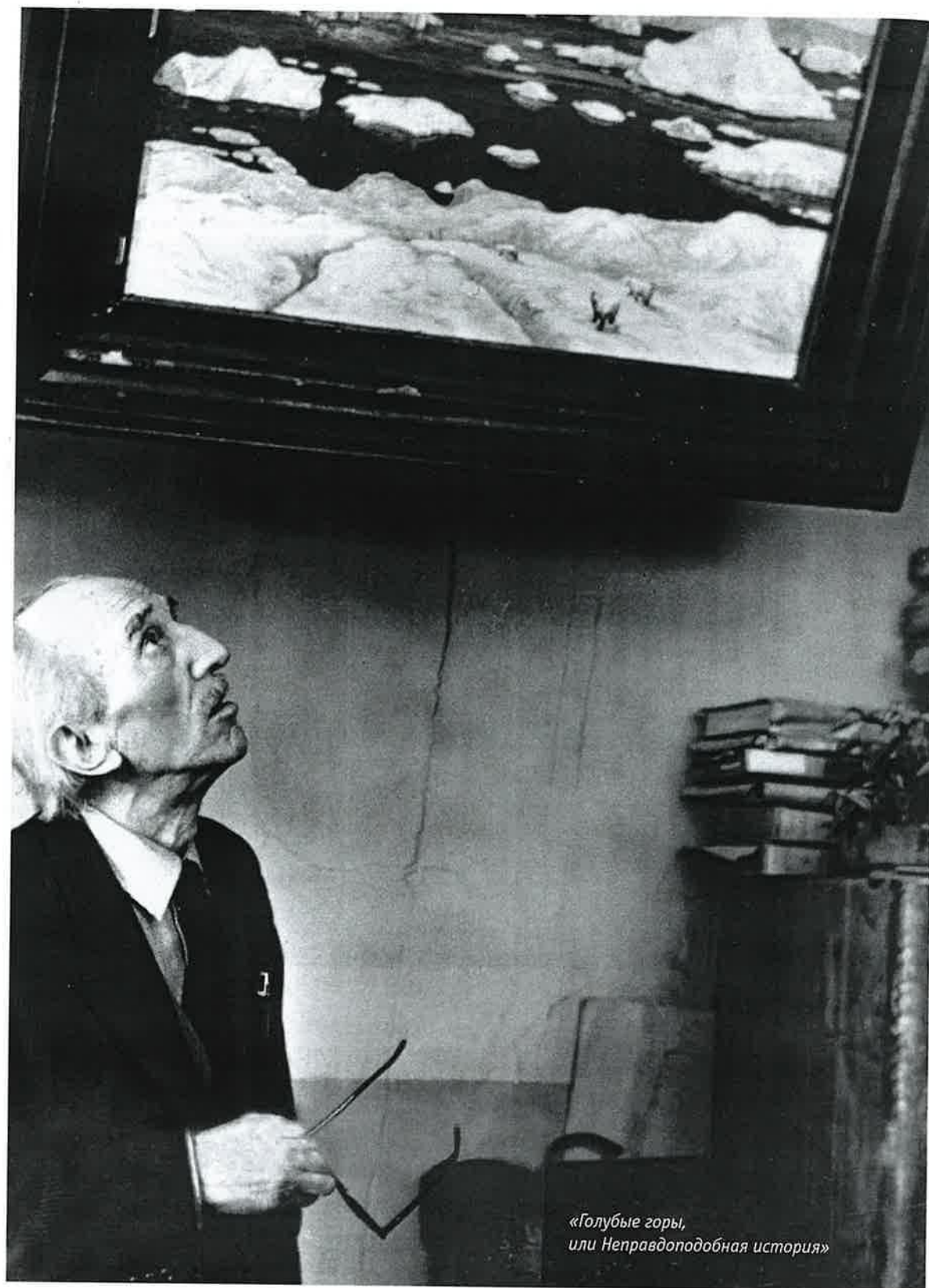


«Мачеха Саманишвили»

Кино так или иначе, в притчах ли, в иносказаниях, эту реальность отражало. И тем самым предсказывало. Реалистический гротеск финала «Необыкновенной выставки» сегодня может поразить многозначностью. Скульптора, разменявшего свой дар и мечту об аллегории беломраморной «Весны», обступают на ночном кладбище портретные изваяния усопших, материализованные фантомы, эклектичные монстры, выполненные на немалые деньги простодушных сельчан.

«стиля и метода» (как писали тогда в учебниках) в сочетании остаточного пафосного классицизма и мертвенной фотографичности (забавно, но один из «экспонатов» этой кладбищенской выставки как две капли воды напоминает «железного Феликса» — статую Дзержинского, удаленную с московской Лубянки, о чем в новом веке идут споры — не восстановить ли?)

И, наконец, продолжение темы в наши дни. Если у бедолаги ваятеля из нищей послевоенной по-



«Голубые горы,
или Неправдоподобная история»

ры были веские причины и оправдания для халтуры, то в каких масштабах и формах разлился сегодня алчный бизнес от искусства и какие уж там укору совести...

Но поистине чудом видения и предвидения оказался фильм «Голубые горы, или Неправдоподобная история», снятый в 1983-м, сдублированный на русский язык в 1984-м и выпущенный в прокат по России в самый канун «перестройки», а также конца Гюскино СССР.

Позволю себе личное воспоминание. В 1983-м, будучи в командировке в Тбилиси, я пыталась посмотреть картину Тенгиза Абуладзе, о которой в Москве ходили слухи, что это нечто неслыханное, что там открытым текстом идет разоблачение режима, что кассета фильма разошлась по городу, КГБ ее ищет и отбирает, а у владельцев видео большие неприятности.

Отправляюсь на киностудию, где меня давно знают, прошу дать мне посмотреть копию. Секретарь дирекции, славная и умная Манана, настоящий асс «Грузии-фильма», сказала (и я поверила), что пленка фильма Абуладзе в сейфе под замком и достать ее невозможно. При этом, хитровато подмигивая, она завела меня в зал и запустила последнюю студийную картину, имеющую разрешительное удостоверение.

Это и были «Голубые горы». Боже мой! Если такое снимается и свободно выходит на экран, что же там еще ищет КГБ?

Правда, исключительная смелость содержания парадоксально умерялась и как бы смягчалась эстетическим совершенством целого, тонким изяществом и ритмом режиссуры, филигранной игрой и типажной меткостью артистов, среди которых и «великая бабушка» Сесилия Такайшвили, и бесподобный «характерный» Рамаз Гиоргибиани, уже не столь экстравагантный, худой, носатый, легкий и солнечный, как в памятных дебютах «Листопада» Иоселиани и «Зонтика» Кобахидзе, но чуть понурый, усталый, с глазами грустными и безнадежными, что, впрочем, обусловлено ролью. Он и есть некий писатель Сосо, который принес в некую редакцию рассказ «Голубые горы, или Тянь-Шань», — мытарства рукописи и составят сюжет фильма по сценарию Р.Чейшвили.

Фильм открывался панорамой по черепичным крышам и проезжей части тбилисской улицы, лирически снятой с верхней точки мастером пейзажа Леваном Пааташвили. Сбоку на ближнем плане кадра трепещет под ветерком виноградная гроздь на ветке — бархатный сезон, золотая осень, и прелестная мелодия Гии Канчели успокоительным кси-

лофоном и камерным оркестром сопровождает этот идиллический городской «пейзаж-натюрморт». Он будет возвращаться подобно интермедии или рефрену трижды, выводя действие на воздух из серого, пропыленного, запущенного интерьера редакции ли, издательства ли, словом — учреждения. Терракотовые крыши, городская улица, мелодия будут служить «отбивками» в истории автора «Голубых гор», которая имеет три раунда: сдачу рукописи, приход за ответом, утерю так никем и не прочитанного текста.

Это было убежденное, нарочито спокойное, без крика и эмоций возмущения, скорее безнадежное в окончательном диагнозе искусства изображение бюрократической машины, «атмосфера кипучей бездеятельности, потребительства особого рода — как работать, не работая, как делать вид заинтересованности в судьбе человека при абсолютном к ней равнодушии», — скажет Эльдар Шенгелая в позднем своем интервью.

По прошествии лет и после эпохальных перемен стало ясно большее: фильм «Голубые горы» предлагал нам законченную и безупречно точную модель советского образа жизни. Не одной лишь замшелой литературной конторы где-то в старом Тбилиси, не грузинского исконного и удачливого сибаритства в любых параметрах, а негласной, подспудной, сложившейся, самосогласованной социальной системы. Это был воплощенный в тончайшей вязи кинообразов *застой*.

«Застой», разумеется, не только штампованное определение периода после «оттепели», а обобщенное понятие: стагнация, гомеостазис, энтропия в стране в целом.

В рецензиях фильм называли «сатирической комедией», подзаголовок «неправдоподобная история», взятый, ясно, для проходимости, обманывал доверчивых будто бы фантастичностью. В каталоге «Домашняя синематека» выпуска аж 1996 года «Голубые горы» названы «эксцентрической трагикомедией». Но нет здесь ни сатиры, ни фантастики, ни эксцентриады, ни даже гротеска на уровне «Необыкновенной выставки».

Нет, это виртуозный экранный гиперреализм. Из вязи мелких деталей привычного, заурядного, каждодневного, механического, как в вязке, петелька за петелькой, ряд за рядом, структурно, троекратными повторами и рефренами одних и тех же реплик, проходов, пустого коловращения наращивается в фильме плотная фактура некоего устойчивого людского существования. Самодостаточно, удобного, ставшего нормой жизни, негласным

«общественным договором», вспоминая термин Руссо.

Разве эти люди несчастны? Ущербны? Обделены? Нисколько! Каждый на своем рабочем месте — на своем месте (да простится игра слов) и при деле. Один в кабинете учит по грампластинке французский язык, другая, с утра варя кофе в джезве, поджидает за солидным письменным столом дочку-школьницу с портфельчиком и сопровождающим папашей (ведь мама работает). В сейфе спрятаны дефицитные куриные яйца, их удобно варить рядом на электроплитке. Начальник отдела собирает во дворе виноград, самый главный начальник ежедневно ездит в стройбанк (зачем? что строит?). А какие здесь шахматные турниры местных Каспаровых! Остальные сотрудники кто в командировке, кто на бюллетене, кто на повышении квалификации. Кассирша бежит с ведомостью.

Правда, зарплата мизерная, не говоря о премиях. Но ведь это государственное пособие по ничегонеделанию! По внедрению тотального тунеядства.

Всем довольные прижившиеся граждане из учреждения не хотят замечать опасности: с первых же кадров известка сыпалась из трещин в потолке, трещины расползались и едва держалась на слабом гвозде картина «Льды Гренландии» над столом ветерана Васо.

Казалось, Гренландия и голубые горы Тянь-Шаня в папке надоевшего автора Сосо так далеки от этого мира, пусть убогого, но своего, родимого, равного для всех.

А вот рухнуло! Рухнуло в финале фильма. Не красивый и совсем не апокалиптический, вульгар-

ный обвал. От вибрации соседнего мотодрома, от того ли самого частного цеха под зданием. Или в застойном 1983-м это провидение неизбежного близкого краха всей обветшавшей конструкции социализма?

И если великое, могучее «Покаяние» подписывало приговор режиму злодейств, тирании и преступлений, то — синхронно — шедевр Эльдара Шенгелая предвещал конец советской «бытовки». Фильм «Голубые горы», это уникальное и неопровержимое ее «ретро», было бы полезно показывать нынешним коммунистам и всем печальникам ушедших обвалившихся дней.

Интересная абберация: фильмографию Эльдара Шенгелая часто начинают с «Белого каравана», его первой картины, снятой на «Грузии-фильм» вместе с Томазом Мелиава в 1963 году. Однако его режиссерские дебюты состоялись раньше на «Мосфильме» в 1957-м и в 1959-м, когда вместе со своим однокурсником по ВГИКу и мастерской С.И.Юткевича Алексеем Сахаровым он поставил два фильма — «Легенду о ледяном сердце» по мотивам киргизского фольклора и русскую «Снежную сказку». В этих юношеских опусах было немало свежего и оригинального, но главное в другом: истинный грузин, Шенгелая чуток к красоте иной национальной культуры, полон к ней уважения и понимания. Удивительно ли, что после распада СССР он, общественный деятель государства Грузии, стал одним из активных организаторов и руководителей Конфедерации Союзов кинематографистов — международного объединения, которое стремится сохранить былое творческое единство кинематографистов постсоветского пространства.

ЮСУП РАЗЫКОВ ПРИ УЧАСТИИ АБДУХАЛИКА АБДУРАЗЗАКОВА

ТОВАРИЩ БОЙКЕНЖАЕВ



Юсуп Разыков

Ночь. Дорога. Рождение идеи

По ночной дороге, освещая фарами путь, мчалась кавалькада представительских советских лимузинов в сопровождении «гаишников».

Чуть отстав от головной машины ГАИ, «Волга», что шла в середине, вдруг сбросила скорость и прижалась к обочине.

Из нее с трудом выбрались двое солидных мужчин — русский и узбек. Фамилия русского была Орехов. Узбека звали Азамат Сергеевич.

Мужчины отошли к обочине — по малой нужде. Орехов сомлевающим, но все же голосом, содержащим нестигаемые оттенки нестигаемой власти, говорил, тяжело дыша и икая.

Орехов. Ну, Азамат, перекурил, хозяин, вдоволь! Умеешь, умеешь принять на уровне, что и говорить...

Азамат Сергеевич. Гость дороже отца, ты же знаешь, Петр Сергеевич, наши обычаи.

Орехов. Знаю, Азамат, знаю... Молодцы вы, узбеки... Вот я все время думаю, живем мы дружно,

сообща, русские, узбеки, даже вот писаем вместе, рядышком... А попрем — разнесут нас по разным кладбищам, как будто не все равно, где лежать. Верно говорю, Азамат?

Азамат Сергеевич (кивая). Очень верно, Петр Сергеевич...

Орехов. Лежали бы все на одном кладбище, русские, узбеки, корейцы. Дети наши ходили бы вместе.

Азамат Сергеевич. Хорошо...

Орехов (задав голову к небу). В конце концов — для чего мы революцию делали?..

Автор (за кадром). То были последние слова партийного вельможи.

Моргая на подслеповатую луну и беззвучно шевеля губами, Орехов рухнул покрасневшим лицом в придорожную траву. Азамат даже не успел его поддержать. Сопровождавшие, приготовившие очередной «посошок» на капоте одной из машин, недоуменно переглянулись...

Лежа на спине на больничной каталке, Орехов пучил глаза и хватал воздух губами.

Рядом с каталкой, со слезами на глазах, семенил, пытаясь сохранить самообладание, Азамат Сергеевич.

Азамат Сергеевич. Петр Сергеевич, ну что ты, что с тобой? Нас ведь не так просто выбить из седла! Петр!

Санитар. Азамат Сергеевич, вас к телефону — звонок из Центра!

Азамат Сергеевич (отстав от каталки). Уже доложили?..

Он отер слезы и мрачно шагнул в боковую комнату.

Автор (за кадром). Подобные обмороки от обжорства случались довольно часто во время неофициальных приемов. По всей трассе в полной готовности стояли специальные бригады врачей... Однако Орехову в этот раз не повезло.

Азамат Сергеевич (по телефону). Нет, товарищ первый секретарь, все было, как обычно, ничего лишнего... Думаю, возраст гостя, товарищ первый секретарь, дал себя знать... Делаем все возможное и невозможное...

Позади Азамата Сергеевича появилась секретарь по идеологии Инкилоб Умаровна, с лицом холодным и спокойным.

Положив трубку, он обернулся к ней.

Инкилоб Умаровна. Азамат Сергеевич, наш гость скончался...

Боль перекосила лицо Азамата Сергеевича.

Азамат Сергеевич. Петя! Петя!

Инкилоб Умаровна брезгливо отвернулась.

Инкилоб Умаровна. Прикажете вызвать вертолет?

Азамат Сергеевич. Да... Организуйте все как следует... Я полечу вместе с ним...

Инкилоб Умаровна. Слушаюсь... Вам необходимо принять укол... Вы должны быть в полном порядке.

Она удалилась в коридор, в комнату вошла медсестра со шприцем в руке.

Медсестра. Здравствуйте, товарищ Первый секретарь.

Детдом. День рождения Рано

На сцене детдомовского актового зала девочка-ведущая объявляет.

Девочка-ведущая. А теперь выступает бывший воспитанник нашего детского дома товарищ Бойкенжаев. Прошу!

Из-за кулис робко выходит невысокий лысоватый человек. Дети и воспитатели, заполнившие зал, дружно поднялись, те, кто был в пионерских галстуках, разом подняли руки, отдавая салют — лысоватый человек был загримирован под Ленина. Та же борода, тот же галстук в горошек, жилетка. Девочка в первом ряду, Рано, перевела взгляд на плакат, прикрепленный к стене, сверяя Бойкенжаева с оригиналом, изображенным на нем.

Бойкенжаев—Ленин, постепенно справившись с волнением и растерянностью, приосанился, задрал бородку кверху.

Бойкенжаев. Здравствуйте, дети!

Дети. Здравствуйте, Владимир Ильич!

Бойкенжаев. Садитесь!

Дети, грохоча деревянными сиденьями, сели. В зал вошел директор детдома. Рыбым взглядом обвел зал и устался на сцену.

Бойкенжаев. Садитесь, садитесь, дорогие мои строители коммунизма... Я специально при-

был из далекого Шушенского, чтобы поздравить нашу дорогую Рано с днем рождения. Будь здорова, будь счастлива! желаю, чтобы ты выросла достойным членом нашего общества!

Зал зааплодировал. Рано сияющими глазами смотрит на Бойкенжаева. Из-за кулис старший пионервожатый и воспитательница выпустили девочку-ведущую, вручив ей пиалу и большой красный мешок с надписью «Сахар».

Девочка подошла к Бойкенжаеву.

Девочка-ведущая. Товарищ Ленин, это вам, чай и сахар.

Бойкенжаев. О-о! За чай спасибо, а сахар отдайте детям!

Зал захлебнулся от восторга.

Лишь директор, злобно оглядевшись, направился за кулисы.

Там, схватив Бойкенжаева—Ленина за грудки, отшвырнул его в угол.

Директор. Ты что это делаешь?! Над кем издеваешься?

Бойкенжаев. Да я только хотел порадовать сироту!

Директор (погрозив ему пальцем). Ленин тебе не Дед Мороз...

Брезгливо окинув взглядом жалкую фигуру Бойкенжаева, директор вырвал из петлички пиджака Ленина алуку гвоздику.

Улица перед домом Инкилоб Умаровны. Утро после смерти Орехова

Инкилоб Умаровна вышла на дверной звонок в одном халате. Увидев шефа, сердито зашипела, опасно глядя по сторонам.

Инкилоб Умаровна. Вы сошли с ума... Зачем вы приехали сюда?

Он стоял перед ней на ступеньках ее дома, растерянный и помятый.

Азамат Сергеевич. У меня важный государственный вопрос.

Инкилоб Умаровна. Ваша жена выщиплет вам остатки ваших волос...

Посторонившись, она пропустила его в дом и заперла дверь.

Спальня Второго секретаря. Историческое решение

Они лежали на просторной постели.

Автор (за кадром). Последние слова покойного Орехова никак не оставляли в покое Азамата Сергеевича. В память о друге и партийном начальнике он решил воплотить в жизнь

предсмертную идею Орехова... Хотя бы в своем районе...

Азамат Сергеевич (голосом обиженного ребенка). Ты должна мне помочь... Мы построим это интернациональное кладбище имени VI Интернационала! Бросим все силы! Там будут лежать рядом узбеки, русские, корейцы, евреи — все!

Инкилоб Умаровна. Народ будет против...

Азамат Сергеевич. Не смейся меня... За партией народ и в могилу пойдет! Первые ряды должны составить мы, коммунисты. Нужно организовать очередь. Меня запиши десятым номером. Так будет демократичней... И подбери кого-нибудь в директора.

Инкилоб Умаровна. У меня нет таких кадров.

Азамат Сергеевич. Поищи, поищи, ты же умная девочка, комсомолочка моя... Возьми хотя бы этого шутика... Бойкенжаева. Он и покойному Петру Сергеевичу понравился.

Автор (за кадром). Название кладбища пришло в голову Азамата Сергеевича внезапно и было вполне в духе перестройки и гласности... Он вспомнил последний вечер с Ореховым, когда тот впервые встретился с Бойкенжаевым...

В тот вечер, между блюдами и возлияниями, Азамат Сергеевич подвел к сомлевшему московскому гостю Бойкенжаева.

Азамат Сергеевич. Вот, Петр Сергеевич, наш молодой кадр... Бойкенжаев... Ну, Бойкенжаев, как живешь? Все хорошо?

Бойкенжаев, приложив ладонь к груди, беспрерывно кивал, благодарил, глядя не на задавшего вопрос Азамата Сергеевича, а на Орехова.

Бойкенжаев. Все хорошо, спасибо, все хорошо...

Азамат Сергеевич. Ну, Бойкенжаев, тогда прошу, ради нашего гостя, один раз — заплачь...

Орехов выжидательно уставился на Бойкенжаева.

Тот покорно сложил брови домиком и печально вздохнул. Через несколько мгновений в глазах его блеснули слезы, затем заполнили их и потекли по щекам...

Инкилоб Умаровна, лежа в постели рядом с Азаматом Сергеевичем, мрачно смотрела перед собой.

Автор (за кадром). В памяти Инкилоб Умаровны сохранился другой облик Бойкенжаева.

Площадь перед райкомом. Новая обувь для вождя мирового пролетариата

Демонстранты багровой кашей текли мимо трибуны. Комсомольский секретарь бросил коробку с новыми туфлями под ноги Бойкенжаеву, завершавшему работу над ленинским гримом.

Комсомольский секретарь. Это тебе, на 1 Мая. А эту рухлядь выброси.

Бойкенжаев. Спасибо.

Комсомольский секретарь. Носи на здоровье...

Оставшись наедине с обновой, Бойкенжаев стал торопливо примерять ее. Сразу стало ясно — обувь отчаянно мала...

Когда в разгар праздника Бойкенжаев стоял на грузовике в канонической позе Владимира Ильича, он был в одних носках...

Проплывая мимо трибуны руководителей, он вышел из образа, чтобы поклониться им, поприветствовать, затем снова встал в каноническую позу...

Азамат Сергеевич. Да, я назначил бы именно его. Он умрет, но кладбище построит...

Детдом. Мечты Бойкенжаева

Барно и Бойкенжаев сидели за столом. Барно угощала Бойкенжаева чаем.

Барно. Вам нужно приходить чаще. Рано начинает без вас скучать. Все время спрашивает о вас.

Бойкенжаев (вздыхая). Да, был бы у меня свой угол, Барнахон, забрал бы я вас отсюда обеих. Удочерили бы Рано и жили бы, как одна семья.

Барно. Я-то ладно... А девочка только вами и дышит.

Бойкенжаев (смуценно). ... Что вы, Барнахон, вы себя из списка не вычеркивайте... Если вы думаете о вашей хромоте, то для меня это все внешние признаки, не имеющие решающего значения. Мне ваше душевное тепло близко, уважаемая Барно.

Барно. На что вам такая. При вашей работе вам нужна и жена соответствующая. Учительница или врач...

Бойкенжаев. Да какая у меня работа? Встреть, проводи, водку подливай, спой-станцуй... Я не обижаюсь... Что есть, то есть... Зато самого Владимира Ильича показываю.

Барно. Ну все же, в райкоме работаете. Человек вы честный, работающий. Как-нибудь и вас заметят, должность дадут, детдомовцев уважают...

На последних его словах в столовую вошел Астанаев, директор детдома.

Астанаев. Ну где, ну где же ему еще быть. Его все ищут, а он тут...

Астанаев подошел к ним, подозрительно глядя на Барно. Та смутилась, покраснела.

А с т а н а е в. ...Сирот обедает.

Бойкенжаев поднялся, улыбаясь.

Б о й к е н ж а е в. Скажете тоже, товарищ директор ... Мы так, только чай. Когда приду сюда, уходить не хочется. Все же родное тут.

Астанаев кивнул, наливая себе чай...

А с т а н а е в. А я так и говорю Упорову, зря вы ему место в общежитии дали.

Б о й к е н ж а е в (тревожно). Товарищ Упоров меня искал?

Астанаев отпил из стакана и вместо ответа разительно посмотрел на Бойкенжаева.

А в т о р (за кадром). Астанаев, директор детдома, в котором вырос Бойкенжаев, в глубине души боялся, как бы Бойкенжаева не назначили на его место, как же он ошибался...

Кабинет Второго секретаря. Назначение

Инкилоб Умаровна — неприступная, нестигаемая, говорила вытянувшемуся перед ней Бойкенжаеву, который в сравнении со стройным, подтянутым секретарем по идеологии был, как гриб-мухомор — невысокий, убогонький...

И н к и л о б У м а р о в н а. Вопрос решен. Получите в райисполкоме приказ, штатное расписание. В течение недели определить место будущего интернационального кладбища и приступить к строительству. Машину водите?

Б о й к е н ж а е в (спешно кивая). В детдоме учили.

И н к и л о б У м а р о в н а. Получите машину на баланс. Срок строительства — 45 дней. Для вашего объекта и этого много. Всем субподрядным организациям дано указание оказывать вам всемерную поддержку. Имейте в виду, спрос с вас будет самый строгий! Считайте это вашим самым ответственным государственным поручением. В поисках территории опирайтесь на председателей колхозов вблизи города. они имеют указание, и запомните: десятый номер в списке очередников у Азамата Сергеевича. Будьте аккуратны с этим списком. Чтобы не было лишнего ажиотажа... И вообще...

Она сделала паузу и многозначительно посмотрела на Бойкенжаева. Тот снова кивнул.

Б о й к е н ж а е в. Я употреблю все силы и знания. Будьте уверены, Инкилоб Умаровна, благодарю за оказанное доверие... Бойкенжаев.

Почему-то закончил он речь своей фамилией.

И н к и л о б У м а р о в н а. Идите, вы свободны.

Б о й к е н ж а е в. Спасибо, спасибо. спасибо...

Пятясь, он вышел из кабинета в приемную.

Здесь его уже ждали. Секретаршу Инкилоб Умаровны окружили кассир райисполкома, главный инженер, председатель колхоза.

С е к р е т а р ш а. Распишитесь, что получили приказ. Поздравляю, товарищ Бойкенжаев.

К а с с и р ш а. Поздравляю, получите ваши подъемные, счастливчик.

Б о й к е н ж а е в. Что?

К а с с и р ш а. Деньги вам положены подъемные в размере двухсот рублей.

Г л а в н ы й и н ж е н е р. А что, и евреев будете хоронить на вашем кладбище, товарищ Бойкенжаев?

К а с с и р ш а. Успокойтесь, товарищ главный инженер, я не тороплюсь ни на какое кладбище...

Г л а в н ы й и н ж е н е р (озорным шепотом). А не будет ли это выглядеть как уклонение, а?

К а с с и р ш а. Да меня вообще сестра в Ленинград забирает... Болеет она.

Г л а в н ы й и н ж е н е р. Знаем, знаем! Евреи часто болеют и долго живут... Поздравляю с назначением, товарищ Бойкенжаев. Хочу заметить, я в списке, сразу за товарищем Упоровым!

Бойкенжаев тем временем получил свои деньги и пожал руку главному инженеру.

Г л а в н ы й и н ж е н е р. Ваша машина у подъезда, товарищ Бойкенжаев! Прошу, прошу!

Выйдя на улицу, они подошли к подержанному «Уазу».

Г л а в н ы й и н ж е н е р. Конечно, не новый, но этот конь еще побеждает! Держись, Бойкенжаев, заводи и езжай.

Председатель колхоза уже запрыгнул в кабину.

П р е д с е д а т е л ь к о л х о з а. Поехали, Бойкенжаев. Я тебе лучшее место в районе покажу! Любо-дорого лежать в такой земле. Правь к моему колхозу.

Бойкенжаев, не переставая всем кланяться и благодарить, сел за руль и завел машину.

Г л а в н ы й и н ж е н е р. Поехали!

Машина сдвинулась с места и поскакала по битому асфальту. Через окно своего кабинета вслед смотрела Инкилоб Умаровна...

Несмотря на то, что «газик» был не нов, мчался он по городку легко и весело. Возле универсама Бойкенжаев остановил машину, вбежал в отдел игрушек.

Б о й к е н ж а е в. Куклу, самую большую!

Подъехав к детдому, Бойкенжаев сказал председателю колхоза.

Б о й к е н ж а е в. Я быстро!

П р е д с е д а т е л ь к о л х о з а. Эй, Бойкен-

жаев! У меня ведь тоже времени мало! Что ты за человек?!

Детдом. Подарки

Молнией пробежав по коридорам, Бойкенжаев остановился у швейного класса. Отворил дверь, предварительно постучав, просунул голову внутрь.

Б о й к е н ж а е в. Ойша опа, можно мне Рано Забирову на одну минуту, пожалуйста.

Взмолился он, обращаясь к пожилой воспитательнице.

Девочка подняла голову от шитья и взглянула на Бойкенжаева.

В о с п и т а т е л ь н и ц а. Выйди Забирова... Только недолго.

Девочка отложила шитье и, покраснев, пошла к двери.

Б о й к е н ж а е в. Спасибо большое, Ойша опа. Они ушли. Ойша опа вздохнула, глядя на остальных воспитанников.

Бойкенжаев в коридоре передал девочке красивую куклу.

Б о й к е н ж а е в. Держи, это тебе... Иди и спрячь ее. Никому не показывай пока, ведь такой куклы нет больше ни у кого, и твои подруги могут обидеться на тебя. Но скоро, очень скоро ты сможешь открыто в своем доме играть со своей куклой... Обещаю. Бойкенжаев. Пока.

Он улыбнулся и убежал по коридору.

Девочка с куклой в руках смотрела ему вслед. Пробравшись на кухню, он выскочил из-за кастрюль, испугав Барно.

Б о й к е н ж а е в (бодрым тоном). Так, что сегодня на ужин? Картофель-пюре на гарнир? Котлеты? Отлично... А это вам!

Он протянул женщине флакон духов, будто между прочим...

Б о й к е н ж а е в. Вот, духи «Красная Москва»... Меня какое-то время не будет... Дня два-три... В общем, я вернусь, и все будет хорошо... Бойкенжаев! Пока!

Выходя из кухни, он столкнулся с Астанаевым.

Б о й к е н ж а е в. А, директор?! Ну смотри, директор.

Бойкенжаев неожиданно пригрозил ему пальцем, победно взглянул на Барно и скрылся за кафельной стеной.

Астанаев остолбенело смотрел на Барно.

Та долго не могла прийти в себя, лишь руки ее машинально прятали подарок Бойкенжаева в кармане халата.

Пригород. Поиски

Оставив «газик» с председателем внизу, Бойкенжаев перебежал с холма на холм, осматривался, примерялся, ложился на землю.

Запыхавшись, он бегом вернулся к «газику».

Б о й к е н ж а е в. Кладбище это дело такое — его нельзя в низине строить — весной затопит, а холмы могут создать прецедент для спора о неравенстве. Мол, почему одного похоронили выше, другого ниже. Нет, это место не пойдет. Вы ведь не хотите, чтобы ваша могила оказалась в луже?

Председатель, внимательно глядя на него, покачал головой.

П р е д с е д а т е л ь. Нет, не хочу...

Б о й к е н ж а е в. Тогда показывайте другие места.

Он забрался в кабину, и «газик» побежал между холмов.

«Газик» стоял посреди распаханых полей. От ближайших домов кишлака к нему подбежал мужчина с чайником и пиалами в руках, налил чай в пиалу и протянул председателю.

Р а б о ч и й. Прошу, Раис-Бува...

Тот, не глядя, взял пиалу и стал пить. Взгляд его был направлен в поле, где посредине возился Бойкенжаев.

Р а б о ч и й. А что это Бойкенжаев в поле ищет, Раис-Бува?

П р е д с е д а т е л ь. Могилу...

Р а б о ч и й. Да что вы...

П р е д с е д а т е л ь. Как там угощение, готово?

Р а б о ч и й. Все готово, Раис-Бува. А где наш гость?

П р е д с е д а т е л ь (кивая в поле). А вот он и есть наш дорогой гость.

Р а б о ч и й (пораженно). Бойкенжаев?!

Бойкенжаев посреди поля копался в земле и бормотал себе под нос.

Б о й к е н ж а е в. Не то, не то...

Затем вскочил и побежал через поле назад, к «газику».

П р е д с е д а т е л ь (рабочему). Иди, мы сейчас подведем... И скажи, чтобы там поосторожней с языками — этот человек может нас всех похоронить.

Рабочий кивнул и поспешил удалиться.

П р е д с е д а т е л ь (Бойкенжаеву). Ну что, нашел?

Бойкенжаев остановился и со вздохом покачал головой.

Председатель. Ладно. Завтра продолжим. А сейчас прошу на пиалушку чая, как говорится.

Бойкенжаев гневно взглянул на него.

Бойкенжаев. Чай? Когда столько работы! Пейте сами ваш чай, а я поехал.

Председатель. Ну, чего горячку пороть... Посидим, отдохнем, обсудим наши дела. Мы ведь живые люди, должны отдыхать, ну?!

Бойкенжаев. А я вас и не просил меня сопровождать. Земли ваши мне вообще не подходят! До свидания, Раис-Бува. Приятного аппетита!

Бойкенжаев сердито посмотрел на председателя и, сев в кабину, тронул машину с места.

Разгоняя машину, Бойкенжаев мчался навстречу своему счастью.

Чайхана. Молва

Старики в чайхане судачили о новостях, главной из которых, конечно, было назначение Бойкенжаева.

Первый старик. Говорят, Бойкенжаева подняли?

Второй старик. Земля ему пухом... Когда это?

Третий старик. Да не в том смысле «подняли» — в смысле, повысили...

Второй старик. А... А я-то подумал, что он умер и подняли его погребальные носилки. Значит, долго будет жить.

В это время мимо чайханы на всех парах промчался «газик» Бойкенжаева.

Автор (за кадром). «Газик» Бойкенжаева видели в самых разных местах вокруг города. Не оставиваясь, он проносился мимо тракторов с хлопковой шелухой, мимо стай грачей на свежевспаханном поле, мимо людских и аистовых кладбищ.

Райком. Утро

Подъехав на служебной машине к зданию райкома, Инкилоб Умаровна направилась было к двери, однако взгляд ее упал на «газик» Бойкенжаева.

Инкилоб Умаровна. Почему он здесь стоит?

Постовой милиционер пожал плечами.

Милиционер. Он чуть свет приехал. Весь в грязи. Нашел, говорит, нашел!

Инкилоб Умаровна приблизилась к «газику» и увидела спящего Бойкенжаева. Лицо его было залепано грязью. Он улыбался во сне.

Инкилоб Умаровна. Разбудите его, пусть едет домой.

Развернувшись, она пошла в здание. На лице ее была удивленная улыбка.

Автор (за кадром). Бойкенжаев спал счастливым сном. Ему снилось его детство, его юность, годы в комсомоле, в армии. Вся жизнь, казалось, вела его к этой минуте, к этому часу...

Поле. Битва

Бойкенжаев с землемерным метром шел по облюбованной земле, обмеряя поле. Рядом скакали местные ребятишки.

По команде Бойкенжаева с шоссе одновременно съехали четыре бульдозера и начали вгрызаться в грунт стальными ножами, обнажая ярко-коричневый нижний пласт. Из-под гусениц летели комья глины.

На обочине сидели белобородые старики и с интересом следили за происходящим.

Спотыкаясь, увязая в грязи, от военного фургона бежали двое солдат-связистов, разматывая на бегу провод телефона. Один из них тащил на себе столик со стульчиком. Подбежали к Бойкенжаеву.

Солдат. Куда прикажете?

Бойкенжаев. Что?

Солдат (отдавая честь). Экстренная телефонная связь со всеми абонентами района. Куда прикажете?

Бойкенжаев растерянно хлопал глазами.

Рассыпая гравий, двинулся в глубь территории самосвал. На гравий тут же набросились рабочие: ровнять кучу.

К Бойкенжаеву подскочила молоденькая комсомолка в телогрейке.

Комсомолка. Товарищ Бойкенжаев! Мы ударный добровольный отряд педучилища! Пришли вам помочь. Дайте нам участок потруднее.

Бойкенжаев (растерянно кивая). Сейчас, ребята... Спасибо вам.

Комсомолка. Ребята, пошли гравий раскидывать!

Комсомольцы веселой гурьбой двинулись за своим вожаком.

Бойкенжаев, скрывая страх, огляделся вокруг...

Он стоял почти в центре разбегающейся аллеями звезды — пока вычерченной только бордюрами. Рабочие на тачках развозили гравий по аллеям.

У Бойкенжаева выступили слезы на глазах. Он вдруг закричал что-то нечленораздельное и кинулся в гущу кипящего строительства.

Автор (за кадром). Да, это был бой. Его бой. И он не намеревался проигрывать...

Бойкенжаев ругался с шофером-корейцем, водителем самосвала.

Бойкенжаев. Как это — нет асфальта?!

Водитель (пожимая плечами). Так. Нету. Будет только в следующем месяце. Ваш объект не внесен в квартальный план!

Бойкенжаев. Что?

Он за шиворот стащил водителя на землю, прижимая к себе, прошел несколько шагов, шепча ему на ухо.

Бойкенжаев. Знаешь, брат, это первое интернациональное кладбище. Здесь и ты, и я, все мы будем. Так будет на всей земле. Понимаешь? И я никому не позволю этому великому делу помешать! Ясно-о?!

Он оттолкнул от себя водителя. Тот не удержался и сел на землю.

Кореец изумленно смотрел на расвирепевшего Бойкенжаева.

Асфальтовый завод. Хлеб Бойкенжаева

Директор асфальтового завода бил себя в грудь.

Директор. Вы же меня без ножа режете? У меня заказчики четвертый месяц ждут! Ну нету у меня лишнего асфальта. Или вы думаете, я его ем? Жру?! Мажу на хлеб?!

Бойкенжаев невозмутимо сунул руку в чан с готовым — с парком — асфальтом, зачерпнул горсть и отправил асфальт в рот.

Директор потерял дар речи.

Проглотив горсть асфальта, сплюнув остатки, Бойкенжаев сказал.

Бойкенжаев. Ты дашь мне асфальт. Дашь, сколько мне будет нужно...

И, повернувшись к нему спиной, пошел прочь.

Райком. Анекдот

Бойкенжаев топтался у запертых дверей, заглядывал в замочную скважину, беззвучно царапал ногтями дерматиновую дверь.

Секретарша. Товарищ Бойкенжаев, я же вам сказала — идет совещание районного актива. Сядьте.

Бойкенжаев нетерпеливо прошагал к стульям у стены. Сел. Вдохнул. Затем спросил, не выдержав.

Бойкенжаев. А Звонарев здесь?

Секретарша. Директор абразивного?

Бойкенжаев. Да.

Секретарша. Здесь, все здесь.

Бойкенжаев. Неужели и перерыва не будет?

Секретарша. Может и не быть.

Бойкенжаев со вздохом встал, нахлобучил шляпу.

Бойкенжаев. Ну, что ж, жаль... Да видно делать нечего... До свидания, опажон...

Секретарша. Будьте здоровы.

Бойкенжаев. Ну, я пошел...

Однако вместо наружной, он резко рванул на себя ручку двери в кабинет Первого секретаря райкома. Секретарша и рта не успела раскрыть, как Бойкенжаев оказался на партактиве...

Влетев в кабинет, Бойкенжаев застыл на пороге. Члены партактива дружно смеялись над рассказом сидевшего во главе длинного стола Азамата Сергеевича.

Азамат Сергеевич. Это не анекдот! Это было! Несчастный старик страдал слабым мочевым пузырем и на протяжении всего трехчасового совещания показывал пальцем на низ живота, морщился, страдал, но описать на таком важном совещании себе не позволил!

Все снова грохнули от смеха.

Бойкенжаев судорожно глотнул слюну, криво улыбнулся.

Азамат Сергеевич. А, Бойкенжаев... Богатым будешь, не узнал тебя... В шляпе.

Бойкенжаев тут же шляпу с головы сорвал.

Азамат Сергеевич. Ну, как идут дела, Бойкенжаев? Продвигаются?

Бойкенжаев. Так точно, Азамат Сергеевич, продвигаются.

Азамат Сергеевич. Уложишься в срок? Смотри — две недели осталось...

Бойкенжаев. Не подведу, будьте уверены...

Азамат Сергеевич. Ну, может, чем помочь надо? Ты говори, не стесняйся...

Инкилоб Умаровна внимательно смотрела на Бойкенжаева.

Бойкенжаев. Вы уж извините, но у меня к товарищу Звонареву дело.

Азамат Сергеевич. Что за дело?

Бойкенжаев. Да это... оградки нас немного задерживают и ворота...

Азамат Сергеевич. Звонарев! В чем дело?

Звонарев вскочил с места и торопливо доложил.

Звонарев. В связи с загруженностью производственных помещений планируем с завтрашнего дня варить ограду прямо на объекте, Азамат Сергеевич.

Азамат Сергеевич. Завтра?

Звонарев. Так точно!

Азамат Сергеевич. Ты уж смотри... Сам знаешь, какой значимости объект... Нам с тобой там рядом лежать...

И он расхохотался.

Члены партактива поддержали Первого секретаря... Хихикнул и Бойкенжаев...

Азамат Сергеевич. Ну вот, Бойкенжаев, все для тебя, как видишь.

Бойкенжаев. Да, верно, спасибо... Еще бы подтянуть — бюсты, статуи...

У Азамата Сергеевича лицо вдруг застыло.

Азамат Сергеевич (холодно). Да... Вас обеспечивают всем необходимым... Правильно, Раис-Бува?

Председатель колхоза. Так точно, Азамат Сергеевич.

Азамат Сергеевич. Вот видите, Бойкенжаев, а вы боялись...

Бойкенжаев. Спасибо большое... Извините, что ворвался... Тогда я пойду?

Азамат Сергеевич. Еще минутку... Как там список очередников? Надеюсь, присутствующие все записались?

И он обвел взглядом лица присутствующих... По ним было явно видно, что не все...

Бойкенжаев вспомнил список и стыдливо посмотрел на членов партактива.

Азамат Сергеевич (грозно). Завтра утром я хочу видеть список очередников у себя на столе... Вы свободны, Бойкенжаев... Хотя еще одну минуту...

Бойкенжаев остановился, вопросительно глядя на Азамата Сергеевича.

Азамат Сергеевич. Один раз, для всех, прошу, заплачьте... Прошу.

Инкилоб Умаровна взглянула на Бойкенжаева, который был не столько растерян, сколько потрясен, он лишь видел торжествующее лицо председателя колхоза.

Автор (за кадром). Да, Бойкенжаеву указали на его истинное место.

Детдом. Песня

Бойкенжаев стоял в коридоре и сквозь щель в двери смотрел, как пела и танцевала Рано. Лицо ее светилось счастьем...

И это счастье не могло не передаться Бойкенжаеву. Он вздохнул и прикрыл дверь. Девочка продолжала танцевать.

Во дворе он увидел Барно. Прихрамывая, она несла большую кастрюлю с помоями. Ей помогал подросток из воспитанников.

Астанаев. Бойкенжаев!

Бойкенжаев оглянулся и увидел на крыльце директора детдома, в накинутом на плечи пальто.

Астанаев. Бойкенжаев! Говорят, во всем

районе асфальт только у тебя есть. Не выделишь родному детдому машину? Утонем ведь в грязи.

Бойкенжаев мрачно покачал головой и глухо проронил.

Бойкенжаев. Не могу...

И, понутив голову, зашагал к своему «газику»

Поле. Новое поручение

Работа на строительстве интернационального кладбища кипела днем и ночью. Рассыпались брызги сварочных огней. Метались тени...

Как мистические животные, двигались в ночи асфальтовые катки.

Везде царил неутомимый Бойкенжаев.

На обочине сидели и, не мигая, следили за исходящим седобородые старики.

Автор (за кадром). Людям порой казалось, что что-то в их сонной, застойной жизни переменялось. Пугавшая сначала затея со строительством интернационального кладбища теперь, во время своей реализации, представлялась событием грандиозным и замечательным. Благодаря Бойкенжаеву, конечно.

К утру все несколько приутихло. Бойкенжаев спал на каких-то ящиках, укрывшись с головой.

Его разбудили голоса могильщиков. Приподняв край чапана, которым он был укрыт, Бойкенжаев выглянул наружу, прислушался.

Голос первого могильщика. Сколько в жизни я могил выкопал — не счесть. Но у каждой из них был свой хозяин, новопреставленный покойник. А тут — не пойму. Могила без хозяина... Это нехорошо.

Голос второго могильщика. Какая вам разница. Зато мы при деле. Смотрите, сколько нас собрали, могильщиков, со всего района. Здорово!

Могильщики сидели на краю свежевырытой могилы и завтракали. Второй был помоложе.

Первый могильщик. В народе говорят — пустая могила сама своего обитателя найдет...

Второй могильщик (смеясь). Скажете тоже... Могила — это просто яма. Разве не все равно, кто в нее и когда ляжет. После смерти все равно ничего нет — пустота.

Первый могильщик (насмешливо). Глупый ты еще... Глупый могильщик все равно что мулла — член партии...

Послышался телефонный звонок, у столика с телефоном выросла фигура дежурного связиста. Сняв трубку, он стал искать взглядом кого-то.

Бойкенжаев понял, что это его, и вновь спрятавшись под чапаном...

У него перед глазами текли караваны машин с гравием, песком, асфальтом, бетонными конструкциями. Казалось, им не будет конца. Связист оттянул угол чапана.

Солдат. Товарищ Бойкенжаев, вас к телефону, Инкилоб Умаровна...

Бойкенжаев вскочил, схватил трубку.

Бойкенжаев. Да, Бойкенжаев слушает...

Голос Инкилоб Умаровны. Здравствуйте, Бойкенжаев...

Бойкенжаев (оживленно). Здравствуйте, Инкилоб Умаровна... Рад слышать ваш голос, очень рад.

Голос (после паузы). Как успехи, Бойкенжаев? Завтра сдача. Успеваете?

Бойкенжаев (проводя ладонью по лицу). Так точно, Инкилоб Умаровна. Мы готовы!

Голос. Имейте в виду — Азамат Сергеевич пригласил гостей из области, прессу. Не подведите, Бойкенжаев. Я думаю, вы понимаете всю значимость события.

Бойкенжаев. Безусловно.

Голос. Азамат Сергеевич на вас лично рассчитывает.

Бойкенжаев. Жизни не пожалею, вы же знаете, Инкилоб Умаровна...

Голос. Знаю...

Сидя за столом в своем кабинете, Азамат Сергеевич слушал разговор.

Азамат Сергеевич. Спросите, что там с торжественным захоронением...?

Инкилоб Умаровна (в трубку). Товарищ Бойкенжаев, Азамат Сергеевич спрашивает, как решается вопрос с торжественным захоронением... Чем вы будете открывать работу кладбища?

Бойкенжаев (встревожено). С захоронением? Все в порядке... Вопрос решается, не беспокойтесь.

Холодный пот выступил у него на лбу.

Азамат Сергеевич (поморщившись). И желательно, чтобы это был кто-то из коренной национальности. Ты же понимаешь...

Инкилоб Умаровна. Товарищ Бойкенжаев, есть мнение, чтобы покойник по возможности нашим, узбеком был. А то неудобно открывать интернациональное кладбище похоронами человека другой нации. Как-то, извините, негостеприимно.

Азамат Сергеевич солидарно кивнул.

Бойкенжаев (скрывая панику). Да, непременно узбек, конечно.

Голос в трубке. Мы, конечно, не настаи-

ваем, все-таки жизнь, но... Лучше, чтобы был наш.

Бойкенжаев. Будет сделано! Товарищ секретарь...

В трубке послышались гудки. Бойкенжаев глотнул слюну. И опустил трубку на рычаг.

Бойкенжаев. Нашего, узбека...

Оба могильщика сидели на краю ямы и смотрели на него вопросительно. Позади них шли последние, завершающие работы — солдаты сажали деревья, белили бетонные бордюры, убирали мусор.

Бойкенжаев поднялся с места и тревожно огляделся вокруг. Бессловесные аксакалы по-прежнему смотрели на него с немим вопросом в глазах. На кладбище стоило взглянуть с высоты птичьего полета — стремительно разбегающиеся в разные стороны аллеи, белоснежные гипсовые статуи, ровно высаженные деревья, аккуратные беседки со скамейками.

Голос Бойкенжаева (за кадром). Здесь, здесь мы все будем равны и счастливы. Здесь наш покой, долгожданный мир...

Больница. Первый кандидат

«Газик» Бойкенжаева мчался в сторону городской больницы.

От больницы, скользя по грязи, бежала медсестра в накинутаю поверх белого халата телогрейке. Лицо ее было испуганным.

Автор (за кадром). Слух о том, что Бойкенжаев ищет свежего покойника, разнесся по городку со скоростью молнии...

Главный врач больницы привел Бойкенжаева к покойнику. Тот лежал на каталке с лицом, закрытым простыней.

Главный врач. Вот, самый свежий... Если бы вы могли нам помочь. Вы сейчас самый могущественный человек в районе. Больница наша нуждается в помощи.

Бойкенжаев. Хорошо. Я подумаю.

Главврач открыл лицо покойного.

Бойкенжаев (после паузы). Это же водитель самосвала.

Главврач. Да. Ли Афанасий Григорьевич.

Бойкенжаев. Отчего он умер?

Главврач. Болезнь всех шоферов...

Бойкенжаев вздохнул.

Бойкенжаев. Не пойдет.

Главврач. Почему?

Бойкенжаев. Нужен узбек... Обязательно нужен узбек. Поможете?

Г л а в в р а ч (*подумав*). За машину асфальта я мог бы вам дать одного больного.

Б о й к е н ж а е в (*огорчаясь все больше*). Больной мне не нужен.

Г л а в в р а ч (*горячо*). Да какой он больной! Сыновья сегодня забрали его домой, хотя у нас работает одна из его невесток... Да не жалец он, это я вам как врач говорю! Ну, договорились?

Б о й к е н ж а е в. Договорились...

На крыльце больницы их ждали родственники умершего — пожилая сморщенная мать и круглолицый здоровенный племянник. В руках у бабушки был термос.

П л е м я н н и к. Товарищ главврач! Наша бабушка хочет посмотреть на Афанасия.

Г л а в в р а ч (*прискорбно*). Да, конечно... Поверьте, я искренне сочувствую вашему горю.

П л е м я н н и к. Наша бабушка говорит, что Афанасий жив, что он не умер, ему еще рано. Да даст ему пить наш корейский чай, и он пойдет на работу.

Г л а в в р а ч (*скорбно кивая*). Я понимаю горе матери, помутившее ее разум... Сейчас с вами займусь...

Б о й к е н ж а е в. Спасибо, спасибо.

И он поспешил к своему «газiku»

Г л а в в р а ч. И не забудьте про машину асфальта! Видите, какая у нас тут грязь!

Затем главврач повернулся к корейцам. Лицо его вновь приняло скорбное выражение.

Г л а в в р а ч. Прошу, покойный ждет вас.

И они втроем пошли в больницу.

Дом передовика соцтруда. Призрак коммунизма

Старик Тилаволди впери́л глаза в потолок, издал последний хрип и затих. Сидевшие вокруг него пятеро сыновей и четыре невестки разом завывали, прощаясь с покойным. В эту минуту младшая невестка, медсестра по имени Зи́да, вбежала в комнату и сразу набросилась на плачущих.

З и ё д а. Тихо, тихо вы все! Замолчите!

М у ж З и ё д ы. Ты что, паскуда, с ума сошла? Мы оплакиваем нашего отца, а ты нам рот затыкаешь? Мешаешь нам скорбеть. Или хочешь, чтобы я об тебя палку сломал?!

З и ё д а (*шепотом*). Да тише вы, хозяин, если не хотите, чтобы нашего отца вместе с иноверцами похоронили, как безродную собаку.

С т а р ш и й б р а т. Что ты сказала?

З и ё д а. Слушайте меня внимательно. Только что в больницу пришел Бойкенжаев. Он взял за

глотку нашего главврача — подавайте мне к утру свежего покойника. Приказ сверху. Завтра открытие кладбища.

М у ж З и ё д ы. Ну и что, при чем тут наш отец?

З и ё д а. Главврач человек бессовестный — сразу скажет ему про нашего отца.

В т о р о й б р а т. Да что он скажет?

З и ё д а. Скажет, что семья забрала больного в тяжелом состоянии, значит, он безнадежен.

С т а р ш и й б р а т. Мы не дадим похоронить нашего отца на этом грязном кладбище.

Ч е т в е р т ы й б р а т. Да уж. Попробуйте не дать! Отец наш заслуженный человек, передовик всю жизнь. Лучше него кандидатуры не найти.

Т р е т ь и й б р а т. Да ты в своем уме? Дай тебе волю, ты бы тело отца, как огнепоклонники, в пепел превратил бы!

Ч е т в е р т ы й б р а т. А что я сказал?! Я говорю, если выбирать — наш отец самый достойный!

З и ё д а (*отчаявшись*). Да помолчите же вы! Время идет! Бойкенжаев с минуты на минуту будет здесь...

С т а р ш и й б р а т (*весомо, после паузы*). Отца мы не отдадим.

Лицо покойного было непроницаемо и светло — мирские проблемы его уже не касались.

Бойкенжаевский «газик» блуждал в переулках старого города в поисках нужного адреса...

Спустя некоторое время три старших брата сидели напротив Бойкенжаева и вполне миролюбиво смотрели на него.

Позади них во внутреннем дворе пели и плясали дети и женщины.

Бойкенжаев тоже молчал, пытливо вглядываясь в лица братьев и с подозрением вслушиваясь в веселье.

С т а р ш и й. Угощайтесь, пейте чай, уважаемый товарищ Бойкенжаев.

Б о й к е н ж а е в. Весело у вас.

В т о р о й б р а т (*с пафосом*). У нас всегда так.

Братья снова закивали. Веселье во внутреннем дворе продолжалось.

Бойкенжаев, глядя в окошко, отпил из пиалы.

Б о й к е н ж а е в. Я слышал, что ваш отец, Тилаволди-бобо, не совсем здоров.

Братья широко раскрыли глаза и переглянулись.

Б о й к е н ж а е в (*продолжая*). Точнее сказать — очень нездоров. Настолько, что вам даже пришлось забрать его из больницы.

Братья рассмеялись.

С т а р ш и й б р а т. Да откуда вы взяли, товарищ Бойкенжаев! Все как раз наоборот! Наш отец пошел на поправку. И мы даже решили, что ему можно покинуть больницу и вернуться домой!

Бойкенжаев не поддержал их смеха. Более того, он стал мрачен.

Тут он увидел в углу окна, выходявшего во внутренний двор, лицо Зи́еды — из-под телогрейки по-прежнему выглядывал уголок белого халата. Он все понял и ... растерялся.

В т о р о й б р а т. Да вон он, наш отец, во дворе гуляет.

Бойкенжаев, глядя через окно, не поверил своим глазам.

За окном, опираясь на младшего сына, шел и даже помахивал ему рукой живой и здоровый Тилаволди-бобо.

Бойкенжаев окаменел, глядя на это явление. Зи́еда не сводила с него пристального, ненавидящего взгляда.

Братья в комнате помахали отцу в ответ.

В т о р о й б р а т. Отец, вы не слишком-то себя утруждайте! Вам еще рано.

Два сына Тилаволди-бобо, прячась за его телом, двигая его руками и ногами, имитировали движения якобы живого отца.

Бойкенжаев выбежал за ворота дома Тилаволди-бобо. Оглянувшись на дом, он упрямо пробормотал.

Б о й к е н ж а е в. Задание будет выполнено, товарищ секретарь, не сомневайтесь.

Он схватил ручку двери «газика», рванул ее, сел за руль, мстительно оглянувшись вокруг, завел машину — и она побежала по узкой улочке.

РОВД. Козел отпущения

Подъехав к зданию РОВД, он выпрыгнул из машины и сразу наткнулся на «Москвича» с забрызганным свежей кровью бампером.

В предвкушении успеха он вошел в подъезд.

Бойкенжаев остановился у окошка дежурного.

Б о й к е н ж а е в. Привет капитан...

Д е ж у р н ы й. Здравия желаю...

Б о й к е н ж а е в. Начальник на месте?

Д е ж у р н ы й. На выезде...

Бойкенжаев кивнул.

Б о й к е н ж а е в. А у вас тут все тихо, без приключений?

Дежурный поднял на него взгляд.

Д е ж у р н ы й. У нас приключений не бывает... У нас происшествия, товарищ Бойкенжаев.

Б о й к е н ж а е в. Ладно, понимаем... Значит, начальник на выезде?

Д е ж у р н ы й. Так точно.

Б о й к е н ж а е в. А чей там «Москвич» на улице?

Д е ж у р н ы й. Задержанного.

Б о й к е н ж а е в. Что, сбил кого-нибудь?

Дежурный вновь посмотрел на него.

Д е ж у р н ы й (*ухмыляясь*). Это не ваш клиент, товарищ Бойкенжаев.

Б о й к е н ж а е в. Что, пострадавший живой?

Д е ж у р н ы й. Уже нет.

Бойкенжаев, не понимая ничего, посмотрел на улыбающегося дежурного и, осторожно ступая, вошел внутрь здания. Шум с заднего двора привлек его внимание. Посреди двора двое по пояс раздетых милиционеров крутили свежеразделанного козленка на вертеле.

Бойкенжаев с болью смотрел на них.

А в т о р (*за кадром*). Бойкенжаев смотрел на сбитого жарящегося козленка и почувствовал ужас. Он вдруг представил себе, что не выполнит поручения, опозорится, останется никчемным, никому не нужным клоуном без будущего да, впрочем, и без прошлого...

Больница. Жизнь после жизни

В коридоре реанимационного отделения больницы его ждал хаос — всюду валялись предметы больничного обихода, брошенные на пол как попало. Бойкенжаев вошел в коридор и, пройдя несколько шагов, увидел сидевшего на полу главврача. Он ел из банки кабачковую икру. Приблизившись к нему, Бойкенжаев сел рядом.

Б о й к е н ж а е в (*устало*). Где Афанасий?

Г л а в в р а ч. Ушел...

Мать Афанасия зажгла ароматическую палочку. Затем подошла к столу, где лежал сын, открыла его лицо. Осторожно влила в крышку пахучего настоя из термоса. Племянник Афанасия смотрел на ее действия, затаив дыхание. Мать стала лить покойнику в рот настойку, что-то бормоча про себя.

Г л а в в р а ч (*за кадром*). Я всегда знал, что им нельзя доверять. Не зря их в партию не берут. Не надежные они...

Афанасий открыл глаза, вскочил на каталке с криком — горячо!

Б о й к е н ж а е в. А остальные?

Г л а в в р а ч. Ушли... Даже самые тяжелые, бежали, как зайцы!

Б о й к е н ж а е в (*с горечью*). Это саботаж. Они

хотят сорвать важнейшее мероприятие... Не позволю... Я знаю, что делать...

И он, вскочив, решительно пошел по коридору.

Мясные ряды. Друг детства

Смеркалось. Усталый Бойкенжаев вылез из «газика», захватив свой неизменный портфель и направился к мясным рядам внутри рынка.

Приблизившись к нужной ему лавке, он спросил у молодого рубщика.

Бойкенжаев. Здравствуйте, а Черный Азим здесь?

Рубщик. Здесь, а что вам нужно от Азима-ака?

Бойкенжаев. Это я скажу ему самому...

Черный Азим (сквозь тяжелый кашель). Пропусти его...

Рубщик посторонился, пропуская Бойкенжаева в глубь лавки.

Прижимая к груди портфель, он встал у белого полога, из-за которого доносился кашель — там сидел Черный Азим.

Черный Азим. Говори, Бойкенжаев, что у тебя за разговор ко мне.

Бойкенжаев. Вы, наверное, слышали — завтра у нас открытие... Будут высокие гости... Вы и ёми человек ответственный, авторитетный, должны понять, что такое важное мероприятие нельзя сорвать...

Черный Азим. Ничего не понимаю... Чего ты от меня-то хочешь?

Бойкенжаев. Мне нужен покойник на открытие, желательно наш, узбек...

Черный Азим. Вот оно что... Хитришь Бойкенжаев... Небось решил проверить — не откинул ли копыта я сам... Но я, как видишь живой... Ну, что ж, в память о нашем детдомовском детстве так и быть, дам тебе одного покойника... Этот подойдет?

Бойкенжаев невольно оглянулся и сквозь куски подвешенного на крюках мяса увидел перепуганное лицо рубщика. Бойкенжаев пожегся.

Черный Азим. Больше года не отдаст долг... Если тебе действительно так нужен покойник, на, замочи его сам, он не будет сопротивляться.

Бойкенжаев увидел в руках Азима пистолет и испуганно отпрыгнул в сторону.

Бойкенжаев. Что вы, что вы!

Черный Азим. В чем дело, Бойкенжаев?

Бойкенжаев. Я не могу...

Черный Азим. Почему?

Бойкенжаев ответил не сразу.

Бойкенжаев. Я не могу...

Лицо Черного Азима посерьезнело.

Черный Азим. Хочешь уйти живым? Бери

пистолет и стреляй!

Бойкенжаев. Прошу вас, не надо.

Черный Азим. Не надо?

Черный Азим стал целиться в голову Бойкенжаева.

Черный Азим. Что ты за человек, Бойкенжаев!

Бойкенжаев помолчал.

Черный Азим. Знаешь, почему меня никогда не похоронят на твоём кладбище?... Потому что я хочу, чтобы моя мама была молодой, счастливой и живой и чтобы она никогда меня не рожала... Проваливай...

Улица. Похороны старика

Колеса «газика» Бойкенжаева были проколоты и лепешками лежали на асфальте. Он огляделся вокруг. Переулок был безлюден.

Вдруг на стенах образовались длинные тени, и из боковой улицы, неся на плечах погребальные носилки, появились сыновья Тилаволди-бобо. Бойкенжаев спрятался в ночную тень. Он услышал совсем рядом их дыхание и негромкие голоса.

Второй брат (кряхтя). До старого кладбища надо было идти через почту, там ближе.

Первый брат. Молчи! Там ближе, да возле почты народ может ходить. Увидят — доложат Бойкенжаеву, и будет наш отец лежать рядом с русскими да евреями.

Третий брат. Хватит спорить... идите скорее... Мулла ждать не будет.

Тени с погребальными носилками скрылись в переулке. Бойкенжаев вышел из темноты и посмотрел им вслед.

Детдом. Прощание

На его тихий стук вышел сторож.

Бойкенжаев. Здравствуйте, Борис-ака.

Сторож. Здравствуйте, Бойкенжаев... Где вы были?

Бойкенжаев. Что, искали меня?

Сторож. Звонили из райкома.

Бойкенжаев. Спасибо, я позвоню... Все спят?

Сторож. Да кто как...

Бойкенжаев. Не закрывайте дверь, я скоро.

Он остановился возле комнаты Барно. Тихо постучал.

Бойкенжаев. Барнохон, Барнохон, откройте это я... Слышите Барнохон. Мне нужно срочно сказать два слова Раню.

Барно (из-за двери). Я уже сплю, извините... Попросите нянечку.

Бойкенжаев (устало). Извините...

Он пошел по коридору и, не доходя до угла, обернулся. Дверь отворилась, из комнаты Барно, куря, вышел Астанаев и направился в противоположную сторону...

Нянечка осталась в дверях, пустив вперед Бойкенжаева. Он присел на корточки перед кроватью Раню. Долго смотрел ей в лицо. Внезапно девочка открыла глаза.

Раню. Вы мне снится?

Бойкенжаев кивнул.

Раню. Значит, все хорошо?

Бойкенжаев. Да, все просто отлично.

Теперь кивнула девочка и закрыла глаза. Бойкенжаев посидел еще немного, затем поднялся и вышел из спальни.

Общежитие «Апассионата»

Подойдя к темному зданию общежития, он увидел дежурную машину райкома.

Инструктор (из машины). Бойкенжаев? Где вас носит?

Бойкенжаев. Я был занят... Передайте Инкилоб Умаровне, что ее приказание будет выполнено обязательно. До свидания.

И он вошел в общежитие.

Войдя в комнату, Бойкенжаев взял полотенце, вошел в ванную. Включив воду, стал регулировать душ. Помывшись, вытерся насухо, оделся и лег в кровать. Полежал задумчиво, улыбнулся, закрыл глаза. Через несколько секунд его сердца перестало биться...

Вот и всё

Речь над гробом Бойкенжаева читал Азамат Сергеевич. Рядом стояли гости, райисполкомовский актив.

Азамат Сергеевич. Товарищи! Это кладбище имени IV Интернационала — первое в своем роде. Перед нами стоят задачи модернизации старых мазаров и кладбищ, и это один из ярких показателей дружбы народов... Мы открываем наше кладбище похоронами замечательного человека, коммуниста, товарища Бойкенжаева. Потратив весь свой талант организатора, он покинул нас... Мы не забудем товарища Бойкенжаева никогда...

Гроб с телом Бойкенжаева поднесли к могиле, закрыли крышку.

Изо всех зевак, наблюдавших за строительством кладбища, остался один старик. Став свидетелем похорон Бойкенжаева, он тихо прочитал молитву и, поднявшись, ушел.

Автор (за кадром). Бойкенжаев умер... Дело его рук — интернациональное кладбище имени IV Интернационала — странным образом забылось. Никого не хоронили в подготовленные могилы. Налетевшие ветры заполнили их песком и пылью... Вот и все.

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%

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 «.....» 2003г.



Периодичность выхода журнала — 4 номера в год

Подписной индекс Роспечати 81608

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

Зарубежная подписка оформляется через фирмы-партнеры ЗАО «МК-Периодика» или непосредственно в ЗАО «МК-Периодика» по адресу:

129110 Москва, ул. Гиляровского, 39, ЗАО «МК-Периодика»;
 тел. (095) 281-91-37, 281-97-63; факс (095) 281-37-98
 E-mail: info@periodicals.ru
 Internet: http://www.periodicals.ru

To effect subscription it is necessary to address to one of the partners of JSC «MK-Periodica» in your country or to JSC «MK-Periodica» directly.

Address: Russia, 129110 Moscow; 39, Gilyarovskiy Street,
 JSC «MK-Periodica»
 Tel.: (095) 281-91-37, 281-97-63; fax (095) 281-37-98
 E-mail: info@periodicals.ru
 Internet: http://www.periodicals.ru

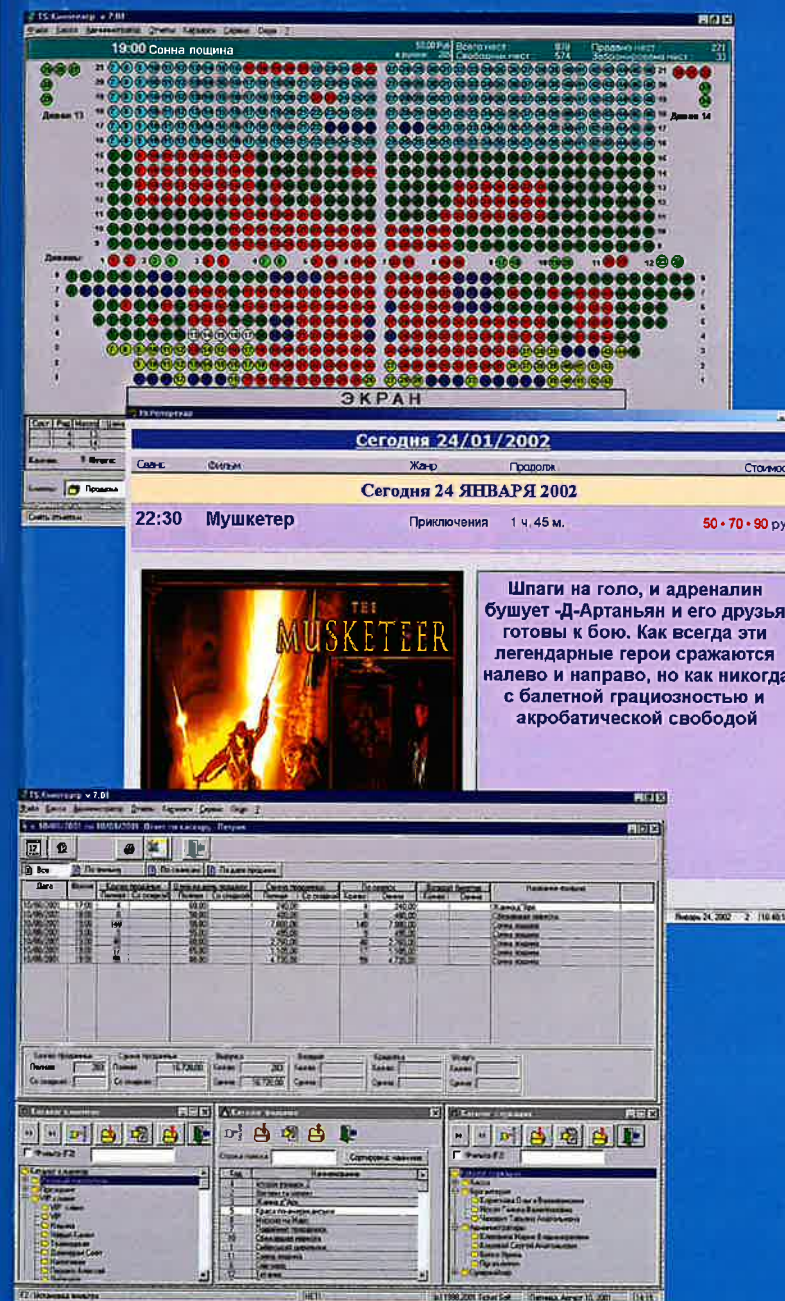
TicketSOFT

*опередите конкурентов,
 работайте с лидером*



LuckyTicket™

комплексная автоматизация зрелищных организаций



Возможности системы:

- повышение скорости и качества обслуживания посетителей, быстрая печать красивых билетов с логотипами кинотеатра и спонсоров;
- увеличение скорости и точности получения отчетных и аналитических документов (кассовые отчеты и отчеты для бухгалтера);
- автоматизация взаиморасчетов по договорам с прокатчиком;
- полная интеграция с любыми бухгалтерскими программами;
- возможность гибко разрабатывать собственные ценовые и геометрические схемы, мгновенно менять их по ситуации;
- использование любых видов оплат билетов, систем дисконтных и кредитных карт;
- организация заказа билетов через Internet;
- продажа билетов с привлечением распространителей и театральных касс;
- управление сетями кинотеатров;
- управление барами и ресторанами.

Наши клиенты:

"Киноцентр на Красной Пресне" (г. Москва);
 "МДМ кино" к/т (г. Москва);
 "Орбита" к/т (г. Москва);
 "им. Моссовета" к/т (г. Москва);
 "Ростов" к/т (г. Ростов-на-Дону);
 "Батыр" к/т (г. Набережные Челны);
 "Киномакс-Буревестник" к/т (г. Владимир);
 "Пирамида" ГКЦ (г. Тольятти);
 "Октябрь" к/т (г. Улан-Удэ);
 "Выборг Палас" к/т (г. Выборг);
 "Галактика" к/т (г. Владивосток);
 "Родина" к/т (г. Подольск);
 "Аврора" к/т (г. С.-Петербург);
 "Октябрь" к/т (г. Н. Новгород);
 "Кинопапа" к/т (г. Киев);
 "УточКино" к/т (г. Одесса);
 "Патрия" к/т (г. Кишинев);
 "Москва" к/т (г. Ереван);

Всего более 50 кинотеатров в странах СНГ.

129626 г. Москва, 3-я Мытищинская ул., г.16, корп.47 • Тел/факс: (095) 287 99 19, 287 99 91, e-mail: cinema@soft.ru

www.soft.ru