

2
2003

Читайте в номере:
«МАГНИТНЫЕ БУРИ»,
«МОЛИТВА ЛЕЙЛЫ» —
ФИЛЬМЫ VII ФОРУМА
КИНЕМАТОГРАФИЙ СТРАН СНГ,
ЛАТВИИ, ЛИТВЫ И ЭСТОНИИ

КАКОЕ КИНО МОДНО НА БРОДВее

ЛИЧНОСТЬ, СУДЬБА, ТВОРЧЕСТВО —
Герц Франк, выдающийся документалист

«ВЛЮБЛЕННЫЕ-2» —
сценарий Одельши Агишева при участии Эльёра Ишмухамедова

кинофорум

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



ПРОЕКТИРОВАНИЕ

ДИЗАЙН

РЕКОНСТРУКЦИЯ

СТРОИТЕЛЬСТВО

Поставка, монтаж "под ключ" и гарантийное обслуживание:

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



ТЕАТРЫ

КИНОКОНЦЕРТНЫЕ

МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ

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

КОМПАНИЯ

Содержание

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: Аян Есмагамбетова
в главной роли в фильме «Молитва
Лейлы»

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.

Отпечатано в ООО «Векотрейд»
Москва, 127006, Старопименовский пер.,
дом 13 стр.1
Заказ № 13 от 9.07.03. Тираж 1000

КИНОФОРУМ июль 2003 (№ 2)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

2 Елена Стишова. ПОНЯТЬ ДРУГОГО

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

4 Рустам Ибрагимбеков. 100 ЛЕТ КИНО, 10 ЛЕТ НЕЗАВИ-
СИМОСТИ...
10 Асия Байгожина. КАЖЕТСЯ, ЛЕД ТРОНУЛСЯ
13 Нея Зоркая (Россия) — Вида Джонсон (США). ВЕЛИКИЙ
ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ ДОБРАЛСЯ ДО БРОДВЕЯ

ПРЕМЬЕРА «КФ»

16 Асия Байгожина. ВСПОМНИТЬ ВСЁ...
21 Георгий Данелия. С БОЛЬЮ И СОСТРАДАНИЕМ
22 Наталья Аринбасарова: «КАЖДЫЙ ДЕНЬ НУЖНО ЧЕГО-
НИБУДЬ ДОБИВАТЬСЯ...»

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

29 Александр Руденко-Десняк. ОБРЕЧЕННЫЙ НАБЛЮДАТЬ
34 Ирина Зубавина. МИСТИКА «ЖЕЛЕЗНЫХ АНОМАЛИЙ»

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

38 Валерий Фомин. «НАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В ГРУЗИНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ ОЧЕНЬ СИЛЬНЫ...»
51 Гульнара Абикеева. КУДА УХОДИТ ДЕТСТВО...
56 Хана Мостфа. ЗАГАДКА ДИНАРЫ

ИНФО-РУБРИКА

ПЕРСОНА

63 Александр Липков. ВЗГЛЯД С ПОРОГА
68 Андрей Шемякин. В ОЖИДАНИИ ВЫСШЕГО СУДА:
СВИДЕТЕЛЬСКИЕ ПОКАЗАНИЯ

СЦЕНАРИЙ

72 Одельша Агишев при участии Эльёра Ишмухамедова.
ВЛЮБЛЕННЫЕ-2

КИНОФОРУМ

июль 2003



ПОНЯТЬ ДРУГОГО



Елена Стишова,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

VII Форум кинематографий стран СНГ и Балтии, прошедший в середине мая, оказался едва ли не самым интересным за всю свою пока недолгую историю. Все три программы — игровая, документальная, анимационная — сложились фильм к фильму, балласта почти не было, зато было много короткометражных дебютов, преимущественно киргизских и казахских — кино независимых республик развивается, рекрутирует новый призыв. И нет нужды, что мрачные дяденьки из руководства Российского СК много потрудились над тем, чтобы объявить его едва ли не фантомом, иллюзией, выдумкой Конфедерации. На сей раз, правда, они пошли иным путем, сменив стратегию черного пиара на куда более древнюю политическую технологию — «разделяй и властвуй». Альтернативный форум, проведенный впритык к легитимному под эгидой создания единого прокатного пространства, имел сверхцель более простодушную: подставить ножку Конфедерации, а заодно показать, кто хозяин в лавке. Надо отдать должное центральной прессе — многие журналисты жестко отреагировали на этот жест «доброй воли». Почему-то никто не поверил, что политтехнологи из Российского СК вдруг поменяли ориентацию и повернулись к идее «дружбы народов».

Несмотря на случившийся провал, попытки расколоть сообщество конфедератов продолжают. На 25-м МКФ в Москве было объявлено об учреждении новой международной организации кинематографистов стран СНГ и Балтии. Подробностей не знаю, меня не пригласили, а я не хожу туда, куда

меня не зовут. Сдается мне, что организация для того и создана, чтобы «дружить против». Об альтернативном слете представителей кинематографий независимых республик СНГ писали как о деле скандальном и связанном с именем супернюсмейкера Никиты Михалкова. Любопытно, как прокомментирует пресса его новый шаг в этом направлении.

О Кинофоруме, где одних только премьер было 66, московские газеты писали главным образом информационно. Вадим Абдрашитов почел за честь показать свою новую картину «Магнитные бури» на открытии Кинофорума в Большом зале Киноцентра. Сатыбалды Нарымбетов привез эпос «Молитва Лейлы», Олесь Санин — изумительной красоты историческую фреску «Мамай», Зульфикар Мусаков — лирическую комедию «Мальчики в небе», Юсуп Разыков — трагифарс «Товарищ Бойкенжаев», Герц Франк, ставший обладателем «Ники» в этом году, показал фильм-исповедь «Флэшбек», который нарахват среди отборщиков международных кинофестивалей...

Но не к тому я веду, что мы ленивы и нелюбопытны, хотя и это имеет место. Дело обстоит еще хуже. Наша критика просто не знает, как писать о фильмах, которые производятся где-то там, на просторах бывшей империи, не понимает, на какой козе к ним подъехать. К тому же в России они не прокатываются, не имеют аудитории. Так о чем же писать и кому адресовать написанное? — таковы, видимо, резоны.

На самом деле это всего лишь поверхностная сторона проблемы, которая пока от нас ускользает. Едва ли не

параллельно с Московским Кинофорумом в Нью-Йорке, в Центре Линкольна, триумфально проходила грандиозная ретроспектива кино Центральной Азии — «Фильмы Шелкового пути». (Подробно об этом событии читайте в этом же номере «КФ» в материале Наи Зоркой и Виде Джонсон.) Многие участники Кинофорума были гостями Центра Линкольна и приехали в Москву оттуда, окрыленные успехом и огромным интересом со стороны публики, прессы, культурологов и киноведов. Само собой возникает вопрос: почему там, за океаном, сенсационно интересно то, что нам ну просто никак? В ком изъян — в них или в нас? Может, их восприятие запрограммировано на экзотику, на Чужое и Другое, потому как свое поднадоело и кажется пресным? А мы, в свою очередь, сами того не понимая, страдаем «скорбным бесчувствием»?

В самом деле, в нашем обществе, следовательно, в нашем восприятии вещей (включая фильмы) нет того формата, той программы, которые «открывали» бы нам шифры и коды культуры Другого. Общее советское прошлое научало и приучало к тому, что Другого нет, как нет и ценностей Другого, за которым стоит иная культурно-историческая вертикаль. Другие — это враги. Им противопоставлялось тотальное «Мы», «историческая общность людей», называемая советский народ, с ее наднациональностями, глубоко идеологическими ценностями, общими для всех, а уж за ценой мы не постоим.

Утопия осуществилась — мы ведь и впрямь жили, как мечтал поэт, «без России, без Латвий», «единым человечьем общежитьем». За что теперь и расплачиваемся. На том месте, где должен быть образ Другого, в нашей подкорке — черная дыра, в культуре — зияние. Я имею в виду прежде всего культуру русскую, которую упорно обозначают как российскую, что тоже мешает институализации в нашем сознании образа Другого. Культура, постсоветское кино в том числе, чувствует эту проблемную точку. Вспомним «Мусульманина» В. Хотиненко, растасканные на анекдоты «Особенности национальной охоты» А. Рогожкина. Только что появилась новая картина Г. Сидорова «Старухи», внятный, как наглядное пособие, постмодернистский текст на темы Другого.

Центральноазиатское кино в постсоветские годы сосредоточено на идее восстановления своей культурной идентичности, но при этом не отрекается от общего советского прошлого, осмысливая его как часть собственной истории, включая самые трагиче-

ские ее страницы. «Молитва Лейлы» Нарымбетова, сюжет которой разворачивается рядом с приснопамятным Семипалатинским полигоном, в буквальном смысле на краю гибельной бездны, потрясла меня своим эпически-космическим строем, исключающим сведение счетов хотя бы способом персонификации Зла. Здесь нет «плохих русских», и это принципиальная позиция автора. Нарымбетов исходит из внутренней установки, что сила нравственного искусства — в минимализации Зла, в очистительном катарсисе, в покаянии, наконец. Будь моя воля, я купила бы этот фильм и показала бы его российским зрителям, таким же участникам этой драмы, как и казахи, которым выпало жить и умирать до срока в селе возле полигона, где долгие годы испытывалось ядерное оружие. Ведь Люди Власти, маниакально озабоченные ее неизбежностью, не щадили ни своих, ни чужих, ни ближних, ни дальних. «Побочным продуктом» отчуждения Власти от народа был беспрецедентный паритет: представители «титულიной нации» не имели преимуществ перед другими народами, все были равно унижены. Колонизация была столь же внешней, сколь и внутренней. Что в корне отличает советскую империю от всех других империй XX века, зато сближает с рабовладельческими империями периода античности, с восточными деспотиями.

Нынешняя власть, позиционирующая себя как демократическая, но озабоченная более всего самосохранением, лишь накануне очередных выборов вспоминает о трагедии русских беженцев и о русских диаспорах, оказавшихся после развала империи вдали от исторической родины, часто в полном бесправии. Таковы «отдаленные результаты» нашего совместного проживания в «общезитии». Но мы в России их не рефлекслируем и не анализируем, причины и следствия разнесены во времени и никак не сойдутся в одной точке. А в Центральной Азии этот процесс происходит — кинематограф о нем сигнализирует. Возвращение к своей культурной идентичности происходит параллельно с обращением к постимперской проблематике, что мы наблюдаем и в «Молитве Лейлы» Сатыбалды Нарымбетова, и в «Лунном папе» Бахтияра Худойназарова, и в фильмах Серика Апрымова, и в последней работе Актана Абдыкалыкова «Маймыл». Парадигма уже сложилась, нет только Человека Культуры, способного ее увидеть и осмыслить как направление, берущее начало в кра-тере остывающего вулкана по имени СССР.

Елена Стишова

Е. Стишова

РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ

100 ЛЕТ КИНО, 10 ЛЕТ НЕЗАВИСИМОСТИ...



Более десяти лет назад наша страна объявила о своей независимости, и национальный кинематограф проходит сегодня серьезную проверку своей жизнеспособности, отстаивая право на существование как часть национальной культуры.

Казалось бы, нет необходимости доказывать, что одна из старейших кинематографий мира, столетие которой было отмечено в 1998 году, создавшая десятки фильмов разных жанров о жизни нашего народа и его драматической истории, нужна не только самим кинематографистам. Но, к сожалению, именно эту проблему, как, впрочем, не только у нас, но и во многих других республиках бывшего СССР, нам приходится решать сегодня.

Система кинопроизводства и проката советского времени страдала многими недостатками,

но имела возвратный механизм средств, вложенных в производство фильма. Прокат фильмов приносил доходы, достаточные, чтобы снимать новые картины, и при этом еще приносил государству большую прибыль. Сегодня кинопроизводство в Азербайджане экономически неэффективно; многие кинотеатры не работают, а те, что еще функционируют, в очень плохом техническом состоянии.

Но парадокс в том, что и единственный соответствующий мировым стандартам кинотеатр, который мы имеем в Баку, не окупает своих расходов. Я имею в виду кинотеатр «Азербайджан». Ниже я подробно остановлюсь на его проблемах, так как это кинотеатр нашего Союза, но сейчас лишь отмечу, что его низкая экономическая эффективность доказывает: если даже в республике появляются новые современные кинотеатры, рассчитывать на возврат денег от проката наших фильмов мы в ближайшие годы не можем, поскольку посещаемость кинотеатров связана с такими фундаментальными и медленно изменяющимися факторами, как экономическое состояние страны, жизненный уровень населения, его вкусовые приоритеты и т.д. При этом ситуация осложняется еще тем, что даже когда кинопрокат начнет приносить доход, азербайджанские фильмы будут занимать лишь небольшую часть экранного времени кинотеатров и конкурировать с самыми кассовыми фильмами мирового кинематографа. Происходить это будет по той причине, что кинотеатры, как и везде, будут принадлежать людям, стремящимся извлечь из своего бизнеса максимальную прибыль.

Таким образом, мы должны отчетливо осознавать, что в ближайшие годы создание экономически эффективной модели кинематографа в Азербайджане практически нереально и следует искать другие пути и способы сохранения национального кино. Причем ответственность за решение этой проблемы во многом лежит на Союзе кинематографистов.

С защитой национальной кинематографии свя-

зана и необходимость принятия новой редакции Устава нашего Союза: действующий сегодня Устав был принят еще в советское время и следует привести его устаревшие положения в соответствие с законодательством республики и нормами международного права.

Члены Союза имели возможность ознакомиться с проектом новой редакции Устава. И не могли не обратить внимание на то, что он, определяя цели и задачи нашей организации, опирается на принятый и действующий в стране Закон о кино.

Кинематограф, являющийся искусством и наряду с этим сложным и затратным производством, после образования нового независимого Азербайджана оказался без правовой базы, определяющей его взаимоотношения с государством. И лишь после принятия Закона о кино, конституционно признавшего кинематограф частью национальной культуры, государство взяло на себя обязанность поддерживать национальный кинематограф организационно и финансово. Именно эту цель мы преследовали, разрабатывая проект Закона, принятый нашим Парламентом, Милли Меджлисом.

Своевременное принятие Закона о кино в Азербайджане свидетельствует о том, что и Президент Республики, и Милли Меджлис относят национальный кинематограф к сфере важных государственных интересов. И справедливости ради следует отметить, что, начиная с 1993 года, после значительного перерыва, пусть весьма скромную, но регулярную государственную поддержку наш кинематограф имеет. Конечно же, в определенной мере это результат того, что все эти годы Союз кинематографистов и в решениях своих пленумов, съездов и конференций, и в многочисленных обращениях к руководству республики привлекал внимание власти и общественности к проблемам кинематографа. Тем не менее, простейший сравнительный анализ ситуации показывает, что наше государство все же в недостаточной мере выполняет свои обязательства перед национальным кинематографом.

Так, в 2002 году на нужды кино была выделена сумма, эквивалентная 700.000 долларов США при численности населения 8 млн. человек. Для сравнения приведу соответствующие цифры по России, общественно-политическая ситуация в которой достаточно осложнена войной в Чечне. И в которой тоже прокат национальных фильмов фактически не работает. В 2002 году в России на поддержку кинематографа было выделено 77 мил-

лионов долларов в рублях при населении 144 миллиона человек.

Сопоставляя эти цифры, видим, что на душу населения в Азербайджане на кинематограф из бюджета выделяется в 5 раз меньше, чем в России. Относительные показатели, построенные на сравнении бюджетов с учетом разницы в количестве населения, несколько сокращают разрыв: в этом варианте у нас на нужды кино выделяется всего лишь в два раза меньше, чем в России. Но так или иначе, очевидно, что каждый гражданин нашей страны недополучает на цели кинообслуживания значительные средства. Это усугубляется еще и тем, что выделенные законом о бюджете средства ежегодно существенно урезаются Министерством финансов. Ситуацию 2003 года проанализировать сложно, так как средства, предусмотренные на кинематограф, не выделены отдельной строкой. В связи с чем определить размер этих средств в числе тех, что выделены на культуру в целом, на сегодняшний день невозможно.

Я сознательно употребил выше слово «недополучает», чтобы подчеркнуть важный тезис: поддержка национального кинематографа, какую бы форму эта поддержка ни носила — госзаказы или прямое бюджетное финансирование, — прямая обязанность государства перед налогоплательщиками.

Представители власти должны понимать, что сегодня ориентация — на национально-культурные и общемировые духовные традиции; воспитание граждан, и в первую очередь молодежи, столь же важная задача, как и решение задач военного, политического, экономического характера. Мы разрушаем гражданские и патриотические устои общества, недодавая зрителю национальные кинопроизведения разных жанров. И поскольку, в силу сложившихся обстоятельств, эти произведения могут быть доставлены зрителю в основном с экранов телевизоров, то заодно наши фильмы могли бы — хотя бы частично — потеснить кинопродукцию иностранного производства, часто ориентированную на зрителя с примитивным вкусом.

Теперь более конкретно о кинопроизводстве. Техническое оснащение студии «Азербайджанфильм» в тяжелом состоянии; практически вышли из строя все звенья кинопроизводства, от съемки до обработки пленки. На производство полнометражного художественного фильма выделяется в среднем сумма в манатах, эквивалентная 150.000 долларов США. Человек, хоть немного связанный с

Статья написана на основе доклада, сделанного на IX съезде кинематографистов Азербайджана

кинопроизводством, знает, что, с учетом цены на пленку и ее обработку, эта сумма несопоставимо ниже той, что требуется для производства среднего по своим техническим параметрам фильма. В определенном смысле мы занимаемся самообманом, запуская два-три фильма в год, имея при этом средства всего лишь на один, да и то низкобюджетный. (Видимо, есть смысл провести семинар с участием ведущих режиссеров, продюсеров и экономистов, чтобы, с учетом реальных цен, определить минимальные финансовые параметры условного среднего фильма.)

Тем не менее, при всех сложностях, в настоящее время в производстве на киностудии «Азербайджанфильм» находятся один художественный и один документальный фильм. А всего с 1996 года с государственной поддержкой было произведено 10 полнометражных и 4 короткометражных художественных фильма, 10 документальных и 4 мультипликационных фильма. Некоторые из них стали заметным художественным явлением, отражающим разные стороны жизни страны и народа, другие удались меньше. Но отраден сам факт, что при всех потерях и резком оттоке квалифицированных профессиональных кадров, на подготовку которых были истрачены годы, в условиях, когда фактически отсутствует приток молодых режиссеров, сценаристов, операторов, получивших качественное образование, азербайджанский кинематограф продолжает выполнять свою художественную миссию, как часть национальной культуры.

Хотелось бы отметить, что несколько наших фильмов участвовали в международных кинофестивалях, получили высокие награды и премии.

Оценка художественных качеств произведенных за эти годы фильмов, дело кинокритиков. Поэтому хочу обратить внимание лишь на тематические и содержательные проблемы, затронутые в наших фильмах 1996—2002 годов.

Среди художественных лент последнего десятилетия есть фильмы, в той или иной форме посвященные таким важным темам, как карабахская война и события вокруг армяно-азербайджанского конфликта — фильмы «Сары гялин» (реж. Явер Рзаев); «Аиля» (реж. Рустам Ибрагимбеков, Рамиз Гасаноглу); «Все к лучшему» (реж. Вагиф Мустафев). Традиционные для нашего кинематографа морально-этические проблемы легли в основу фильмов «Отель отагы» (реж. Расим Оджагов); «Чужое время» (реж. Гусейн Мехтиев); «Случайная встреча» (Шамиль Алиев); «Сон» (реж. Фикрет Алиев); «Вахмия» (реж. Руфат Аскеров); «В объятиях огня»

(реж. Мирбала Салимов); «Под кличкой ИКА» (реж. Тимур Бекир-заде). В 2002 году закончен фильм, посвященный относительно недавней нашей истории — «Овсунчу» (реж. Октай Мир-Касимов) и экранизирована классическая комедия «Хачы Гара» (реж. Джахангир Мехтиев); редкий для нашего кинематографа жанр социальной притчи был использован в фильме «Как прекрасен этот мир» (реж. Эльдар Кулиев), снятом в 1999 году.

Среди документальных фильмов обращает на себя внимание лента «9 минут» (реж. Хамис Мурадов), рассказывающая о проблемах беженцев; фильмы-портреты, посвященные таким выдающимся деятелям нашей литературы и искусства, как Исмаил Шихлы (реж. Зия Шихлинский), Гасан Сеидбейли, Рафик Бабаев, Ариф Бабаев (реж. Д. Гулиев).

Ряд документальных фильмов, снятых реж. З. Шихлинским на внебюджетные, спонсорские средства, такие как «Считался богом артиллерии», вносят существенное тематическое разнообразие в общую картину нашего документального кинематографа последних лет.

После долгого перерыва («Зеки ятарса», 1996) в 2002 году были сняты три мультипликационных фильма: «Джаваншир», «Чалалар», «Торпаг».

Даже беглый тематический анализ фильмов, снятых между съездами, свидетельствует, что нам остро не хватает фильмов, посвященных сегодняшним будням нашей армии и событиям временно приостановленной войны, государственные, политические аспекты которой в создавшейся геополитической реальности так или иначе связаны с такой важной темой, как наша независимость.

А фильмы для детей и юношества? Мы так давно их не снимаем.

А сегодняшняя реальность со всем комплексом проблем, перед которыми оказались целые поколения, выросшие в другой общественно-политической реальности и вынужденные приспособляться к новой жизни, жестко ориентированной на ценности, которые мы десятилетиями осуждали?

А исторические фильмы? Ведь общеизвестно, что народ, не знающий своей истории, не имеет будущего.

Простой перечень того, на что должна обратить сегодня свое внимание национальная кинематография, выявляет, что объем производства в три-четыре фильма и столько же фильмов для телевидения, тот объем производства в год, которым мы были недовольны в семидесятые-восемидесятые годы, сегодня был бы достаточен для поддержания

нормального, ритмичного производства на нашей главной кинофабрике «Азербайджанфильм» и, главное, для более-менее целостного отражения на экране нашей жизни, проблем, достижений, истории.

Конечно, рождение замыслов и создание конкретных сценариев — весьма индивидуальная и трудно поддающаяся планированию творческая сфера. Но общество имеет право обратить внимание художника на насущные проблемы своего существования, и нам кажется важным объединение усилий Министерства культуры и Союза для проведения конкурсов и семинаров, сосредотачивающих интересы авторов на тех или иных нужных обществу и стране тематических направлениях.

В истории всех стран строительство нового государства — тот период, когда национальная интеллигенция становится ведущей силой общественного развития. Я имею в виду деятельность независимых общественных объединений, не борющихся за власть и свободных от ведомственных ограничений и обязательств. Союз кинематографистов Азербайджана, объединяющий в своих рядах двести творческих работников, является именно такой организацией. Последовательно, из года в год, мы пытаемся добиться того, чтобы мнение кинематографистов хоть в какой-то мере учитывалось при решении организационных, финансовых вопросов деятельности национального кино. И столь же последовательно, из года в год, за редким исключением, этого не происходит. А редкие исключения связаны с теми случаями, когда удается выйти на прямую связь с Президентом страны и получить его личную поддержку. Так было при решении судьбы фестиваля «Восток — Запад», так было, когда решался вопрос о проведении профессионального праздника кинематографистов, так было при официальном признании даты рождения азербайджанского кино.

Даже в советское время, не отличавшееся излишней демократичностью, мнение общественных организаций значило для аппарата ЦК и Совмина гораздо больше, чем сегодня для соответствующих государственных органов.

Как известно, творческие Союзы были созданы Сталиным, чтобы держать деятелей литературы и искусства в организационной узде. В шестидесятые годы, когда создавался Союз кинематографистов СССР, ситуация существенно изменилась и кинематографистам с трудом удалось добиться согласия руководства страны на возникновение еще

одной творческой общественной организации, поскольку в условиях относительной демократизации общества творческие союзы начали защищать профессиональные интересы своих членов, старались улучшить социально-бытовые условия их жизни.

В рядах нашего Союза еще есть люди, которые помнят, как в Союзе ежегодно бесплатно раздавались по две-три квартиры за счет долевого участия в городском строительстве, по льготным ценам распределялись автомашины, заграничные туристические путевки и т.д. Мы и сегодня получаем из Москвы несколько тысяч долларов в год за счет поступлений от общего имущества в МЗАО «Киноцентр», но после развала СССР возможности нашего Союза в решении социально-бытовых вопросов резко сократились. Хочу напомнить, что Союз кинематографистов Азербайджана — самофинансируемая организация. Лишь содержание в надлежащем порядке помещения Союза с учетом затрат на электроэнергию, тепло и связь требует расходов, существенно превышающих средства, поступающие из акционерного общества «Киноцентр».

Не получающий никаких дотаций от государства, Союз кинематографистов решает вопросы своей жизнедеятельности только за счет собственной хозяйственной деятельности. И, прежде всего, за счет деятельности кинотеатра «Азербайджан», являющегося совместным предприятием нашего Союза и английской компании ITIL. К сожалению, последний год кинотеатр практически не имеет доходов, и поступления в Союз сведены к минимуму. Но, так или иначе, создание единственного в республике современного кинотеатра на фоне общего развала киносети является, несомненно, достижением нашего Союза кинематографистов.

Мне кажется, помимо экономической отдачи, этот кинотеатр может быть более эффективно использован для целей пропаганды национального и европейского кино. И мы ждем от специально созданного для этого Центра национальной кинематографии конкретных предложений, а еще точнее, программу деятельности в этом направлении, разработанную с участием членов Союза.

Возвращаясь к диалогу нашей общественной организации с государственными органами, вынужден отметить, что, наряду с принятием Закона о кино, выходом Указа Президента о ежегодном проведении в Баку международного кинофестиваля «Восток—Запад» и другими важными решения-

ми на самых высоких этажах власти, мы так и не добились того влияния на деятельность национального кинематографа, которое бы могло быть, если бы власти считались с консолидированным мнением кинематографистов.

В своих многочисленных обращениях к власти мы предлагали те или иные способы решения многих проблем нашего кинематографа и, как я уже сказал, ни разу, подчеркиваю — ни разу не получили вразумительного ответа на наши предложения. Я имею в виду такие фундаментальные вопросы, как система управления кинематографией, принципы ее финансирования, участие в постепенно разворачивающемся процессе приватизации.

Нам могут ответить, что все волнующие кинематографическую творческую общественность вопросы решаются профессиональными экономистами и квалифицированными специалистами государственного аппарата. Но мы ведь не покушаемся на право государственных органов принимать окончательные решения, последнее слово всегда остается за ними. Просто если мы строим новое демократическое государство, то должны осознавать, что столь последовательное невнимание к мнению значительного отряда национальной интеллигенции, объединенной в Союзе кинематографистов, может привести к необратимым потерям.

В этой связи, мне кажется, было бы правильным, если бы мы, кинематографисты, опираясь в своих требованиях на Закон о кино и в соответствии с нашим Уставом, обратились к руководству республики с конкретным предложением, которое могло бы существенно улучшить положение дел в кинопроизводстве и кинопрокате.

Что же это за предложение, которое, как мне кажется, может наилучшим способом решить и проблему занятости кадров на киностудии, и при относительно небольших дополнительных финансовых вложениях со стороны государства существенно повысить художественно-идеологическую роль кинематографа в жизни общества?

Эти проблемы решило бы, на наш взгляд, создание телевизионного сериала (в год 10-12 серий), который бы вмещал в себя все наиболее интересные и важные события нашей современной жизни и недавнего прошлого; в занимательной художественной форме этот сериал повествовал бы о свершениях и чаяниях нашего народа в чрезвычайно драматический период нашей истории.

Опыт создания сериалов в ведущих кинемато-

графических странах Америки и Европы показывает, что многосерийный фильм — наиболее доступная и финансово, и организационно массовая форма общественного воздействия, вызывающая неизменный зрительский интерес. Двенадцать серий в год — это работа для большого числа годами простаивающих в ожидании работы режиссеров; это большой объем сценарной работы; это полноценная загрузка всех звеньев производства на «Азербайджанфильме». Минимальная цена одной серии в России — сумма эквивалентная 70.000 долларов США. Если этот базовый уровень затрат возьмет на себя государство (речь может идти и о внебюджетном источнике), то были бы решены многие проблемы, накопившиеся за последние десять лет.

В Азербайджане есть достаточный творческий потенциал для создания сериала, сочетающего в себе и занимательность, и художественное качество, и актуальность. Продолжая снимать одну-две картины в год на киноплёнке, которую нам приходится обрабатывать на стороне, студия «Азербайджанфильм», получив дополнительно ту сумму, которую по самым заниженным статистическим оценкам национальный кинематограф ежегодно недополучает, могла бы выйти на экраны телевизоров с продукцией, которая необходима и зрителю, и кинематографистам.

Мне кажется, что предложение о создании ежегодного телесериала должно быть принято государственными органами, решающими вопросы финансирования культуры и искусства. В конце концов, у нас есть надежда, что претворить в жизнь это предложение, поддержанное IX съездом кинематографистов Азербайджана, в очередной раз поможет личное вмешательство Президента.

Конечно, непосредственное создание телесериала от написания и принятия сценария до завершения производства — дело киностудии «Азербайджанфильм» и Министерства культуры, задача же Союза инициировать этот проект и добиться положительного отношения к нему со стороны руководства республики.

Хочу напомнить, что и во всех других случаях Союз кинематографистов, как общественная организация, традиционно не может и не должен вмешиваться в деятельность студии и Главного Управления по кинематографии Министерства культуры; непосредственное управление кинопроизводством и кинопрокатом — прерогатива государственных учреждений. Миссия же нашего Союза, в соответствии с Уставом, в выражении

консолидированной точки зрения кинематографической общественности по всем жизненно важным вопросам национальной кинематографии. И очень важно, чтобы это мнение было услышано государством.

Хочу напомнить, что Союз кинематографистов Азербайджана, как и все другие кинематографические Союзы бывших республик СССР, еще в советское время, в 1989 году, стал независимой общественной организацией, входящей в Конфедерацию Союзов кинематографистов на договорной основе. Все пятнадцать национальных кинематографий, включая прибалтийские, приобретающая независимость, сохранили профессиональные и экономические связи, для реализации которых и была создана Конфедерация; располагаясь в Москве, она координирует взаимодействие между Союзами.

Одновременно с членством в Конфедерации все Союзы кинематографистов являются акционерами закрытого акционерного общества «Киноцентр». 11 Союзов, в том числе наш, не имевшие в советское время производственных мощностей, получили по 3% акций; России, Армении, Украине, Грузии досталось большее количество акций. Несколько лет назад Российский Союз, обладающий 32% акций, начал предпринимать попытки захватить здание «Киноцентра» в Москве и тем самым развалить акционерное общество, чтобы получить

все сто процентов прибыли. В результате акционеры «Киноцентра» сейчас ставят вопрос о выведении Российского Союза из состава МЗАО «Киноцентр» и распределении причитающейся ему ежегодной прибыли непосредственно между теми региональными российскими Союзами, которые являются членами Конфедерации. В первую очередь речь идет о Московском Союзе кинематографистов, объединяющем в своих рядах большую часть российских кинематографистов.

В этом противостоянии Российского Союза всем другим Союзам кинематографистов отражается одна из главных особенностей нашего времени — продолжают сбавать стереотипы российского имперского мышления.

Наш творческий Союз может претендовать на заметное влияние в обществе, только если активен каждый кинематографист, входящий в его состав; это необходимое условие для того, чтобы национальный кинематограф сохранил то место в национальной культуре и общественной жизни, к которому обязывает более чем столетняя история азербайджанского кино, традиции, созданные нашими предшественниками, и ответственность перед грядущими поколениями, которые будут судить о нас и о нашем времени по фильмам, которые мы создаем.

Баку

АСИЯ БАЙГОЖИНА

КАЖЕТСЯ, ЛЕД ТРОНУЛСЯ

В конце марта в Алматы состоялся внеочередной X съезд кинематографистов Казахстана, на котором работа предыдущего руководства СК, возглавляемого Максимом Смагуловым, была признана неудовлетворительной. Съезд избрал новое правление. Председателем правления — первым секретарем СК РК стал 38-летний режиссер игрового кино Амир Каракулов.



...Бунт на корабле назревал давно. Предыдущий съезд кинематографистов республики был также внеочередным. Он проходил в чрезвычайно нервной атмосфере взаимных упреков и обвинений и едва не перерос в скандал: к Дому кино были даже подтянуты силы милиции. Кинематографисты тогда в большинстве своем чувствовали себя потерянными и подавленными, невостребованность в ситуации нового времени выбивала почву из-под ног. Бесконечные реформирования казахстанского кинематографа практически свели на нет его существование как отрасли. Все жаждали перемен, но никто не знал рецептов улучшения ситуации. И

когда Максим Смагулов предложил свою кандидатуру в качестве лидера, все стали вспоминать, каким феерическим был старт «Катарсиса» — первой негосударственной студии в стране, которой он руководил. Пожалуй, «Катарсис» вообще был одной из самых успешных киностудий эпохи перестройки: проекты запускались один за другим, то было фантастическое время всеобщей кинематографической занятости и весьма ощутимых материальных дивидендов, за каких-то пять лет «Катарсис» выпустил порядка шестидесяти фильмов — и это стало своего рода рекордом. М.Смагулов обещал вернуть коллегам этот утраченный кинораи. Программа, предъявленная им съезду, была сказочной: Смагулов обещал привлечь в короткий срок баснословные инвестиции в казахский кинематограф, гарантировал всеобщую занятость, а ветераны уже через год после выборов могли рассчитывать на существенную добавку к пенсии, которую ежемесячно будет выплачивать им Союз, молодым предлагалась студия дебютов; предполагалось в ближайшее время «пробить» в правительстве Закон о кино, возродить фестиваль «Евразия», вернуть кинематографистам Дом кино, который практически стал вотчиной арендаторов. В общем, программа вдохновляла. Только никто не знал, как ее осуществить. Кандидат предлагал не ломать над этим голову и довериться ему. У коллег он просил лишь полномочий. Справедливости ради надо отметить, что кое-кто из кинематографистов уже тогда воспринял обещания Максима Смагулова с большим скепсисом. На том же съезде некоторые пытались напомнить коллегам, что в конце концов, несмотря на блистательное начало, давно почил в

бозе «Катарсис», но их резоны не были услышаны...

Да, борьба была нешуточной, но большинством голосов съезд избрал все-таки Смагулова Первым секретарем СК.

Нисколько не сомневаюсь в искреннем стремлении Смагулова кардинально изменить ситуацию — намерения были, действительно, благими, но за четыре неполных года ни один из пунктов его программы так и не был реализован. И дело тут явно не в кознях коллег, на которые ссылался на недавнем съезде Смагулов. Если до его прихода ситуация была патовой, то при нем она стала просто аховой: трагедия тотальной опустошенности стремительно перерастала в фарс всеобщей никчемности. Время от времени проходили какие-то кино-вечера, открывались мемориальные доски, собирались собрания, но все шло, скорее, по инерции — киностудия и Союз, всегда работавшие в тесном контакте, теперь выполняли исключительно презентационную роль, существовали практически номинально.

Ситуация сложилась парадоксальная: и кинотеатры в стране, благодаря частным компаниям, стали возрождаться, и правительство вроде повернулось лицом к нуждам кинематографистов, и фестивальные удачи не обходили казахских режиссеров, и зарубежные продюсеры проявляли интерес к сотрудничеству, то есть внешние обстоятельства вполне благоприятствовали развитию национального кино, но сбой при этом дал внутренний механизм. Он пребывал в коме. Проекты Смагулова оказались прожектами, а киностудию возглавлял человек, далекий от проблем кино. При этом Союз кинематографистов, всегда игравший огромную роль в общественно-политической жизни страны, утратил позиции лидера, а киностудия превратилась в офис, населенный странными персонажами. Отсутствие киножизни при наличии дееспособных кинематографистов порождало странные мысли — это был какой-то иррациональный паралич воли, коллективная анемия, всеобщий ступор. Чудо, обещанное новым лидером, не состоялось.

Но мало-помалу кинематографисты начали приходить в себя. Уже через год после съезда инициативные группы и отдельные кинематографисты стали писать письма и собирать подписи для проведения очередного внеочередного съезда. Поскольку состояние дел на студии было также удручающим — ходки пошли с жалобами-протестами в местные СМИ и правительство. В прошлом году

сменилось руководство «Казахфильма» — генеральным директором Национальной кинокомпании был назначен Сергей Азимов, режиссер документального кино, несколько лет возглавлявший ТРК Президента РК. Это был добрый знак. Всеобщая апатия сменилась робкими надеждами на перемены — профессионалы стали возвращаться на студию. Вскоре началась интенсивная подготовка к запуску эпопеи «Кочевник». Возобновил работу обновленный худсовет — и сразу несколько проектов были приняты к производству, более того, студия изыскала средства на это: сегодня в работе находятся пять игровых фильмов, два из них — дебюты, запущено несколько документальных лент, выпущен совместно с Академией искусств новый мультфильм и обещано его продолжение, практически решен вопрос о создании сериала «Астана»...

Старая истина, что дело не в наличии или в отсутствии денег, а в идеях и людях, способных их воплощать, в очередной раз доказала свою правоту. Студия постепенно стала оживать, но Союз кинематографистов как организация по-прежнему себя никак не проявлял. Однако теперь декларации руководства Союза вызывали не уныние и недоумение, а возмущение и гнев кинематографистов. Как всегда, в самый решающий момент в бой пошли старики ветераны, коих большинство в Союзе. Они лично обзвонили всех членов правления и настояли на скорейшем его заседании, где предложили Максиму Смагулову добровольно уйти в отставку. Этот вариант первым руководителем Союза не был принят, и тогда — еще в конце прошлого года — ветераны потребовали внеочередного съезда. Правление по этому поводу собиралось с перерывами трижды: в первый раз не было кворума, во второй раз не были соблюдены иные формальности, наконец в третий раз заседание правления было вполне легитимным, и, хотя теперь уже до очередного отчетно-выборного съезда оставалось немногим более двух месяцев, правление настояло на немедленном созыве внеочередного съезда. К удивлению журналистов, привыкших к тому, что высокие кинематографические собрания, как правило, оборачиваются скандалами, а то и потасовками, нынешний съезд прошел мирно и спокойно — похоже, кинематографистам надоело привлекать внимание к своим проблемам подобным образом, да и четыре года усталых насмешек над собой дали себя знать. Это был самый политкорректный съезд казахских кинематографистов: все внимательно, серьезно и терпеливо выслуши-

вали друг друга, вникали в содержание программ кандидатов на место первого руководителя СК, делились наболевшим. Кандидатур было пять: два актера — Тунгышбай Джаманкулов и Ментай Утепбергенов и три режиссера — Амир Каракулов, Талгат Теменов, Сергей Азимов. Последний, которого выдвинула инициативная группа, взял самоотвод, мотивировав это невозможностью для себя совмещать сразу два ответственных руководящих поста и обещал деятельное содействие новому руководству. Программа Каракулова, пожалуй, мало чем отличалась от программ остальных кандидатов: молодым — дорогу, то есть дебюты, старикам — почет, то есть помощь, а работающим кинематографистам — профессиональные гильдии. Он говорил, что Союз кинематографистов имеет блистательное созвездие имен, с которыми считаются на всех уровнях: от аула до президентского дворца, и этим капиталом надо реально пользоваться — с тем, чтобы влиять на политику государства в области кинематографа, что в единстве — сила, а значит, и действовать надо только сообща. Главное, что отличало программу Каракулова от других программ, — это форма изложения: в его выступлении чувствовались настоящее волнение, искренность и боль, — многих в зале его слова тронули до слез. За плечами Каракулова сегодня не только опыт успешного игрового кино (он поставил пять фильмов, ставших лауреатами престижных МКФ),

но и практика реального продюсирования, работа в ответственных PR-компаниях, плюс к этому он достаточно молод, удачлив и амбициозен, реально сумел вписаться в жесткие обстоятельства нового времени. По сути, на съезде голосовали не за программы, а за лицо лидера и предлагаемые им методы. Амир в глазах большинства оказался предпочтительнее других кандидатов.

Наши кинематографисты словно очнулись от обморочного сна, длившегося без малого четыре года, — инфантильное ожидание чуда сменилось трезвой оценкой своих возможностей и способностей, и, кажется, лед и в самом деле тронулся. От планов сооружения кинематографических Нью-Васюков в Казахстане здравомыслящее большинство наконец отказалось, но желание облагородить свое кинопространство крепнет и даже обретает реальные формы. Во всяком случае, в казахских кинематографических кругах опять наблюдается некоторое оживление, и сегодня с уверенностью можно сказать: пациент и доктор в одном лице — само казахское кино — явно идет на поправку, об окончательном выздоровлении говорить, возможно, еще рано, но прогноз — обнадеживающий. И это тот случай, когда самолечение не только не возбраняется, но и настоятельно рекомендуется как единственный способ обретения полноценной жизни.

Алматы

НЕЯ ЗОРКАЯ (РОССИЯ) — ВИДА ДЖОНСОН (США)

ВЕЛИКИЙ ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ ДОБРАЛСЯ ДО БРОДВЕЯ

«Я испытываю глубокую благодарность к американским коллегам. Они продлили Великий Шелковый путь, который шел из Китая через Центральную Азию в Европу. Продлили до Америки...» — сказал Али Хамраев, классик узбекского (и мирового!) экрана о ретроспективе центральноазиатского кино в нью-йоркском Линкольн-Центре, одном из самых престижных культурных центров мира. В течение всего мая 2003 года уютный кинозал в самом сердце огромного города был отдан показу фильмов из бывших республик СССР, ныне суверенных государств.

Нея Зоркая. Ретроспектива так и называлась «Фильмы вдоль Великого Шелкового пути». Она включала в себя более 40 картин, снятых в Казахстане, Кыргызстане, Узбекистане, Таджикистане и Туркменистане за полвека с лишним — от фольклорных «Тахира и Зухры» Наби Ганиева (1945) и сурового «Лютото» Толмуша Океева (1973) до «Бешкемпира» Актана Абдыкалыкова (1998), «Брат мой, Шелковый путь» (2001) Марата Сарулу и «Полета пчелы» Джамшета Усманова (1998). Сам великий Мартин Скорсезе представлял фильм Ардака Амиркулова «Гибель Отрара», высоко ценимый также Жан-Люком Годаром. Столь обширная и представительная программа фильмов этого богатейшего кинематографического региона демонстрировалась за океаном впервые.

Ее подготовили специалисты из Линкольн-Центра и компании «Seagle Films» («Чайка-фильм») при активном участии Конфедерации Союзов кинематографистов, которая осуществляла консультативную и организационную помощь в отборе ретроспективы, приложила немало усилий, чтобы обеспечить показ уникальными копиями фильмов с английскими субтитрами. Нью-йоркские кураторы программы Алла Верлоцкая и Кент Джонс предприняли путешествие по столицам славного Шелкового пути, чтобы произвести точный отбор материала, так сказать, на местах событий. И, надо признать, им это удалось.

Четко спланированная программа, привлекавшая немало публики, сопровождалась двумя симпозиумами, которые также вызвали серьезный интерес



зрителей и длились по несколько часов — вопросы и ответы складывались в живой диалог между залом и приглашенными в Линкольн-Центр режиссерами старшего поколения Ходжакули Нарлиевым, Али Хамраевым, актрисой Майей Аймедовой и молодыми, но уже знаменитыми лидерами казахской «новой волны» Амиром Каракуловым, Дарежаном Омирбаевым, оператором Мурадом Нугмановым и Юсупом Разыковым — талантливым постановщиком и одновременно директором киностудии «Узбекфильм».

Темой первого симпозиума — «классическое» — были традиции старших поколений, темой второго — «актуального» — проблемы и трудности нового этапа жизни центральноазиатских кинема-

Вида Джонсон — американский киновед, профессор-славист Университета Тафт в Бостоне.

тографий, связанного с борьбой за бюджет, спонсирование. И старшие, и представители молодого поколения заявляли о своей верности авторскому — в широком смысле — проблемному кинематографу, не забывая о задачах возвращения массового зрителя к отечественной продукции. Участники симпозиума из зрительного зала говорили, что в фильмах из Центральной Азии, и созданных в советские годы, и в современных, их привлекает «ручная работа», «штучный товар», то есть независимость искусства от коммерции, моды и популярных клише, отчетливо выраженная самобытность и высокое художественное качество.

Ретроспектива широко освещалась в прессе: большие статьи о ней дали газеты «Нью-Йорк Таймс», «Новое русское слово», радиопередачи в прайм-тайм информировали о событиях в Линкольн-центре.

Вида Джонсон. Эта ретроспектива — просто подвиг! Собрать столько первоклассных и малознакомых (даже на их родине) картин по другую сторону земного шара — на экраны Нью-Йорка!!

Очень точно, что ретроспектива построена на сопоставлении шедевров 1960—1970-х годов, когда кино республик Центральной Азии (и не только этих республик!) было в полном творческом цветении, и уже общепризнанных достижений казахской «новой волны» (фильмов Ардака Амиркулова, Амира Каракулова, Серики Апрымова и других), а также возрожденного узбекского кино (картины Юсупа Разыкова, Зульф리카ра Мусакова).

Казалось бы, что могут понять в этих фильмах американские зрители, которые даже по карте не могут разобраться во всех «станах» этого региона (впрочем, все ли русские могут?).

Конечно, аудитория в Линкольн-центре — нетипичная. Зрители — и американские кинофаны, и профессионалы, и эмигранты из бывшего СССР — понимают, что здесь показывают авторское кино, то есть иноязычное кино с субтитрами. По вопросам, которые задавались авторам после просмотров, мне показалось, что зрители старались вникнуть в жизнь людей, понять и устройство их общества, и жизненные ценности, а также киноязык, на котором они выражены. Ведь сравнительно легко воспринимаются большие широкоэкранные картины 1960—1970-х годов, где герой вписан в пейзаж, где органично сочетание героя и окружающей среды, природы. Они напоминают нам, что кино и без спецэффектов, и без «action» — этих примет сегодняшнего дня — остается искусством «большого экрана», как говорят американцы. В «Невестке» Нарлиева мы сочувствуем героине (в замечательном исполнении Майи Аймедовой), разделяем ее любовь и вер-

ность погибшему на войне мужу и трогательную преданность старику свекру. Даже детали быденной жизни героев полны вечного смысла. Огромную роль в нашем восприятии этой драмы играет пейзаж — до боли красивая, вечная и неизменная пустыня, где туркмены проводят всю свою жизнь..

Н.Зоркая. Помните, как во время демонстрации «Невестки» одна молодая американка все время плакала, потом долго жала руку Ходжакули Нарлиеву...

В.Джонсон. Ведь это не этнографическое кино, где мы смотрим нечто экзотическое, «красивое», как правило, поверхностное. Здесь же зритель внедряется в эту среду, начинает оперировать категориями данного общества.

Нужно добавить, что актерская работа в фильмах 60—70-х годов глубоко органична, актеры здесь не играют, а любят и страдают перед нашими глазами. Можно ли забыть в замечательном фильме «Без страха» Али Хамраева юную девушку, которая готова, нарушая вековой обычай, снять паранджу и отдать жизнь за любимого человека, искренне верующего молодого коммуниста, разрывающегося между долгом и любовью. Фильм и сегодня смотрится абсолютно современно, я бы даже назвала его феминистской картиной в лучшем смысле этого слова.

Среди современных мне было особенно интересно сравнить два фильма Каракулова — «Последние каникулы» (1999) и «Не плачь!» («Жылама», 2002). Вектор — от трагической безысходности городской жизни подростков и молодежи (тема многих фильмов «новой волны» конца 1980—90-х годов) к столь же трагической жизни сегодняшней деревни, но с совершенно другим итогом. Картина, рассказавшая о тяжелобольном ребенке и драме певицы, потерявшей голос, кончается мажорной и светлой сценой арии мадам Баттерфляй, которую поет для девочки красавица Майра в нарядном кимоно — голос к ней вернулся. И на лице больного ребенка появляется улыбка..

Быть может, красота спасает девочку, и нам кажется, что, может быть, еще раз красота спасет мир! **Н.Зоркая.** Я тоже считаю картину «Не плачь!» серьезным творческим успехом Каракулова, шагом вперед от его искусной и знаменитой «Разлучницы» (1991) и «Последних каникул». Картина «Не плачь!» снята, как рассказывал автор, методом импровизации, прямо на площадке, без заранее утвержденного сценария. Это дало изображению высочайшую степень достоверности и непосредственности. Но вместе с тем (что главное!) «Жылама» — произведение четкой режиссерской мысли и построения. История героини, которую замечательно играет «типаж» — певица Майра Мухамед-кызы, — и ее маленькой племянницы движется

от одной опорной сцены к другой (больница, где узнается страшный диагноз ребенка, базар, где Майра пытается продать свои концертные платья, чтобы купить лекарства, донорский пункт, куда она приходит сдать кровь). Все это подготавливает катарсис финала, разумеется, сознательно условного и блистательного на фоне неприкрашенной деревенской прозы.

В.Джонсон. Красота у Амира может спасти ребенка, но спасет ли она кино — вот в чем вопрос. Особенно — кино центральной Азии?

Иными словами, может ли «штучный товар», то есть авторское фестивальное кино (часто снятое на иностранные деньги), восстановить киноиндустрию и кинопрокат в странах Центральной Азии?

Интересным для меня в этой ретроспективе было еще одно сопоставление — речь о двух узбекских фильмах: об авторском «Ораторе» Юсупа Разыкова и кассовом хите «Мальчики в небе» Зульф리카ра Мусакова. Я считаю «Оратора» одной из лучших картин десятилетия, ни в чем не уступающей лучшим фильмам казахской «новой волны». Сам Разыков со своими двумя новыми фильмами — «Танец мужчин» и «Товарищ Бойкенжаев» — в прошлом году стал одним из лидеров не только узбекского, но и всего кино Центральной Азии. Как директор киностудии «Узбекфильм», он также успешно развивает массовое кино. «Мальчики в небе» — очень симпатичная картина с привлекательными героями, она покоряет зрителей всюду, не только в Узбекистане, где не сходит с экрана, но и здесь, в далеком Нью-Йорке. Я, как американская зрительница (не скрываю!), люблю массовое кино с его happy end'ом. Жду с нетерпением «Мальчиков в небе-2»!

Н.Зоркая. Видите, какие горячие и разнообразные эмоции вызвала майская программа Линкольн-центра! В зале всегда царил атмосфера горячей заинтересованности, компетентности. На «Симпозиуме-1», где обсуждались весьма сложные эстетические и профессиональные вопросы, из зала спросили, какова же, по нашему мнению, специфика кино Центральной Азии, каков ее вклад в кинематограф.

Я попыталась ответить так: при всей самобытности кинематографий каждой из стран региона, при ярко выраженной идентичности каждой (узбекский фильм не спутаешь с киргизским!), имеются и черты принципиальной общности. Это: 1) высокая и оригинальная культура кадра, которая достигается, в частности, образом среды и прежде всего природы, ландшафта, а также архитектуры, быта, утвари и т.д. — в каждом фильме свой особый местный колорит, couleur local; 2) мастерское портретирование: любое лицо, будь то популярный ак-

тер или непрофессионал, замечательно аутентично и выразительно, особенно лица старых людей, полные мудрости и печали; 3) и поверх всего — любовь, теплота, которая овеивает людей, их жизнь, часто скудную и бедную, но полную добра во взаимоотношениях, любовно выписанные фигуры матерей, стариков, детей; здесь еще сохранилась благородная патриархальность — видимо, она помогла этим краям пережить потрясения XX века.

А вот высказывания самих героев ретроспективы. **Ходжакули Нарлиев:** Недавно я посмотрел французскую картину «Любит — не любит». Хороший фильм, много находок, хорошо играет актриса, которую мы видели в «Амели». Фильм строится на параллельном показе героя, который не любит героиню, и ее представлений, воображения, рисующего его любящим.

Я давно не видел «Невестку», и вот здесь на просмотре обнаружил, что этот прием (сопоставление реального и воображаемого) был нами найден тридцать лет назад, да и применен точнее. Значит, наш фильм не устарел ни по содержанию, ни по языку. Вы вспомнили американку, которая проплакала весь фильм. Слезы эти радостны — люди должны сегодня найти новые формы общения и понимания друг друга.

Али Хамраев: Рад за своих коллег-сценаристов, операторов, художников, композиторов, актеров, которые работали со мной и смогли создать фильмы, не устаревшие и через тридцать лет ни по форме, ни по проблематике.

Ко мне подходило много американцев, в основном молодежь. И узбеки (в Нью-Йорке около 100 тысяч узбеков, 50 тысяч бухарских евреев). Присутствовал чрезвычайный и полномочный посол Узбекистана при ООН г-н Алишер Вахидов. И я рад, что заново посмотрел работы моих товарищей. «Невестка» — это шедевр!

Юсуп Разыков: Впечатление самое хорошее. «Оратора» показывали 4—5 раз на первой неделе, вопросы ко мне были интересные — когда находишься в процессе написания сценария (как я сейчас), это особенно полезно. Главное, что меня поразило, фильм смотрели как ироническую драму, то есть так, как и было задумано. На просмотрах рядом смотрелись непотускневшая классика и яркие современные работы, а на симпозиуме поражаало внимание аудитории к таким далеким от нее проблемам нашего кино. Впрочем, понятно, почему «процесс пошел», откуда интерес к нашему региону и к «туркестанскому кино». Жаль, если это ни к чему не приведет.

Нью-Йорк — Москва



АСИЯ БАЙГОЖИНА

ВСПОМНИТЬ ВСЁ...



«Молитва Лейлы» — пятая картина режиссера Сатыбалды Нарымбетова и вторая из задуманной им «поколенческой» тетралогии — «казахиады»: он хочет последовательно, десятилетие за десятилетием, срез за срезом воссоздать на пленке казахский мир второй половины XX века. Первый его опыт — «Жизнеописание юного аккордеониста», где пятидесятые годы показаны глазами маленького мальчика, — был более чем удачен. Фильм тепло приняли и критики, и зрители. «Молитва Лейлы» — это мироощущение девочки-подростка в шестидесятые годы. Семидесятые, по замыслу режиссера, будут представлены взглядом юноши, а восьмидесятые — с позиций уже вполне зрелого человека. Все сценарии, по словам Нарымбетова, уже написаны и лишь ждут своего воплощения на экране. Замысел более чем актуальный: ведь эти пласты времени казахским игровым кино еще не отработаны, существует только советская версия тех лет — типичный идеологический продукт. И то, что режиссер взялся заполнить эту нишу, согласитесь, говорит не только о его художнической, но и гражданской позиции.

Более того, творчество Нарымбетова в самом деле востребовано нынешним казахстанским обществом. Он один из немногих наших режиссеров, чье кино вполне можно назвать на-

родным — оно соответствует ожиданиям масс, жаждущих реабилитации своей истории. Успех «Жизнеописания юного аккордеониста» был тому ярким подтверждением. Мир пятидесятых казахской глубинки предстал перед нами таким, каким он и был, — бесконечно печальным и, тем не менее, невероятно обнадеживающим. И картина Нарымбетова была не калькой с действительности, а подлинной материей жизни — словно птица-реальность сама попала в силки к режиссеру!

«Молитва Лейлы» — продолжение и углубление темы в том же жанре апокрифа, который избрал для себя режиссер в «Жизнеописании». История линейна. Это год жизни героини из аула Дегелен Семипалатинской области, где регулярно проходят испытания атомных боеголовок. Рассказ построен от первого лица. Автор растворен в своей героине — Лейле, и лишь в эпиграфе и послесловии он эмансипируется от нее. Фильм начинается и заканчивается молитвой Лейлы. В начале это молитва за упокой в степи, у каменного истукана и у могилы родителей, в конце — за здоровье, но уже с младенцем на руках, в собственном доме, за окном которого — родной аул. В начале фильма Лейле четырнадцать, в конце — пятнадцать.

История проста и бесхитростна: почти бытовое, день за днем, неспешно-повествовательное описание жизни аула и самой Лейлы. С пяти лет — после смерти родителей — она живет у удочерившей ее младшей сестры отца, вдовы фронтовика — тети Катиры. Тетка души в ней не чаёт, Лейла отвечает ей взаимностью, и хотя и случаются у них недоразумения, в целом они ладят. Лейла, пастушка-простушка, каждый день бодро трусит по аулу на своем ослике (вернее, ослике — осленок рядом), выгоняя домашнюю отару на выпас, — со всеми здороваются, ко всем она с добром, и, кажется, все ей отвечают взаимностью, да и как ее не пожалеть: сирота-хромоножка, блаженная к тому же, всё грезит о чем-то, одни фантазии на уме. Впрочем, что с того? — тут у каждого своя блажь, гляньте — вот один такой по имени Нишан: день-деньской с гаишным жезлом торчит на дороге, регулируя несуществующее здесь уличное движение, — так что все нормально... Весь аул Дегелен от века живет этой пасторальной жизнью в каждодневных хлопотах и заботах. И все бы слава Богу, если бы не рев военных грузовиков, которые со злобейшей регулярностью появляются в Дегелене, чтобы вывезти аборигенов на время испытаний. Правда, потом их неизменно возвращают в родные дома. От взрывов, которые производят военные, у каждого здесь

что-то да болит. Зато за причиненные неудобства каждый раз в качестве компенсации дегеленцам выдают редкие в этих местах колбасу и консервы, так что грех жаловаться. Правда, народ здесь в самом деле стал какой-то хлипкий. Время от времени сельчан возят в город, на обследование. Только диагноз всем ставят одинаковый — бруцеллез. А это, как известно, зараза, которая передается людям от домашнего скота. То есть получается, что сами в своих хворях и виноваты.

Лейлу в военном вертолете тоже увозят на обследование. Из больницы она убегает и возвращается в родной аул, где вскорости рождает мальчика. Был до того у нее момент отчаяния — в петлю даже полезла от косых взглядов и безысходности, но — спасли. Даром, что ли, ее здесь блаженной зовут: от взгляда Лейлы струны лопаются, кони дыбом встают, птица замертво падает, она ведь и военные грузовики пыталась взглядом остановить. Но что против мощи империи взгляд непорочной девы? После рождения сына остается только одно: смирение да молитва...

Сам режиссер на вопрос, о чем его фильм, отвечает: о пастушке, потерявшей свою пастораль. И как бы именно эту историю он нам и рассказывает, и мы как зачарованные следуем за его Лейлой, и фиксируем то, что видит она: вот поздоровалась с тетками-монтершами, и нам приоткрывается краешек — но только самый краешек! — их жизни; заглядывает в соседний двор, берет на руки малыша — фрагмент еще одной истории; мимоходом заворачивает в другой двор — еще кусок чьей-то жизни... Вот так — фрагмент к фрагменту, стеклышко к стеклышку — составляется мозаика. Вблизи не поймешь, что к чему, все сливается, а чуть отойдешь, и ясно прочерчивается каждый узор. Отсылки к Библии, эпосу, мифу прозрачны, словно перед нами кроссворд для пятиклассника: все отгадки даются без труда. Картинки с натуры — как с холста передвижника — реально-бытовые, народно-хороводные. Да, вот так и жили всем колхозом — кукурузу сажали, твист танцевали, незлобно переругивались, вместе ели-пили, детей рожали, в армию сыновей провожали, всё как у всех. Все песни и прибаутки известны, каждый может их продолжить. У вас разве не так было? Значит, вы вообще в другой стране жили... А Дегелен — типичный сколок казахского аула шестидесятых. Население тут большей частью местное. Одинокие тетки как привыкли, видать, еще с войны, тянуть мужскую ламку, так и тянут ее по сей день: Катира водит



«Молитва Лейлы»

разбитый грузовик, Тумар и Зауреш — монтеры, одна сгорает прямо на столбе, починяя проводку во время грозы, другая воспитывает сына-калеку. Парень беззаветно любит Лейлу, вынимает ее из петли, спасает от насильника, замечательно поет и играет на домбре, но и сам считает, что он не Меджнун. И не пойдет наша Лейла замуж за безногого. Она любит другого, которого в армию забирают, а он — не дурак, чтобы снова в эту дыру после службы возвращаться... Что тут делать молодым? Вон слоняются по аулу трое парней, одна у них только забота — где бы и как выпить. Старухи воспитывают внуков, а дети давно подались в город... Старики, тетки да дети — основной тут контингент. И еще, конечно же, ссыльные. В каждом ауле была такая категория граждан — со всех концов страны везли сюда эшелонами репрессированных, уже отсидевших свой срок в Гулаге. В Дегелене это

Исаак и Герольд. Шут и балагур, грузинский еврей Исаак, над чьей фамилией — Гольдблат — подтрунивает весь аул, неведомо как женившийся на милиционерше с дивным именем Аспазия, он через радиорубку с утра до вечера приобщает местный народ к классической музыке — у Исаака целый набор граммофонных записей. И хобби у него экстравагантное: он строгаёт лесенки-стремянки, которые аккуратно под углом в 45 градусов устанавливает на местном кладбище над бесхозными могилами, твердо веря, что таким образом помогает душам усопших поскорее добраться до небес. Сам он денно и нощно мечтает о земле предков, о Иерусалиме, даже неясно представляя, где тот град Небесный на грешной земле находится. С Лейлы он берет слово, что и над его могилой она водрузит такую же стремянку. Та творит свою мусульманскую молитву, а жена Аспазия обращается о спасении его души к... пресвятой деве Марии — поистине все смешалось в нашем советском ауле!

Немец Герольд, он же Гера, от души со всеми поет «Огней так много золотых на улицах Саратова...». В общем, живут — не тужат, все со всеми уживаются, даже свой соглядатай-доносчик в Дегелене имеется — ну, а где их нет? В речах здесь все вольны — хотя и оглядываются, и голос понижают, знают — Система бдит, вон двоих шахматистов среди бела дня забрали и увезли, но всё же главный тиран умер, и это чувствуется: Гере, к примеру, пришло разрешение на выезд в Германию всей семьей, на антисоветские брюзжания Исаака никто и внимания не обращает — что взять со старика? И вообще, кто в космос-то первым полетел? «Мы — советские! Наш человек в космосе!» — ликует-радуется безногий, а чумахая малышня (среди лиц — ни одного славянского) горланит песню «Хотят ли русские войны?». Войны никто не хочет, но военные приезжают и взрывов отменять не собираются, и русские лица здесь — исключительно военное начальство да медперсонал... Но на русском говорит практически весь аул, одни только старики мешают здесь казахские слова с русскими — для остальных это так же естественно, как дышать. Мы ведь все становились советскими людьми, той самой единой исторической общностью. Мы в едином строю шли к великой цели...

Есть один план в фильме (подозреваю, что он взят из хроники тех лет, то есть это реальный документальный план), который в контексте авторского замысла представляется ключевым: с экрана, прямо на нас, бессмысленно тупо смотрят овцы, специально оставленные в загоне во время испы-

таний бомбы. На безответной скотине испытывают смертоносную силу взрыва. Так и люди здесь, жители аула Дегелен, те же бессильные и беззащитные овечки, агнцы божьи, предназначенные на заклание. В отличие от четвероногих, они понимают, что стали материалом для экспериментов ученых вояк, но поскольку за теми стоит само Государство, протестовать и сопротивляться бесполезно. Самое большее, на что их хватает, — это прятаться да огрызаться, как загнанные собаки, и уповать на Бога. Фильму предпослан эпиграф из Книги назиданий: «Ни один народ не исчезнет из-за вражды людей, забывших, что по роду своему все они братья и сестры. Не дано людям убить то, что создано Свыше». Весь строй картины, однако, говорит об обратном — еще как, оказывается, дано! Ведь мечта — построение рая на земле — вот-вот сбудется, новый вождь заявил, что следующее поколение наших людей будет жить при коммунизме. Для реализации такой мечты ничего не жаль. Уже весь мир, глядя на нас, убедился: мы, действительно, рождены, чтоб сказку сделать былью. На то мы и великий советский народ...

«Сотни тысяч людей своим благополучием обязаны регулярному жертвоприношению» — так

вроде бы написано в старинной китайской «Книге обрядов». Но есть жертвоприношение — как сакральный акт и жертвоприношение — как насилие. Когда оно совершается по велению Бога и угодно ему, оно приносит мир и благословение, в противном же случае приводит к убийству и проклятию — и в христианской, и в исламской традиции это так. Согласно официальной советской логике, жертвы были оправданны — на них стояла мощь супердержавы. С точкой зрения самой жертвы, никто тогда не считался. Тем более, испытания на полигоне были государственной тайной.

Но времена меняются, всё тайное неизбежно становится явным. Сказка оказалась кафкианской. Какие мысли и чувства обуревают ныне жертву, если она еще жива, догадаться нетрудно... После словесия к фильму — справка на фоне ядерного гриба — сообщает, что «то был 36-й по счету здесь взрыв и впереди Дегелен ждали еще 462 ядерных взрывов, мощь которых стерла бы с земли 1500 городов площадью Нагасаки и Хиросимы. Указом президента РК Н.Назарбаева полигон был закрыт в 1991 году. Но призрак смерти до сих пор бродит в этих местах». Дойдя до этих заключительных строк, понимаешь: одиннадцать лет как нет СССР — ни

«Молитва Лейлы»



страны, ни власти той уж нет, а счета к ней предъявляться будут еще очень долго. Империя распалась, но боль — как и жажда справедливости — осталась. Люди не боги, чтобы прощать собственное убийство, впрочем, и боги не всем и не всё ведь прощают...

Видимо, всему свой час. На смену кино советскому приходит кино национальное. Официальная история сменяется реальной. Нарымбетов стремится показать мир шестидесятых таким, каким он и был в восприятии большинства казахов. Режиссер входит в поток ушедшей жизни и старается не нарушить ее естественный ход своим присутствием, и это ему удается. Человеческое, слишком человеческое извлекает из исторического забвения Нарымбетов и бережно вставляет в рамку искусства, тем самым утверждая в правах это бытие и воспроизводя его. Атмосфера «наших» шестидесятых узнаваема каждым. Что до деталей — в реальном Дегелене (а он и поныне существует — точка сакральной географии страны) ни осликов, ни макowych полей, ни пирамидальных тополей, разумеется, как не было, так и нет: климат не тот. Упреки дотошных зрителей Нарымбетов понимает, но не принимает: в его родном Сузаке, что на юге Казахстана, в те годы тоже шли испытания, ему важна не точная копия оригинала, а правдивый его образ. Ведь он пишет Житие...

Мы следуем за его взглядом и вновь бредем за Лейлой всё по тому же Дегелену. Кто это идет навстречу? Ба! Никак это Герольд с женой и дочкой?! Он самый! Говорит, что в Германии хорошо, а поди ж ты — вернулся! К счастью, «дом не продали, только флягу украли». А что это там бормочет старик Исаак? «Атлантиду потеряли? Потеряли! Вавилон своими руками разрушили. А теперь все хором за Иерусалим взялись! А в Иерусалиме места всем хватит!»

К чему это я? Вы догадались, отчего в Дегелене нет ни зимы, ни осени, все в зелени, хотя год уже прошел перед нашими глазами? Вы только вслушайтесь в слова молитвы Лейлы. Может, для кого-то ее Дегелен мал, сир и убог, а для нее — это рай. Пусть неказистый и покоренный, но другого она не знает. Может, ее молитвами он и храним — ведь не живет село без праведника... И Иерусалим свой Исаак обрел здесь, Гера сюда же вернулся. В общем, рай — и точка.

Уместен, правда, вопрос: что же тогда ад? Ведь хрестоматийное определение ада — это место страдания и наказания после смерти за совершенные грехи. За что дегеленцам определен ад еще при жизни? Может, им отказано в наличии души?

Или нет у жителей этих мест права называться детьми человеческими? Похоже, что так. Но новейшая история человечества породила другую формулу: ад — это другие. Когда бесцеремонно и жестоко распоряжаются твоей жизнью, единственной, бесценной и неповторимой, твоей жизнью и жизнью твоего народа, твоей земли, смириться с этим, забыть и простить такое, вероятно, могут только святые или блаженные — вся человеческая история свидетельствует как раз об этом. «Молитва Лейлы» — фрагмент такой истории.

Нарымбетов своими фильмами возвращает отечество из советского небытия — его картины восполняют пробелы в нашем драматичном прошлом. Пафос нынешнего его творчества, пожалуй, заключается в простой фразе: вспомнить всё... Это тяжелое испытание. Вспоминая, заново переживаешь случившееся, и горечь непрощаемых обид требует выплеска. Кто виноват — вроде ясно. Показано и доказано. А что делать — непонятно. Насилие всегда рождает ответную агрессию, круг этот вечен, как сам мир: «Мне отмщение, и аз воздам». Как выйти из этого круга? В христианской традиции все победить может только любовь — как милость и благодать. В мусульманской традиции — спасение в знании, которое трансформируется в понимание ответственности за свою позицию. Но в нынешних реалиях, когда религиозно-культурные традиции утрачены, а рефлексия продолжается, отчетливо понимаешь одно: ад — это уже мы сами. Вот если бы, осознавая это, переплавить в творчество боль, страдания и память тех лет, — вот было бы кино... Но, вероятно, для этого нужна безопасная дистанция — прививка советского все еще действует...

Алматы

«МОЛИТВА ЛЕЙЛЫ»

Авторы сценария Аким Тарази, Сатыбалды Нарымбетов (по мотивам повести Розы Муқановой)
Режиссер-постановщик Сатыбалды Нарымбетов

Операторы Сапар Койчуманов, Аскар Утеулин

Художник Марина Трошева

Композитор Руслан Кара

Звук Андрей Влазнев

В главных ролях: Аян Есмагамбетова, Наталья Аринбасарова, Баадур Цуладзе, Дулыга Акмолда
Производство Национальной компании «Казахфильм» имени Ш.Айманова, 2002.

ГЕОРГИЙ ДАНИЕЛИЯ

С БОЛЬЮ И СОСТРАДАНИЕМ

Сатыбалды Нарымбетов, известный казахский литератор и режиссер, показал в Москве премьеру своего фильма «Молитва Лейлы». Это картина о нашем недавнем прошлом, о людях, живущих в поселке вблизи Семипалатинска, где проводились ядерные испытания. Начинаясь с серии эпизодов, забавных и грустных, фильм постепенно выстраивается в единое, органичное целое. Возникает сюжет о жизни вроде бы нормальной, обыденной, но при этом о жизни на краю, когда смерть — в двух шагах, рядом, постоянно и неизменно. Когда бездушная машина государства, во имя якобы высших интересов, холодно и равнодушно перемалывает жизни своих граждан. Человеческие жизни.

Да, ядерные испытания под Семипалатинском прекращены, но осталась проблема взаимоотношений равнодушной государственной машины и граждан, перед нею беспомощных. И потому «Молитва Лейлы» — фильм о прошлом столько же, сколько о сегодняшнем дне.

Очень хороши в фильме Наталья Аринбасарова и Баадур Цуладзе. Многие обещают дебют совсем юной Аян Есмагамбетовой.

Бывают режиссерские работы сильные, яркие, свидетельствующие о таланте и мастерстве постановщика. Сатыбалды Нарымбетов, безусловно, талантлив и высокопрофессионален, но для меня самое важное, что талант его глубоко человеческий. Он любит своих героев, сострадает им, вместе с ними переживает их драму. Пронзительно и чисто звучит в фильме лирическая нота. И я проникаюсь его болью, болью героев картины, начинаю жить их жизнью и забываю о таланте и мастерстве. Думается, это высшая оценка для художника, и, говоря о



Сатыбалды Нарымбетов

фильме «Молитва Лейлы», я готов такую оценку дать.

Сатыбалды Нарымбетов — мой ученик. Я радуюсь его успеху.

НАТАЛЬЯ АРИНБАСАРОВА:

«КАЖДЫЙ ДЕНЬ ЧЕГО-НИБУДЬ ДОБИВАТЬСЯ...»

Беседу ведет киновед Ирина Зубавина

Ирина Зубавина. Ваш актерский дебют состоялся в 1965 году в фильме «Первый учитель», который несколькими поколениями зрителей воспринимался, словно откровение. Как вы попали в эту картину? Андрон Кончаловский написал об этом в своих воспоминаниях, но хотелось бы услышать вашу версию.

Наталья Аринбасарова. Попала я в картину случайно: занималась в балетной школе Большого театра, о кино даже не думала. И хотя все девочки в те времена мечтали стать актрисами, мне казалось, что в кино могут сниматься только очень красивые женщины. Это было время Ларионовой, Макаровой — сказочных красавиц. Я же хотела быть балериной.

Когда я училась в выпускном классе, в нашу школу пришел молодой режиссер со своими ассистентами. Он зашел в младший класс, выбрал там одну девочку для беседы, а его помощник забыл записать ее фамилию. Прошло несколько дней, в интернат при училище, где мы жили, позвонили со студии: «У вас там есть худенькая девочка из Казахстана?», а им отвечают: «А, это, наверное, Наташа Аринбасарова». За мной пришел автобус, отвез на «Мосфильм». Конечно, когда Кончаловский меня увидел, он глаза вытаращил: совсем не та девочка. Но быстренько справился со своим удивлением и начал со мной непринужденно и ласково разговаривать. Я в то время была очень застенчивая и зажата, но вдруг почувствовала себя легко, свободно, стала ему все рассказывать про себя, про то, как мы учимся, про нашу жизнь, а он осторожно так спрашивает: «А у вас еще есть девочки из Казахстана?» Отвечаю: «Да, у нас еще пять девочек из Казахстана. Приезжайте к нам в интернат, я всех вам представлю». Я тогда не понимала, что это мои конкурентки, что этого не следовало делать. Кончаловский вновь приехал в интернат, посмотрел еще раз на ту девочку, которая была помладше, но, видимо, решил остановиться на моей кандидатуре. Стал со мной репетировать, сценарий

дал прочитать. Прочитав сценарий, я горько плакала над судьбой героини, так мне было ее жалко. Андрон говорит: «Ты о ней думай все время, представляй ее. Действие происходит в 1924 году в киргизском ауле. Ты должна знать о ней все». И я придумывала, фантазировала, но звонки со студии прекратились. Я решила, что правы оказались предупреждавшие меня, что киношники пригласят, а потом обманут. Однако расстраиваться было некогда — шел дипломный год, предстоял концерт на сцене Большого театра, афиши уже были напечатаны. Поэтому особого огорчения я не испытывала. Сдавала экзамены — все на «отлично», репетировала и вдруг получаю телеграмму: «Срочно вылетай на кинопробы во Фрунзе». Педагоги стали



Наталья Аринбасарова

меня дружно ругать: «Неужто ты изменишь балету, поедешь сниматься? Там ты потеряешь форму!», и я спокойно дала ответную телеграмму: «Извините, сниматься не могу». Начались звонки Кончаловского, крики: «Ты мне обещала, ты меня подводишь!» Оказывается, он пропал несколько месяцев, так как ездил по Киргизии и Казахстану, искал другую девочку. Я ему не очень подходила. Впервые, по замыслу героини должна быть помладше, во-вторых, с более характерной внешностью, а я была несколько «рафинированная». Так обо мне отзывались, когда я все-таки приехала на пробы.

Образ довелось создавать очень сложный, с драматической судьбой. Неподготовленной исполнительнице «с улицы» справиться с ролью было бы достаточно сложно. Поэтому, наверное, Кончаловский и обратился в балетную школу, где девочки постарше выглядят достаточно инфантильно. Так я попала в кино. «По ошибке».

И.Зубавина. Как же вам удавалось справляться со специфическими сложностями на съемочной площадке? Например, в фильме есть весьма революционная для советского кино, откровенная сцена купания с обнажением тела.

Н.Аринбасарова. В этой сцене снималась дублерша, поэтому особых сложностей не возникало. Меня очень удивило, что все мужчины почему-то побежали к месту съемок в надежде что-нибудь подглядеть. Я все пыталась их усмирить: «Как вам не стыдно!» Снимали четырех дублерш. В картину вошла фигурка самой младшей из них — киргизской девочки 12 лет. Я же, несмотря на то, что окончила балетную школу, стеснялась и не согласилась. Это было с самого начала оговорено в нашем контракте.

И.Зубавина. Вам, вероятно, часто приходится отвечать на этот вопрос?

Н.Аринбасарова. Случается. Помню, однажды на каком-то Московском фестивале вокруг меня все кружили французы, подходили, говорили комплименты, восторгались: «Какая у вас была потрясающая сцена в «Первом учителе»! И я со своими комплексами советской девушки рассказала им, что это была не я, а дублерша. И вдруг они все мгновенно испарились. Сейчас такие сцены считаются нормой, но тогда это было, наверное, впервые в отечественном кино. В «Первом учителе» снять обнаженную натуру было необходимо для развития сюжета, и сделано это было необыкновенно красиво. До сих пор эти кадры всех поражают.

И.Зубавина. Актрисой какого кино вы себя счита-

ете — российского, казахского или киргизского?

Н.Аринбасарова. Советского. Я все-таки родом из той великой страны. Родилась в Москве, по национальности казашка. Снималась я, конечно, в основном в Казахстане и Киргизии, но работала в штате «Мосфильма», и поэтому ездила по всем киностудиям Советского Союза: были съемки и в Минске, и в Свердловске, и в Узбекистане, переиграла женщин самых разных национальностей. В Украину, правда, ни разу не приглашали.

И.Зубавина. Какой из ваших фильмов можете назвать самым любимым?

Н.Аринбасарова. Самый первый и есть самый любимый.

И.Зубавина. Правда ли то, что написал Кончаловский о подробностях вашего романа, о реакции ваших родителей?

Н.Аринбасарова. Что-то правда, а что-то приукрашено, и приукрашено в пользу Кончаловского. Ни об одной женщине не написал, что он ее любил. А ведь влюблялся, любил, возносил своих любимых женщин, но ни разу не упомянул об этом, сосредоточиваясь на том, как любили его. Типичная черта всех эгоцентриков и эгоистов. Мне какие-то странные фразы приписал, будто бы я сказала: «Лучше бы ты сообщил мне, что моя мама умерла». Да я бы мизинца моей мамы не отдала ни за одного мужчину. Мама — она одна, наша родная, наша единственная, а мужей может быть много.

И.Зубавина. Однако вы не жалеете об этих страницах своей жизни?

Н.Аринбасарова. Я вообще ни о чем в жизни не жалею. У меня было три мужа — все замечательные, интересные, талантливые люди. Сын рассказывал, как подошел к нему один директор на «Мосфильме» и высказал удивление: «Что за женщина твоя мама! С двумя детьми трижды выходила замуж, и все за людей выдающихся». Каждый из них много мне дал. Жизнь складывается, и нельзя ни о чем жалеть. Теперешняя я — это результат всего, что со мной случилось в жизни. У меня хорошие отношения со всеми.

И.Зубавина. Вы неоднократно снимались в картинах мужей-режиссеров, не собираетесь ли сниматься у сына Егора?

Н.Аринбасарова. Сын обещал меня снять. В небольшой роли. Возможно, это будет лишь эпизод, но я очень надеюсь. Я уже снималась у него в клипе. Это были две смены счастья — одна съемочная ночь и один съемочный день. В клипе дочь поет о маме. Егор придумал, что она должна быть гонча-

ром. Потому, изображая маму, я кручу гонимый круг как символ вечности, жизни. Замечательные костюмы пошили, очень красивые декорации построили, меня сняли — я получила огромное удовольствие.

И.Зубавина. У кого же труднее сниматься — у режиссера-сына или у режиссера-мужа?

Н.Аринбасарова. У Андрона очень трудно было сниматься, он все время меня ругал, а я была в то время очень упрямой, имела свое видение роли, на котором пыталась настоять. И, как выяснилось, была права — именно я получила приз за роль в Венеции, а не Андрон. Он все время был мной недоволен. Лишь однажды, когда мы смотрели фильм «Путь наверх», в котором у великой французской актрисы Симоны Синьоре есть сцена прощания с возлюбленным, Андрон мне сказал: «А ты сцену прощания сыграла лучше». Это была его единственная похвала.

И.Зубавина. Вы создали очень много образов восточных женщин. Как восприняли на Востоке образ первой освобожденной женщины — Алтынай?

Н.Аринбасарова. В Киргизии «Первого учителя» не приняло руководство, считая, что в фильме искажен образ киргизского народа. Болоту Бейшеналиеву пришлось надолго уехать из Киргизии. Он жил в Москве, много снимался в российских фильмах — всех шаманов и мафиози переиграл. Ко мне всегда было очень хорошее отношение. Мировое признание, приз в Венеции сразу поставили меня на определенную ступень. Фильм в прокате не очень-то шел, но с успехом «прокатился» по всему миру. Самые видные критики отмечали его как шедевр. До сих пор, говорят, в Париже крутят его по нескольку раз в год. Недавно звонили мне из Киргизии, полтора часа брали у меня интервью по телефону. Оценили наконец и в Киргизии «Первого учителя» и Бейшеналиева (год, как он ушел из жизни), считают теперь фильм этапным, но для такой переоценки понадобилось немало лет.

И.Зубавина. Последнюю свою роль Болот Бейшеналиев сыграл в короткометражной картине «Томого» у молодой киргизской женщины-режиссера Дальмиры Телипбергеновой. Круг замкнулся — воспитанные на фильме «Первый учитель» киргизские девочки пришли в кино, где овладели мужскими профессиями.

Н.Аринбасарова. Для многих девочек в Казахстане и Киргизии я была маяком. Об этом мы с дочкой книжку написали. Точнее, я рассказывала, она записывала.

И.Зубавина. Ваша дочь журналист?

Н.Аринбасарова. Она актриса, режиссер и пишет хорошо. Ее имя — Катя Двигубская. В 1999 году вышла наша книга под названием «Лунные дороги». Почти год я отказывалась приступать к этой работе, так как считаю себя слишком молодой для мемуаров. Однажды Катя услышала мой очередной разговор с издателями и спросила: «Зачем ты отказываешься? Давай я буду писать о тебе». Мы стали работать. Я подумала: «Для кого я пишу? Наверное, для молодых девушек, чтобы они знали: все в жизни возможно. Главное — мечтать, хотеть, верить в звезду, и всего добьешься». Как-то разговаривали мы с Валей Теличкиной (я очень люблю ее творчество), она и говорит: «Слушай, Наташа, помнишь, сколько красивых девушек во ВГИКе училось? Куда они все сгинули?» Богема, поклонники. Кто-то начал пить... Нужно смолоту жизнь свою строить, серьезно к ней относиться. А называется книга «Лунные дороги», потому что там постоянно присутствуют Небо и Звезды.

И.Зубавина. В таком контексте хочется расспросить о фильме «У озера».

Н.Аринбасарова. Наш учитель Сергей Аполлинариевич Герасимов написал сценарий этого фильма для нашего курса. Почти весь курс снялся в картине. Помню, Тамара Федоровна Макарова сказала мне в коридоре: «Наташа, Сергей Аполлинариевич для тебя роль написал». Сердце у меня так и заколотилось. Потом было чтение, которое длилось довольно долго — картина-то двухсерийная. Я все жду, угадываю, где же моя роль. Наконец сцена танца в лесу. Появляется девочка-балерина Катя Алзуева, сбрасывает туфли, надевает пуанты и начинает танцевать. Я очень расстроилась, подошла к Сергею Аполлинариевичу и говорю: «Балетная девочка никогда пуанты в лесу не наденет, потому что пуанты для нее, как для скрипача скрипка». Он удивленно произнес: «Да?» Необыкновенный был человек. При всей энциклопедической образованности, он вникал в наши нехитрые рассказы. Как-то услышал девичий разговор о том, что джинсы 200 рублей стоят. Подошел, удивился: «Как же так, в Америке же они 8 долларов стоят!» Он всегда прислушивался к живой жизни. В этом секрет молодости Герасимова и Макаровой — постоянный контакт с молодежью. Теперь у меня сын, дочка, и я тоже стараюсь как можно больше общаться с их друзьями.

И.Зубавина. Насколько значимым для вас оказался фильм «У озера»?

Н.Аринбасарова. В молодости это была единственная картина, в которой я смогла использовать

свою прежнюю профессию. Сергей Аполлинариевич дал мне такую возможность и все приговаривал: «Ну что же ты, у станка-то повыше ножку кидаешь!»

И.Зубавина. Сильно ли ощущалась конкуренция среди однокурсников-вгиковцев, особенно когда все сконцентрировалось на территории одного фильма?

Н.Аринбасарова. Я никогда не чувствовала конкуренции. У меня свой кинематограф был — на

школу за плечами. Мне было очень важно общение с такими незаурядными личностями, а не только учеба у них актерскому мастерству. Мне тогда казалось, что Сергей Аполлинариевич заранее не планирует, о чем будет читать лекцию. Скажешь ему, что была на выставке Шагала, он войдет в аудиторию и прочтет нам целую лекцию о Шагале. Когда мы вместе были на съемках на Байкале, мы мечтали, чтобы он пригласил нас на ужин к себе, что он время от времени и делал. Помню, первый



Наталия Аринбасарова в фильме «Молитва Лейлы»

курсе я была постарше всех, мне было разрешено сниматься (педагоги понимали, что для актрисы важно работать, пока возраст не ушел). Возможно, на курсе ко мне хорошо относились, так как я постарше была и уже с ребенком. А в Казахстане, случалось, актрисы обижались: «Только если Наташа Аринбасарова откажется от роли, нам что-то достается, а так всё ей предлагают». На курс к Герасимову и Макаровой я пришла уже после двух фильмов, имела некоторую подготовку и балетную

раз, получив приглашение, я прибежала и говорю: «Сергей Аполлинариевич, я буду вам помогать!» А он мне: «Нет, я сам все делаю, а ты стой и смотри». Он сам готовил, мурлыкал какие-то песни, накрывал на стол. Поужинали, а потом начались рассказы. Про Тамару Федоровну, какая она была молодая и прекрасная, сколько раз в жизни ему приходилось за нее драться. «Ох, и хлопот с ней было, — говорит, — идем по улице, и вдруг она пинает под зад идущего впереди мужика, тот сразу в драку, я

тоже в драку. Позднее спрашиваю: «Тамара, за что ты его пнула?» «А он на меня не так посмотрел». Нам позволялось помыть посуду после ужина. Мы мечтали о таких замечательных вечерах общения.

Тамара Федоровна меня неоднократно спрашивала: «Наташа, когда ты пригласишь нас в гости?» А я стеснялась, потому что боялась, вдруг они подумают, что мне что-то от них нужно. К тому же у меня было двое детей, я была очень занята ими, поэтому и отговаривалась: «Очень давно ремонта

нариевичем своих детей не было, и они нас всех очень любили, знали о нашей жизни все — кто на ком женат, кто развелся, у кого сколько детей, и всех их знали по имени — удивительные были люди.

И.Зубавина. После фильма «Песнь о Маншук» Мажита Бегалина вы стали национальной героиней — пулеметчицей, которая защищает всю страну.

Н.Аринбасарова. Эта роль была, пожалуй, самой



«Молитва Лейлы»

не делала, вот сделаю и позову». Но Макарова была неумолима: «Ох, уж этот мне ремонт! Пригласи нас в гости!» Пригласила. Детям строго-настрого велела вести себя хорошо. Пояснила: «Придут мои педагоги. Тамара Федоровна — самая красивая женщина на земле». Сидим за столом, с ужасом замечаю, что моя Катя ходит вокруг Тамары Федоровны, то с одного боку глянет, то с другой стороны зайдет. Я понимаю, что сейчас что-нибудь выкинет. И вдруг Катя спрашивает: «Скажите, пожалуйста, кто из вас старше, вы или моя мама?» А Тамара Федоровна в ответ: «А ты как думаешь?» «Я думаю, что вы, на один год». Тамара Федоровна прямо подпрыгнула от радости: «На такое я согласна». У Тамары Федоровны с Сергеем Аполли-

любимой. Но года три назад пересмотрела ленту в ретроспективе Кинофорума, и мне показалось, что образ заметно устарел, что он слегка плакатный, но в том не вижу вины ни своей, ни режиссера — время было такое. Подумалось, что если бы я девочкой увидела такую героиню, я бы ее уважала. Мне приходилось во многом самой лепить образ. Очень много работала, читала — я-то родилась после войны. Снимали картину в Белоруссии в 1969 году, там многое напоминало о войне. Чтобы проникнуться этим состоянием, ходила по музеям, пыталась понять, в чем секрет того поколения. Они выросли на примерах своих отцов, дедов, воспитанные пафосом революции, видели смысл жизни в том, чтобы совершить подвиг. Отца Маншук рас-

стреляли как врага народа, и она решила ценой своей жизни очистить его имя.

И.Зубавина. Какой фильм стал для вас самым счастливым?

Н.Аринбасарова. Вероятно, «Транссибирский экспресс» режиссера Эльдора Уразбаева. Помню, как меня поразила замечательная съемочная группа — коллектив веселый, сердечный. Роль у меня была совсем небольшая, но, пожалуй, в моей жизни единственная, где ничего не хотелось изменить впоследствии. Созданный образ ближе всего к замыслу. Режиссером была поставлена задача, чтобы я сыграла не просто девушку, которая помогает Самали Ашимову найти своих врагов, а чтобы в этом образе сфокусировалась тоска героя по любви, жене, детям. Выслушав пожелания режиссера, я сказала: «Тогда сшейте мне платье из шифона». Художник по костюмам удивился: «Какой шифон? Она же простая аульская девчонка!» Я пояснила: «Прозрачность ткани будет заметна лишь на пробегах и на проскоках, зато придаст воздушность этому образу». Мне сшили прелестный костюм из шифона, разрисовали цветочками. Удалось почти все, что задумали, особенно во время скачек. Поэтому считаю эту роль самой счастливой.

И.Зубавина. А какая из ролей труднее всего далась?

Н.Аринбасарова. Каждая роль, в которую много вкладываешь. У меня была такая картина «Красавица в трауре» — это дипломная работа Ермека Шинарбаева, очень известного и очень талантливого казахского режиссера. Он сначала у Бабочкина учился, потом у Герасимова. Когда мы встретились с Шинарбаевым лет через тринадцать, он предложил мне поработать вместе. Я согласилась. Ермек решил, что сценарий будет написан под меня, и поинтересовался моим мнением: в чем драма женщины? Подумав, я ответила: «Чтобы создать почву для драмы, в картине должно обязательно быть три темы — тема любви, тема отношений с детьми и тема одиночества». Именно эти темы звучат в картине. В канву сценария вплетены многие факты из моей личной биографии. Моя героиня хореограф (второй раз в кинематографической жизни я имела возможность использовать свою балетную подготовку). Ей под 50 лет, у нее есть взрослая дочь, сын где-то за границей. За ней начинает ухаживать молодой человек. Ведет себя очень странно: сначала нападает на нее в лифте, пытается изнасиловать, потом бросается под колеса ее машины. Странная любовь юноши болезнен-

но отзывается в сердце моей героини. Она понимает всю невозможность такой любви. Героиня отвергает молодого поклонника, и он в полном смысле умирает от любви — у него оказалось слабое сердце.

Мы были поставлены в тяжелые условия — денег не было (в год съемок — 1993-й — вводили национальную валюту). Снимали, можно сказать, бесплатно, а французские партнеры дали нам 26 дней на съемки фильма. Мы сняли за 29, потому что 3 дня не могли выехать на съемочную площадку — не на что было бензин купить. И физически, и психологически тяжело было снимать. Окончилось все плачевно. В последний съемочный день я упала в обморок, ударились головой и попала в нейрохирургию с сотрясением мозга. Видно, давление у меня подскочило от перенапряжения. Этой картины нет в нашем прокате, так как все права на нее у французской стороны. Это была первая казахская картина, созданная в копродукции с Францией.

И.Зубавина. Как вы восприняли развал Союза?

Н.Аринбасарова. Для моей актерской судьбы это событие оказалось весьма драматичным, потому что я в основном снималась в Казахстане и Киргизии, а теперь это — заграница. Им стало гораздо сложнее меня приглашать. И дорога дороже стоит, и ставки у актеров там куда ниже. Жестче конкуренция стала. Актеры на местах борются за право работать. Тем не менее три года назад, впервые приехав на фестиваль стран СНГ и Балтии «Киношок», я встретила казахского режиссера Сатыбалды Нарымбетова, с которым мы давно дружим. Мы ровесники, но прежде он меня никогда не приглашал. А в тот год, во время «Киношока», он задумал фильм «Молитва Лейлы», писал сценарий и на пляже рассказывал и показывал нам сценки в лицах. Прошлым летом мы эту задумку реализовали. В картине снялся Баадур Цуладзе. Думаю, это одна из лучших его ролей. Героиня фильма — четырнадцатилетняя девочка. Действие происходит в 1960 году под Семипалатинском. Люди, которые там живут, по-своему счастливы. А в это время по соседству взрываются атомные бомбы. Жителей увозят, привозят. Они даже не догадываются, какая опасность над ними нависла. Постепенно персонажи один за другим умирают. Трагической оказывается и судьба главной героини фильма — девочки Лейлы. Я играю ее тетю Катеру. У меня характерная роль — моя героиня простая женщина — водитель грузовичка военного образца, который без конца ломается. Катера растит свою племянницу.

Они то и дело ссорятся, хотя бесконечно любят друг друга.

Все говорят, что тетя Катера — очень необычная для меня роль. Я постоянно ходила в рабочем комбинезоне и даже один трюк делала — грузовик волоком тащил меня по степи с горы. Этот трюк должен был каскадер исполнять. Я ждала-ждала, когда же он придет, и предложила: «Давайте-ка, я сама все сделаю». Когда грузовик волоком меня потащил, я по роли стала кричать что-то, а вся группа замерла. Они решили, что меня ранило — там ручка опасно крутилась прямо у моего лица. Если бы слетела, то мне бы лицо снесло. В этом вся суть кинематографистов: видят — что-то неладно, пугаются, но камеру не выключают. Ждут, когда дубль кончится. Убедившись, что со мной все в порядке, режиссер отснял еще несколько дублей.

И.Зубавина. На Западе актрисы вашего класса обычно обрастают определенными атрибутами «звездности». Насколько соответствует традиционному имиджу звезды ваша судьба?

Н.Аринбасарова. Я особенно никогда над этим не задумывалась, хотя критики мне частенько говорили: «Вы для нас всегда будете звездой 60-х годов». Я воспитывалась в балете, а там постоянно бываешь со звездами рядом на сцене. Видишь в первую очередь работу в поте лица. С сожалением смотрю на людей, которые считают себя самыми умными, самыми красивыми. Всегда найдется много и более умных, и более красивых. Никогда не стоит особенно гордиться собой. Если дано тебе нечто, выпал шанс такой, и слава Богу. Можно высоко взлететь, и можно очень больно упасть. Поэтому у меня «звездной болезни» никогда не было, хотя приятно, когда тебя узнают. Не всегда, конечно. Когда несешь авоську с рынка, мало радости, если узнают. Согревает уважительное отношение.

Существует расхожее мнение, что первую половину жизни мы работаем на авторитет, а потом авторитет на нас. Но это в советское время авторитет работал, а нынче мы уже пришли к западной модели — каждый день приходится доказывать, что ты из себя что-то представляешь. В этом смысле мое балетное воспитание помогает. Нам всегда внушали, что если хоть один день ты не сделал шажок вперед в работе над собой, это значит, что ты сделал два шага назад. Каждый день нужно чего-нибудь добиваться, иначе ты автоматически деградируешь. Я реалистка и понимаю, что в моем возрасте ждать многих предложений не приходится.

Нужно переходить в другое качество — играть характерные роли, бабушек, тетушек.

И.Зубавина. Чем заполнены ваши дни, кроме кино съемок?

Н.Аринбасарова. Часто выступаю в Москве на благотворительных встречах. Есть такой женский клуб «Москвичка», там много известных женщин. Мы часто выступаем бесплатно на музыкально-поэтических вечерах для публики, любящей высокую поэзию, хорошую музыку. Я читаю Пушкина, Блока, Цветаеву, Рубцова, Кедрину. А еще, как я уже рассказывала, моя дочка пишет книгу по моим воспоминаниям, и я у нее работаю редактором и корректором. Эта новая работа мне по душе.

Женщина, даже если она не ходит на службу, всегда чувствует свою необходимость. На ней — дом, хозяйство, дети. Если же нет работы у мужчины — это катастрофа, он просто может сойти с ума. Женщине в этом смысле легче. В советское время сложился особый тип женщины, которая все может, — очень сильная. Вспоминаю себя: двое детей, по экспедициям мотаться приходилось. В Москве родственников не было, вот и умоляла кого-то, чтобы за детьми присмотрели. Все надо было самой делать — и готовить, и убирать. К тому же требовалось быть образованной, хорошо выглядеть, со вкусом одеваться. Меня часто приглашали туда, где форма одежды «вечерняя», не спрашивая, могу ли я себе позволить покупку вечернего платья. Все равно удавалось прекрасно выглядеть.

И.Зубавина. Замечаете ли вы, что в последние годы наряду с типами женщины-матери и женщины, реализующей себя в творчестве, получил распространение тип женщины-содержанки?

Н.Аринбасарова. Заметила. Среди молодых это очень популярно. Появились богатые мужчины, которые покупают шикарные машины и женщин покупают, окружают их прислугой. В различных ток-шоу героини открыто заявляют о своем желании жить за счет мужа, жить шикарно. Я таких женщин называю «кошечки на диване». В моем понимании настоящая женщина в первую очередь должна заботиться о своих детях, о муже, а потом уже о себе.

И.Зубавина. При столь напряженном жизненном ритме вам удастся прекрасно выглядеть. Очевидно, есть секрет?

Н.Аринбасарова. Проснувшись утром, нужно сразу привести себя в порядок, причесаться, подкраситься, одеться, пусть по-домашнему — майка, джинсы или лосины, но не в халате ходить, не в ночной рубашке. И сразу день идет ладно.

АЛЕКСАНДР РУДЕНКО-ДЕСНЯК

ОБРЕЧЕННЫЙ НАБЛЮДАТЬ

Постоянные эпитеты хороши тем, что не требуют умственного напряжения. Страна — необъятная, отзывчивость — всемирная, свобода — безразмерная... До наступления новейших времен юг родной страны (плавно перетекший в юг СНГ) привычно являл себя миру с определением «солнечный». И Грузия, и Азербайджан, и Узбекистан с Таджикистаном, и даже — на волне интернационализма — Украина, не говоря уже о Молдавии, считались солнечными образованиями в параде советских планет.

Теперь с постоянными эпитетами происходит то же самое, что и со всем остальным. Вот разве что над владениями Туркменбаши никогда не заходит солнце.

Среди солнечных республик свое привычное место занимала Армения. Фильм «Документалист» представляет современную Армению без признаков солнца. Таков принципиальный угол зрения снявших картину кинематографистов.

И если солнечный свет все же возникает на экране, то, естественно, только для того, чтобы подчеркнуть глубину тени. Это и стилистика, и эстетика, и философия предмета, подразумевающая под ним жизнь человека в Армении наших дней.

Можно говорить о трагизме мироощущения, который обнаруживается при погружении в



«Документалист»



«Документалист»

национальный менталитет и без труда объясняется особенностями национальной истории. Есть такая не потерявшая актуальности категория, как трагизм скоротечного людского бытия, остро ощущаемый серьезными художниками. Фильм разворачивает панораму национальной повседневности в самых жестких ее проявлениях, в оттенках и деталях житейской фактуры, ошеломляющего документа. До высоких ли тут материй?

Споры вокруг «чернухи» в кино давно идут по замкнутому кругу. С одной стороны, реальность дает повод. С другой стороны, жизнь, даже современная, весьма многомерна. С третьей же, зритель любит в искусстве все светлое и оптимистичное, но с большим удовольствием смотрит гангстерские саги...

Все равно ведь важно не «что», а «как». Каковы отношения художника с тем, о чем он старается говорить. Тем более что главный герой фильма — кинодокументалист, непосредственно контактирующий с жизненным материалом.

Кино черно-белое, точнее, черно-серое. Унылый пейзаж в начале и конце картины — не то плато, не то долина между горами, не пейзаж — пустошь.

Жутковатый звериный вой, к которому насто-

роженно прислушивается главный герой-кинодокументалист, едва появившись на экране, и вой собак незадолго до финала, последний крик безжалостно отстреливаемых дворян, — звуковой лейтмотив фильма.

Параллели отчетливы и прямолинейны. Главка ленты (а она поделена на главки), названная «Отстрел», — она и про собак, и про людей, потому что перед отстрелом дворян идут безусловно понятные современнику кадры: горящие автомобили на каком-то пустыре, скорая помощь увозит жертвы очередной кровавой разборки.

Когда-то по миру прокатился скандальный фильм знаменитого документалиста Р.Якопетти «Собачья жизнь», убедительно доказавший на обширнейшем материале из разных земных широт, что люди бесспорно хуже собак во всех отношениях. Веселенькое было кино, в финале которого песик интеллигентно поднимал лапку над могильным камнем на Арлингтонском кладбище, ставшем местом упокоения национальных героев Америки. Режиссер в своих работах весьма вольно обращался с реальностью, во всяком случае, не обошлось без шумных обвинений в том, что по его просьбе именно перед камерой одни африканцы расстреливали

других в процессе завоевания долгожданной независимости. Художник экрана, помнится, отговаривался тем, что расстрел все равно состоялся бы, а он только просил совместить время проведения запланированной акции с временем работы киногоруппы.

Эти полемики посеяли немало сомнений в конечной достоверности да и этической полноценности кинодокумента вообще.

Фильм «Документалист» тоже безжалостно проходит по привычным мифам и национальному, и просто человеческого бытия.

Покоренный камень, наверное, вполне может считаться символом Армении и завоеванного ее народом места на земле. В фильме присутствует главка «Каменоломня», подчеркнута лишенная пафоса и вряд ли способная приподнять в глазах зрителя библейский труд каменотеса. Безжизненность каменистого пространства, по которому передвигается крохотная по причине дальней точки съемки киногоруппа, облако пыли под человеческими ногами, гул камнерезной машины, мокрые торсы людей, бросающих каменные блоки в грузовик, герой картины, безмолвно сидящий посреди площадки, бывшей, наверное, горой...

От прежних времен остался звонкий слоган «Дети — наше будущее!». Фильм не скупится на доказательство мысли, что дети как раз таковы, каким видится будущее в наши дни. На экране очень много детских лиц и детских глаз, большей частью откровенно голодных и явно страдающих. На пределе возможного воспринимаются кадры, снятые в детдоме в Харберде, ставшем приютом для детей с физическими пороками. Это фильм в фильме — когда съемочная группа отсматривает материал, снятый в упомянутом детдоме: беспомощно повисшие в воздухе тонкие ручонки, отрешенный, безумный, несущий все то же безмерное страдание взгляд детских глаз...

И если снимаются свадьба и ее основные и второстепенные персонажи, то происходит это в пределах главки «Нищие», и камера, придя к храму, тщательно фиксирует узловатые руки, рваную одежду и обувь, безжизненность поз и безнадежность в глазах тех, кто вынужден обращаться за подаванием. И как вспышка — переключка и конфликт детских душевных состояний: нарядно одетой и счастливо беззаботной девочки из свадебного кортежа и мальчишки, глотающего мороженое и вполне выразительно глядящего на толкотню вокруг жениха и невесты, на кроху в богатом наряде. Пока это тоска и детская зависть, от которой до осознанной ненависти — один шаг.

Есть миф и про красоту и ритуальность кавказского застолья. Главка на эту тему названа «Пир нищих». Какие уж тут красоты! Стопки для водки на земле, в каком-то углу рядом с железнодорожной станцией — бестолковое пьяное топтание на месте вместо танца, неизбежная ленивая драка, а из наиболее выразительных — лицо пожилой дамы и ее радостно открытый рот с двумя зубами спереди.

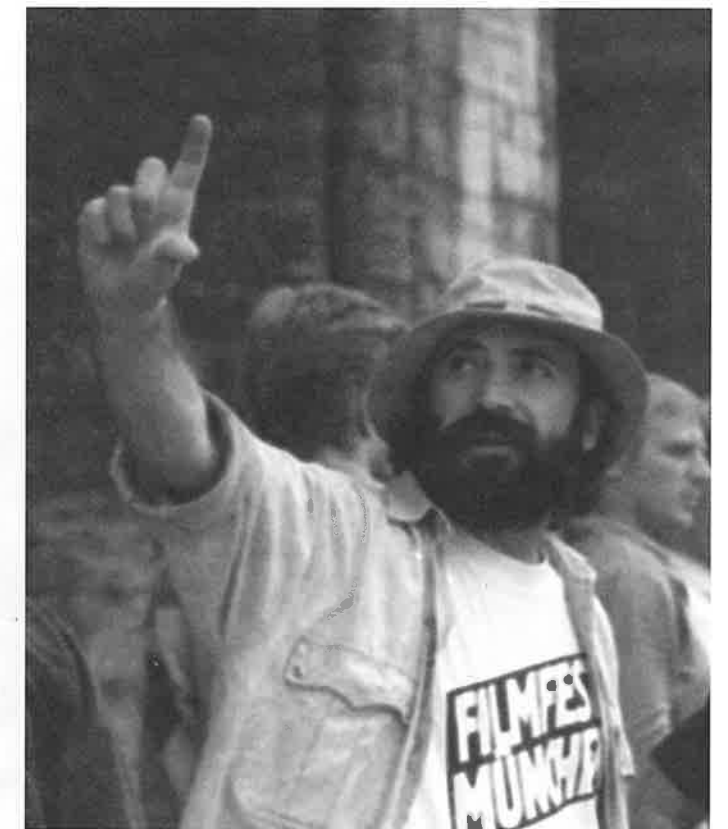
Эстетика безобразного — а почему бы и нет?

В картине нет ни одного композиционно завершенного кадра, во всяком случае, таковых совсем немного. Принцип, достаточно хорошо известный. На киноплёнке — жизнь, как она есть, как бесконечный поток, бесконечный, не знающий завершения процесс.

Смешно говорить о праве кинематографиста на фиксацию любой из сторон современной действительности. Правда и то, что нынче оптимист способен вызвать разве что недоверчивое удивление.

Что можно сказать о жизни беженцев, выброшенных из родных домов тектоническими сдвига-

Арутюн Хачатрян



ми на постсоветском пространстве? Да ничего, собственно. Кроме того, как странно, трогательно и нелепо выглядит в беженском приюте старик, надевший парадный мундир с орденами-медалями-значками и парадную фуражку — все из какой-то кажущейся нереальной былой эпохи. Не жизнь — уход. И в подтверждение — очередные похороны беженца, ритуальный автобус с людьми без внешних признаков скорби, могильная яма, комья земли в человеческих руках.

Этот фильм запрограммирован на показ того, что далеко не всегда находится в поле зрения широкой публики. Тюремно-лагерные кадры вполне ожидаемы. Впрочем, так ли уж они непривычны? Что касается, к примеру, российских телеканалов, то они охотно приводят зрителя в залы судебных заседаний и лагерные зоны, оперируя средствами как сугубо документального зрелища, так и кино игрового. Перед зрителем, таким образом, предстает одна из устойчивых форм национального существования. Не знаю, так ли в Армении, но кое-что достаточно небанальное «Документалист» все-таки принес. Имею в виду интервью главного

«Документалист»



героя с начальником тюрьмы. Тот четко объявляет всех заключенных политическими. «Независимость дали, государство дали, вековую мечту дали», а те, кто совершил преступления, мешают строить новую жизнь. Значит, политические. Не говоря уже о том, что многие на воле голодают, а начальник вынужден кормить эков три раза в день. Вполне в духе современных веяний кинематографист спрашивает, не применяются ли к заключенным меры физического воздействия. «Нет», — почти брезгливо отвечает начальник тюрьмы.

Диалог снят не без подтекста. Его участники идут вроде бы рядом, потом оказывается, что они — по разные стороны колючей проволоки. Два мира, грань между которыми почти неуловима.

Надо отдать должное фильму: в борьбе с мифами и стереотипами он последователен до конца. Как очередной убедительный документ воспринимается рассказ симпатичного мальчишки, нищенствующего на железнодорожном перроне, — кто из родных и близких помер, кто на заработках в далекой России. «Мы здесь деньги собираем. Милиция

нас ловит». В самый патетический момент появляются киношники с камерой и микрофоном: «Ты все рассказал, теперь должен плакать. Смотри туда и плачь». Правда, искомых слез увидеть не довелось, зато откровенно обнажен механизм, с использованием которого, собственно, и создан фильм.

Каждый кадр может оказаться безупречно документированным свидетельством жизненных реалий. И точно так же — постановкой с привлечением персонажей, играющих самих себя, и актеров, исполняющих предложенные роли. Стилистика «под документ» ничем не лучше и не хуже любой другой, иногда просто сложнее.

Исполнитель главной роли (режиссера-документалиста) Сурен Бабаян оказался в сложной ситуации по причине объективных обстоятельств. Его активная, активно сыгранная реакция на сюжеты картины разрушила бы избранную стилистику. Осталась роль некоего живого, но неотступного зеркала жизненных проявлений. Играть ее можно, но наполнить каким-то содержанием, очертить хотя бы какой-то характер крайне проблематично. И ставилась ли такая задача? Даже в таком «говорящем» эпизоде, как интервью с начальником тюрьмы, интервьюер невыразителен и обнаруживает весьма приблизительное знакомство с изображаемой профессией. Быть и казаться — сложно, ведь бывает и то, и другое.

Выигрывая в бытовой достоверности, сливаясь с окружением, и другие участники заявленной на экране группы кинодокументалистов (оператор и звукооператор) вряд ли могут отнести себя к фигурам запоминающимся. Фигуры это вполне служебные, в соответствии с выбранными правилами игры.

При этом в «Документалисте» заметна попытка показать, развернуть человеческую жизнь во всей ее протяженности, от рождения до смерти. Камера надолго задерживается в роддоме, отдавая щедрую дань физиологическим подробностям появления ребенка на свет (тоже вполне в духе современного отношения к предмету). Рождение и смерть стоят рядом, они — составные части одного и того же людского бытия, и появление на свет двойни дается ценой материнской жизни. С физиологией в фильме проблем нет. Однако гораздо важнее заложенная в нем философия.

Герой фильма (как и сам в конечном счете фильм) обречен наблюдать, будучи не в силах что-либо изменить. Именно это ощущение бессилия пронизывает картину и определяет тональность пластических, звуковых, музыкальных решений (в музыке — композитор Юрий Арутюнян — тревога

и ожидание, которые никак не назовешь светлыми, особенно это касается финала). Было бы чистым лицемерием утверждать, что любой из нас, оказавшихся в постсоветской действительности и переживших время несбывшихся больших ожиданий, не знал этого гнетущего чувства. И дело ведь не в исчезновении ушедшей в небытие действительности — этот распад был исторически неизбежен, и не в обрыве существовавших когда-то связей, произошедшем слишком легко и быстро (существовали ли они на самом деле?). Новые времена посулили не манну небесную и дармовой хлеб насущный, а иллюзию личной причастности каждого к процессам социальной трансформации. Именно иллюзию — теперь это стало особенно очевидно, а ничто не достается так больно, как прощание с иллюзиями и стоящими за ними надеждами.

Документальная достоверность и естественность воспроизведенного на экране жизненного потока делает честь сценаристам Арутюну Хачатрян (он же — режиссер-постановщик), Валерию Гаспаряну и Микаэлу Стамболцян, сумевшим «растворить» свои драматические построения в этом потоке. Оператор-постановщик Ваагн Тер-Акопян сделал все от него зависящее, чтобы избежать даже намека на постановочную выверенность кадров — их намеренная рыхлость и несобранность дают вполне ясное представление о незавершенности, промежуточности современной реальности и потерянности в ней обычного человека.

Не гнушается фильм и очень сильных средств воздействия на зрителя. Это и впрямь жутковато, когда в финале крик новорожденного переходит в истошный вой бездомных псов, а завершается картина, как уже говорилось, безнадежно серым видом гор не гор, долины не долины — пустоши, куда, судя по всему, не дано заглянуть солнцу.

Зачем живем?

И вообще — зачем снимаем кино?

«ДОКУМЕНТАЛИСТ».

Авторы сценария Арутюн Хачатрян, Валерий Гаспарян, Микаэл Стамболцян.

Режиссер-постановщик Арутюн Хачатрян.

Оператор-постановщик Ваагн Тер-Акопян.

Художник-постановщик Вардан Седракан.

Композитор Юрий Арутюнян.

В главных ролях: Сурен Бабаян (режиссер), Агата Ванунц (звукооператор), Костас Калафатис (оператор)

Арменфильм, 2002.



ИРИНА ЗУБАВИНА

МИСТИКА «ЖЕЛЕЗНЫХ АНОМАЛИЙ»

В числе событий VII Кинофорума стран СНГ и Балтии — показанный на открытии новый фильм Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе «Магнитные бури». Эта двенадцатая совместная работа творческого тандема заметно всколыхнула кинематографическую общественность. Только ленивый не заглянул в справочную литературу, чтобы уточнить: магнитные бури — это сильные возмущения магнитного поля земли, которые могут длиться по нескольку суток, оказывая воздействие на самочувствие и поведение людей. Не требуется дополнительных доказательств, что апелляция к геофизическому явлению — лишь прозрачная параллель с социальным полем, резко изменяющим свою политическую, экономическую, идеологическую ориентацию.

Ритм сближения двух противоборствующих группировок в ирреальном мерцании ночи порождает смутное ощущение угрозы... Мистика удушающей атмосферы перетекает в зрительный зал, давит на психику сильнее, нежели сцены локальной «войны» с крушением станков, стен, лестниц и ворот сумрачного остова завода, впечатляя больше, нежели былинный размах побоища на мосту, отсылающий к мифологической битве Добра со Злом. Не случайна оговорка автора о том, что места действия и декорации в картине условны, безусловна лишь фонограмма. Виртуозная организация звукового пространства позволяет слышать, нет — ощущать всем телом лязг железных обломков труб, прутьев арматуры, скрежет металла, звон осколков разбитого стекла, тяжелый топот сапог, но главное — ритм дыхания (дых-дух-душу) этой человеческой массы, озабоченной лишь атавистическим и неизбывным поиском врага. Образ темного, аморфного мохнатенького «Оно» вырывается на свободу из недр коллективного бессознательного с мощным выплеском социальной агрессии, когда выходящие на ритуальные побоища мужчины, в ужасающем молчании, стиснув зубы, молотят по-чем зря, не разбирая своих и чужих. В. Абдрашитов и А. Миндадзе, в образной форме репрезентуя феномен коллективного бессознательного, с пугающей точностью выделяют ментальную особенность «русскости»: воинственность как иноформу коллективного стремления к самоуничтожению.



Времена рифмуются: возвращение на экран коллективного героя оплодотворено неумирающей идеей новой жертвенности: «Дело прочно, когда под ним струится кровь». Кровь и впрямь сочится из ран заложников реанимированного «кулачного права». Герой-масса конца 1920-х годов, из которого в свое время с трудом вычленился индивид, предстает теперь негативной разрушительной силой, подавляющей, поглощающей личность. Авторам остается лишь констатировать незащищенность индивида, незащищенность его частной жизни, невозможность противостоять увлекающей, засасывающей энергии толпы, что и определяет эмоциональный строй картины.

Действие «Магнитных бурь» происходит на руинах привычного некогда мира, в котором существовали непреходящие ценности: любовь, дружба, семья, в заводском поселке, выросшем около металлургического комбината, типичность которого подчеркнута некоей абстрактностью его географического положения на карте России. Черты современности то и дело проступают в таких узнаваемых знаках реальности, как передел собственности, выборы, голосования; в популярных словечках вполне актуального лексикона (акции, приватизация и проч.). Маркировка временем не случайна — в разные исторические периоды отечественный кинематограф актуализовал различные метафоры жизни социума: феномен «школьного фильма» 60—70-х годов сменился иносказательными образами «зон», тюрьмы, кладбища, «психушки» в 80—90-е годы ушедшего века. Эсхатология мира начала нового столетия, в предчувствии апокалипсиса, выбирает новую фигуру для воплощения катастрофического сознания: огромный мрачный остов остановившегося завода, превращенный в полигон локальной гражданской войны, — прозрачная метафора общества, в котором готовность воевать все отчетливее вытесняет желание созидать. В координатах этого неуютного мира живут молодые, красивые и влюбленные Он и Она — Валерочка и Маринка, которых угораздило влюбиться и пожениться в эпоху перемен и политических реформ. Игры власти превратили предприятие, на котором они работали, их рабочие места в поле битвы (подобные трансформации топо-са «родного завода» любопытно прослеживаются в киноведческом дискурсе!). Ожесточенные ночные побоища сменяются тусклыми днями, заполненными такими обыденными занятиями, как поиски скудного пропитания, например, выезд на воровской сбор картошки. Известно, что «не хлебом

единым», но интересы женщины, семьи, рода последовательно приносятся в жертву мужской тяге «воевать», идти стенка на стенку (кто с ломом, а кто просто с железной настойчивостью), размахивать кулаками. В ожесточенном беспамятстве, с детским упрямством отвечать на вопрос: «Ты за кого — за Савчука или Маркина?», даже убедившись, что это суть одно. Самозабвенное стремление в толпу, в водоворот драки («не хочу, а иду»). Фактически лозунг «за правое дело» оказывается лишь сомнительным поводом реализовать фатальную, безысходную тягу к самоистреблению («Может, так треснут, что голова расколется»).

«Эффект толпы» напоминает массовый психоз, иммунитета к которому не вырабатывается даже у самых ярых противников: проносится мимо влюбленных многоголовая, многорукая и многоногая человеческая лавина, призывает их окликами, притягивает, захватывает руками и, наконец, подчиняет властно своему ритму.

В яростном противостоянии с индивидуальностью побеждает вязкая аморфность массы, вот почему некоторая невнятность сюжета может считаться программной: толпа растекается по городу, врывается она и в убогую комнату Валерочки-Мариночки, крушит их нехитрый быт, к ужасу застывшей в супружеском ложе «ячейки общества». Никаких ячеек! Никакого личного счастья — все должны быть равны в обездоленности и неприкаянности! Своеобразным предвестием обреченности брака Марины и Валерия становятся символические потери героями обручальных колец, а позже — выселение из квартиры, опечатывание их семейного гнезда.

Постепенно Марина — последняя любящая русская женщина в мифопространстве фильма — сдается. Она уезжает «в большой мир», спрятав свои льняные волосы под черным париком, делающим ее точной копией давно ассимилированной «тем миром» сестры-«фирмачки». Для Марины последняя надежда в том, что, сама того не зная, она, быть может, увозит в чреве ребенка, зачатого в любви.

Поезд, увозящий Мариночку от Валерочки, как, впрочем, и платформа, с которой их сбрасывали на полном ходу оголтелые члены враждебной группировки, рифмуется с тем паровозом, что «вперед летит», только конечный пункт остановки не обозначен. Это превращает движение из средства к достижению цели в самоцель. Такую самодостаточность движения, постоянно изменяющего направление и ритм, можно считать канвой разви-

тия действия, его смыслополагающей основой, поясняющей спонтанность и бессмысленность отдельных поступков персонажей.

Многоуровневость структурного построения сюжета достигается простым драматургическим решением: герой носит два имени — приятели кличут его Валек, а молодая жена ласково — Валерочкой. Социальных ролей у него тоже две. К ролевой функции мужа он откровенно не готов: излишне инфантилен, зомбирован идеями «вели-

проявляется в невнятных попытках растолковать воюющим сторонам суть сговора олигархов — практически неразличимых организаторов рабочего противостояния Савчука и Маркина. Распятого за святую правду в железных захватах тисков «новомученика» спасает женщина восточного типа. Она не слишком привлекательна, несколько мужеподобна — толстуха со стертыми признаками женственности, по профессии — крановщица. С многометровой высоты крана она уже давно при-



«Магнитные бури»

кого мужского братства» да вообще не знает, как жить, потому ищет смерти. В этом противоестественном стремлении — страшный результат многолетнего воздействия некрофильской культуры, учившей красиво умирать за идею. По аналогии с влиянием геомагнитных возмущений резкая смена векторности идеологического поля спровоцировала в обществе такие радикальные состояния, как суицидальный синдром, когда поиск смерти в бою — лишь быстрая и не позорная альтернатива традиционному для российской «глубинки» долгому изнурительному самоуничтожению пьянством.

Вторая ипостась Валька — мессианская —

метила и полюбила красавца Валька-Валерочку. Возможно, именно такая спутница, хранящая веру в патриархальные устои, для которой мужчина представляет ценность уже фактом своего существования, способна привнести осмысленность в жизнь героя, потерявшего веру в любовь, в женщину, в будущее. Немало экранного времени истекло, прежде чем удрученный отъездом жены Валерий поинтересовался именем своей спасительницы. Имя ей Татьяна. (Знать имя — означает иметь, в данном случае — заручиться поддержкой, заботой, пониманием.) Для азиатки же Татьяны надежда, вероятно, таится в том, что мужчина позволит ей быть рядом, создать семью, родить детей. Благо,

Валек не протестует, когда найденное обручальное колечко Маринки не желает сниматься с пальца Татьяны.

Оканчивается действие праздником: умытые, приодетые рабочие восторженно приветствуют своих примирившихся избранников — конкурентов в борьбе за директорское кресло и за пакет акций. Народ выдает ожидаемую реакцию — возгласы радости, одобрения. На фоне всеобщего ликования диссонируют лишь правдолюбец Степан и его alter ego Валек. За что первому достается автоматная очередь в спину, а второму — воспитательный шанс слиться в экстазе с массой, стать ее безликой сумеречной частицей.

Метафизическое предчувствие апокалипсиса давно наметилось в фильмах творческого тандема Абдрашитов—Миндадзе. Исследование этого арела началось еще в «Параде планет» (1984), где 40-летние мужчины, будучи «убитыми» на военных учениях, получают неожиданную свободу совершить метафизическое путешествие из молодости в старость, ставшее одновременно осмыслением прошлого и «воспоминаниями о будущем». После «Времени танцора» (1997), обнажившего раны поствоенного времени в некоем абстрактном приморском городке, катастрофическое сознание постепенно расширяет границы. Столкновение на основе межнациональных конфликтов вынуждает людей самых гуманных профессий (учительницу и детского врача) взять в руки оружие, чтобы защитить свой очаг, а если не удастся, то мстить. В кинематографической интерпретации 1990-х «конец света» был «индивидуален», как неотвратимость расплаты за грех вооруженного вторжения в чужую жизнь, в чужой (подчас чуждый) мир. Начиная с этой истории трех товарищей в состоянии «после войны», мироощущение авторов все стремительнее набирает трагические обороты.

Возникающие в «Магнитных бурях» образы толпы, которой умело манипулируют два стоворившихся акционера, и человека толпы, живущего «как все» — почти на бессознательном уровне,

не, — провоцируют специфические выводы о натораживающей тенденции к подчинению, отказу от собственного мнения (что известный исследователь авторитарной личности Теодор Адорно считал характерным для ментальности сторонников профашистских движений). А в склонности персонажей к произвольным решениям кроется опасность «манипулятивного иррационализма», когда «можно умереть только за ту идею, которую не понимаешь»¹.

И все-таки один рациональный и вполне разумный персонаж в пространстве фильма есть — это кинокамера Ю.Шайгарданова. Ее чуткий глаз, начиная наблюдение за ожесточенной толпой нижним ракурсом, от земли, подолгу зависая на уровне ног мужчин, шагающих «воевать», оканчивает свое исследование взглядом с верхней точки на мирно идущих на работу людей — по одному и парами (ни дать, ни взять — идиллия, характерная для фильмов рабочей тематики прежних лет). Это траектория надежды — от низменных инстинктов, выплеснувшихся под воздействием геофизических аномалий, до высокого взгляда — с точки зрения, что повыше башенного крана: «моральный закон внутри нас» рассматривается с позиции распахнутого Звездного Неба.

Киев

«МАГНИТНЫЕ БУРИ»

Автор сценария — А. Миндадзе

Режиссер — В. Абдрашитов

Оператор — Ю. Шайгарданов

Художник — В. Борисов

Композитор — В.Лебедев

В главных ролях: Виктория Толстогонова, Максим Аверин, Любава Аристархова, Сергей Покровский «Мосфильм», 2003

¹ Адорно Т. Исследование авторитарной личности. М., Академия исследований культуры, 2001. С 253.

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

«НАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ГРУЗИНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ ОЧЕНЬ СИЛЬНЫ...»

Грузинские кинохроники XX века



Иван Перестиани

ПЕРВАЯ ЛАСТОЧКА

В отличие от драматичных, мучительных, аж на семь лет затянувшихся родов русского кино советской эпохи, рождение грузинской киномузы произошло как-то удивительно легко, быстро, поистине счастливо. Не было никакого долгого и трудного периода ее становления, как, впрочем и трудной и не ахти сколь приятной борьбы за признание ни у себя на родине, ни за ее пределами. Грузинское кино, как удачливое дитя, сразу встало на ноги, сразу же было отмечено, признано и буквально с первых шагов оказалось окружено самым пристальным вниманием и какой-то особой, нежной и верной любовью.

Возможно, все дело в том, что особо «киногеничными» бывают не только отдельные лица, но и целые страны. «В Закавказье, — считал пионер грузинского кино Иван Перестиани, — богатейшие возможности, огромный непочатый край для экрана, и нужно только пожалеть, что до сих пор он не использован для кино. Здесь можно получить то, чего нигде в России нет: в июне месяце снег, настоящую зиму, освещенную прямыми лучами южного солнца. Здесь, почти рядом, расположены с одной стороны, настоящая субтропическая флора, а с другой — необозримые степи и песчаная пустыня. На небольшом расстоянии друг от друга здесь находятся

два южных моря — Черное, с его скалистыми берегами, покрытыми роскошной субтропической растительностью, гораздо более разнообразной и богатой, чем в Крыму, с живописными очертаниями горных массивов, покрытых вечными снегами, и Каспийское, с его ровными степными берегами. А какое богатство этнографического материала, исторических памятников литературы и искусства. И все это до сих пор не использовано для кино».

Впрочем, за этим дело не станет...

Из статьи «ГРУЗИНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ»

Кинематографическая промышленность начала развиваться в Грузии со времени ее советизации (с 1920). При меньшевиках единственное небольшое и достаточно старое киноателье б. о-ва «Фильма» было передано «Цакавири» (Грузинский союз кооперативов, соответствующий нашему «Центросоюзу»), который фактически не вел работы, если не считать постановки одной картины «Христиане» (ставил Цуцунава), случайной и совсем неудачной. Что касается кинотеатров, то они при меньшевиках находились в руках частных владельцев (главным образом, «Фильмы»).

Как только Грузия была советизирована, образовавшаяся в составе грузинского Наркомпроса киносекция (организованная и руководимая до сего времени нашим московским товарищем А.И. Назаровым) отобрала киноателье и кинотеатры в ведение Наркомпроса и приступила к организации своего кинохозяйства. Первоначально средств не было никаких, и единственным источником доходов были кинотеатры, которые усиленно и правильно эксплуатировались. Но главной целью киносекции было организовать собственное производство картин, что оказалось возможным вскоре осуществить на прибыли, полученные от эксплуатации кинотеатров. Таким образом была снята первая картина Грузнаркомпроса — «Арсен Джорджиашвили» (ставил режиссер И.Н. Перестиани), а затем и вторая — «Сурамская крепость» (ставил он же) и наконец третья — «Изгнанник» (в постановке режиссера Барского). Расход по постановке первых двух картин был оправдан эксплуатацией их в пределах только Грузии. На примерную хозяйственную деятельность и художественную работу Наркомпроса было обращено внимание партийной организацией и советскими учреждениями. В результате следующая картина — «Красные дьяволята» (режиссер И.Н. Перестиани) — снимается уже по заданию Закрайкома партии, который отпустил и средства на постановку в размере 15.000 руб.

зол.; а в настоящее время образовано акционерное о-во (не смешанное, а чисто советское) и составлен капитал в 300.000 руб. червонцами для продолжения производственной работы; пайщиками этого акционерного о-ва являются: Наркомпрос Грузии в 60 % (внесено имуществом — ателье, материалами и т.д.), ВСНХ Грузии, Народный банк Грузии и ряд ведомств. Благодаря этому является возможность наладить регулярное производство; предполагается ежемесячно выпускать одну фильму. Такой план не является «чрезмерным», ибо условия постановок в Грузии очень отличаются от московских, питерских, крымских и др.

Вот несколько цифр, характеризующих стоимость постановок в Грузии:

«Арсен Джорджиашвили» — около 1.500 метров, обошлась в 3.000 руб. зол., то есть примерно по 2 руб. за метр.

«Сурамская крепость» — около 2.000 метров, обошлась в 10.000 руб. зол. (и то потому, что около половины заснятого метража было выброшено самими постановщиками и цензурой), то есть — около 5 руб. зол. за метр, а учитывая большие сокращения — около 2,5 — 3 руб. за метр.

«Изгнанник» — около 1.800 метров, обошелся в 8.000 руб., то есть около 4,5 руб. за метр (тоже много из заснятого негатива выброшено).

«Красные дьяволята» — 2 серии — около 5.000 метров, обошлись в 15.000 руб., то есть около 3 руб. зол. за метр.

А в среднем — 10.300 заснятых метров обошлись в 36.000 руб. золотом, то есть по 3,5 руб. за метр. Стоимость по номиналу — равная довоенной, а по действительной цене золота сейчас — ниже довоенной.

Конечно, условия для съемки в Грузии (природа, свет) исключительно благоприятны, но надо отдать должное и очень экономному ведению дела, может быть, вынужденному беднотой Наркомпроса, но делающему честь «хозяйственникам», ведающим делом.

Следует отметить, что ни разу нигде (даже в прессе) не заявив о широких своих планах, о ремонте ателье и оборудовании его «по последнему слову германской техники», киносекция Грузнаркомпроса из прибылей от кинотеатров отремонтировала старое ателье «Фильмы» и прикупила кое-какое необходимое оборудование (прикупала понемногу, по капельке, насколько позволяли средства).

Во вновь организованное дело (акционированное) главным режиссером приглашен И.Н. Перестиани.



«Сурамская крепость»

Следующие работники своими трудами в продолжении трех лет содействовали организации грузинской кинематографии: зав. киносекцией Грузнаркомпроса т. А.И.Назаров и зав. производством т. Г.О.Югитидзе. Необходимо также отметить в деле организации грузинской кинематографии роль наркома просвещения Грузии т. Конделак, который учел значение кинематографии для Грузии и под руководством которого могла быть развернута производственная работа и правильно поставлено кинематографическое хозяйство.

Кроме упомянутого выше И.Н.Перестиани из художественных работников необходимо упомянуть оператора т. Дигмелова, уже показавшего себя большим мастером киноопературы, — т. Дигмелов как оператор создан в Тифлисе — раньше он был фотографом-любителем.

Грузинская кинопродукция сравнительно мало распространена за пределами Грузии. Причины этого надо искать в особом характере репертуара грузинского кинопроизводства (национальный сюжет, национальный быт). Националистические тенденции в грузинской кинематографии очень сильны. В этом и сильная, и слабая ее сторона. Вполне понятно, что при небольшом масштабе производства сейчас эти тенденции сказываются особенно сильно; хочется удовлетворить прежде всего местные запросы, и на большее не хватает сил и средств. Но надо думать, что по мере развития производства как коммерческий расчет, так и соображения идеологического порядка заставят грузинское кинопроизводство подойти к поста-

новке картин не только национальных. Но это вопрос, по-видимому, будущего.

Сейчас в Грузнаркомпросе много сценариев, и почти все они (а может быть, и все) на национальные мотивы. Пишутся они грузинскими литераторами. Специально инсценируются популярные литературные произведения из грузинской жизни и истории.

Советская Грузия представляет собою достойный внимания и подражания культурный уголок. И сейчас ее работа, может быть, самое отрадное явление в кинематографической жизни СССР.

Ф.К.

Журнал «Кино»,
издаваемый Обществом кинодеятелей.
1923, июнь-сентябрь.

Первой ласточкой, по-настоящему возвестившей о существовании грузинской киномузы, стал фильм И.Перестиани «Красные дьяволята». Именно эта картина многих заставила повернуть свои головы в сторону Кавказа.

ИЗ ОТЗЫВОВ МЕСТНОЙ ГРУЗИНСКОЙ ПРЕССЫ О ФИЛЬМЕ «КРАСНЫЕ ДЬВЯОЛЯТА»

ПОБЕДА СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Браво — режиссеру. Браво — киноактерам. Браво — кинооператору. Браво — автору сценария. Браво — им, создавшим великолепную кинопоэму недавнего прошлого революционных бурь. «Красные дьяволята» — это именно то, что нам так надо. Именно такой картины мы жаждали.

Это то, что захватывает нас, выкованных в горниле революционных отчаянных боев, своей колоссальной правдивостью, своей напряженной динамикой, своим революционным героизмом, своим настоящим бытом величайших в человеческой истории лет Октябрьской революции. Именно эта картина является славным пионером приключенческой советской кинофильмы.

17 сентября состоялся первый просмотр «Красных дьяволят». Аудитория была как нельзя более соответствующей. Она состояла на три четверти из делегатов всегрузинского съезда Коммунистического Союза Молодежи. Живые, сегодняшние красные дьяволята-комсомольцы и «красные дьяволята» — на экране.

Нужно было видеть сверкающие радостью глаза какого-нибудь комсомольца из Ахалцихского уезда или из Хевсуретии, когда «Красные дьяволя-

та» удачно расправлялись на экране с баткой Махно. Нужно было видеть энтузиазм аудитории, громом аплодисментов и овацией встречавшей появление на экране т. Буденного, красной кавалерии. Нужно было видеть необычайно крепкую связь между зрителями и кинофильмой, сливавшихся воедино, живших одним целым сердцем. Нужно было все это видеть, чтобы в должной мере оценить крупные достижения Госкинотреста Грузии, создавшего красивую, увлекательную, героическую, правдивую, нашу пролетарскую фильму «Красные дьяволята».

Мы уже давненько говорили и продолжаем говорить о революционном кино. Кино буржуазии, достигшей в технике этого дела на Западе умопомрачающих успехов, главным образом, концентрировало свое внимание на «вечных» для буржуазии вопросах любви, брака, адюльтера и иных салонно-романных темах. «Психологизм», и к тому же скучный, однообразный «психологизм» буржуазной фильмы потерял уже всякий успех в массах. Здесь на смену пришел «американизм» с его трюкизмом, головокружительным темпом разворачивания событий, с вечной проблемой авантюрист — сыщик. Американская фильма, желтая фильма бульварной пинкертонщины завоевала себе полное господство на кинорынке. Буржуазный «психологизм» был отдан в отставку. На его место стала фильма американского города — города, достигшего наивысшего империалистического эффекта, городской толпы, сплетающейся в бесчисленное количество фантастических событий.

Пролетарская революция выдвинула требование: создать новое кино, кино революции. В основу его должна быть положена американизированная техника и американский темп. До сих пор все попытки создать американизированную советскую фильму кончались только частичным успехом. «Призрак бродит по Европе», «Страна Солнцевоющая» и др. последние фильмы советского производства не оправдали наших надежд.

Совсем другое дело — «Красные дьяволята». Эта настоящая американизированная фильма, с быстро разворачивающимся сюжетом, с трюками (порой мало все-таки оттененными, как, например, переправа по веревке над обрывом).

В общем, крупная победа на фронте советской кинематографии.

«Заря Востока». Тифлис

В России отзывы и рецензии на фильм были не менее пламенными, а подчас даже и погорячее.



«Красные дьяволята»

«Первая за пять лет всяческих попыток и бесплодной растраты сил — настоящая работа.

Первая за время Советской власти — хорошая, подлинно советская картина.

А при учете трудных условий работы и, вероятно, анекдотической для заграничной кинематографии экономии сил и средств эта картина — блестящая.

И заслуга — в достижении такого результата — прежде всего режиссера И.Н.Перестиани. Это он сумел, преодолев талантливую автора инсценированной повести, преодолев грех литературного рождения сюжета, сделать его подлинно кинематографическим.

Это он сумел вступить в борьбу с еще живой традицией старого русского киноискусства, опирающегося на политеатрального актера, на «психологический сюжет», «эпический» монтаж и т.п. Седой Перестиани оказался сверстником и соперником наших молодых левых киномастеров и их единомышленником. Он понял и доказал, что идеологическое обновление кино (новый героическо-приключенческий репертуар) немисливо в старых формах. Новые требования к «содержа-

нию» киноискусства неизбежно приводят и к революционизированию его «формы». Если нужен новый сюжет, новое восприятие жизни, то нужна и иная динамика движения и игры, и иная динамика в построении действия, иной его монтаж. Новый сюжет требует нового актера (натурщика) и нового режиссера.

Этой картиной Перестиани, как кинорежиссер, выходит на большую дорогу киномастерства, ставя себе и разрешая задачи, аналогичные и равные по масштабу задачам больших мировых режиссеров.

«Кино», 1923, октябрь-декабрь

Российские кинокритики, пользовавшиеся в своих рецензиях только отборной бранью и изливавшие на первые советские ленты мегатонны ядовитых слов, теперь были просто вне себя от счастья, получив в лице «Красных дьяволят» возможность использовать восторженно-радостные и благостные тона. Российские киноиздания салютовали фильму, впрочем, не только благостными рецензиями, но посвящая ему даже свои передовые статьи.

ПЕРВАЯ ФИЛЬМА РЕВОЛЮЦИИ

«Шесть лет российская кинематография — в руках рабочего государства.

Шесть лет мы ждали от нее революционных фильм.

И все шесть лет мы вместо хлеба получали камни — немецкую мистику и изредка — советскую халтуру...

И только теперь мы имеем первую большую и прекрасную революционную фильму!

Фильму революции!

Там, в далекой Грузии, в трех тысячах верстах от кинематографических центров и кинематографических «техник», создана игровая фильма — «Красные дьяволята».

Все прекрасно в этой картине. И оригинальный, остроумный сценарий, весь сотканный из революции, весь наш, до последней буквы. И чудесные, молодые актеры, дышащие бодростью и комсомольской отвагой. И прозрачная, напоенная солнцем и воздухом фотография.

И, наконец, блестящая, смелая постановка отныне мирового режиссера Перестиани!..

Много и долго еще придется возвращаться к этой фильме, но уже сейчас мы можем предсказать, что «Красные дьяволята» исцеляют киноработников от болезненного пессимизма, навеянного неудачами прошлых лет; будут служить сильным и надежным оружием в руках сторонников револю-

ционно-художественной фильмы, привлекут в кино еще большее внимание советского общественного мнения и лишат кинопроизводственников права делать плохие, халтурные картины, ссылаясь на нашу техническую бедность».

«Кино-газета», 1923, 27 ноября

Удача Перестиани была не единственной отрадной восточкой из далекой Грузии. Там явно налаживались, шли в гору дела и со всем киноделом в целом.

ГРУЗИЯ

Беседа с представителем Госкинопрома в Москве В.А.Карпоновым

С 1 сентября кинопроизводство Грузии реорганизовано в трест под названием Госкинопром. В числе пайщиков, составивших основной капитал, ряд государственных учреждений Грузии. Председателем состоит Наркомпрос Грузии, зампред тов. Виран, директором-распорядителем Г.О.Гагстидзе, директором производства А.И.Бек-Назаров.

Госкинопром как трест ставит своей задачей исключительно производство картин и эксплуатацию в России и за границей.

Госкинопром с момента своего образования энергично занялся расширением производственной работы и интенсификацией ее.

Кроме известной уже постановки «Красные дьяволята», прошедшей с огромным успехом во всем Кавказе и прибывшей сейчас в Москву, совершенно закончена картина «Изгнанник» в постановке режиссера В.Барского. Сюжет картины имеет местный колорит. Поп забирается в горы, становится отшельником. Но вскоре он делается революционером и проповедует свободу. Картина снята в самом сердце Грузии. В настоящее время заканчивается новая картина в 7 частях «Арсен» — выходец из крепостных, который борется с помещичьим производством путем организации мятежа. По характеру это тип нашего Стеньки Разина. Главные роли в этой картине играют Ната Вачнадзе, артисты Андроников и Бархударов.

Начаты постановкой две картины — «Отцеубийца» и «Потерянное сокровище». Первая по роману Казбека и относится к 90-м годам прошлого столетия, эпохе борьбы грузинского крестьянства и интеллигенции с царизмом и чиновничеством. Картина в семи частях, постановка А.И.Бек-Назарова.

«Потерянное сокровище» — большая приключенческая и в то же время антирелигиозная карти-

на в трех сериях. Основная канва сюжета — тайная организация попов желает передать за границу для контрреволюционных целей скрытые церковные сокровища. С ними вступают в борьбу чекисты. Эпоха Деникина, массовое участие войск, крупные батальные сцены. Кроме этих картин готовятся к постановке «Герой нашей страны» по повести народного грузинского беллетриста Нанишвили и «Первый шаг» по повести первого грузинского писателя-марксиста Георгия Церетели. Таким образом, в Грузии совершенно определились прочная кинопроизводственная база, регулярный выпуск картин и физиономия нашего производства, питающегося приключенческим, бытовым и историческим материалом, какой дает богатое прошлое и национальная культура грузинского народа.

Постановка «Красных дьяволят» была экзаменом на кинозрелость со стороны киносекции, ибо велась без средств и без элементарных технических условий. Работа часто прерывалась за отсутствием денежных средств. Сама съемка требовала сугубой осторожности со стороны этнографической, ибо действие происходит на Украине. Часто режиссеру приходилось тратить дни на съемку одной сцены толпы базара. Помню, когда нужно было снимать Красную площадь для парада войск Буденного, пришлось добиваться разрешения в самом центре Тифлиса заклеить все вывески с грузинскими надписями, что вызвало среди грузинского населения немало невероятных толков.

Наш капитал очень ограниченный, зато мы имеем в своем распоряжении закаленный аппарат с надежными кинойцами, которые работают без смены шестой год. Лозунг нашей кинофабрики — «Красная кинопропаганда».

«Красные дьяволята» по счету наша четвертая картина, а в этом рабочем сезоне Госкинопром даст не менее десяти крупных картин.

«Кино», 1923, октябрь-декабрь

Кульминацией этого триумфально-победного шествия молодой, быстро растущей кинематографии станет вручение совершенно особой награды.

КРАСНОЕ ЗНАМЯ ГОСКИНОПРОМУ ГРУЗИИ

«20 мая делегация рабочих фабрики «Коммунистический авангард» (бывш. Собиновская мануфактура, ст. Ундоль) вручила Красное знамя Госкинопрому Грузии. На полотнище надпись: «Работникам Госкинопромы при Наркомпросе ССР Грузии — создателям первой лучшей советской фильмы «Крас-



На съемках фильма «Три жизни»

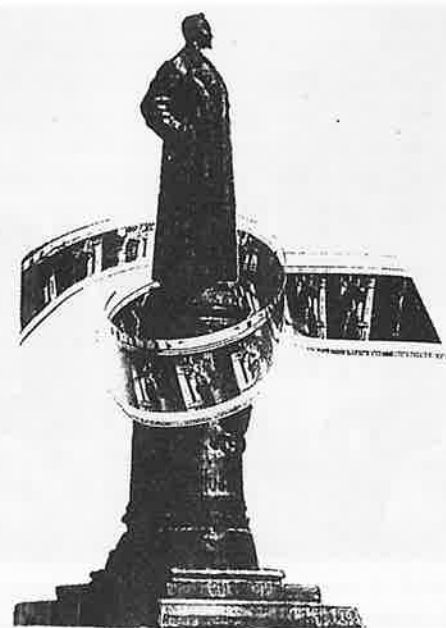
ные дьяволята» от многих тысяч рабочих фабрики «Коммунавангард» пролетарское спасибо. Да здравствует пролетарское искусство, кино — великий спутник соцреализма!»

Газета «Кино», 1924, 7 мая

Но вскоре после столь волнующего и впечатляющего события волна восторгов и приветственных голосов очень быстро стихнет, а в адрес грузинского кино прозвучат иные слова и совсем другие тексты... Красное полотнище, столь горделиво водруженное над грузинским кинематографом, будет торпливо спущено. И этот уже отнюдь не торжественный спуск Красного знамени сделает советская цензура.

«НЕЗДОРОВЫЙ КОММЕРЧЕСКИЙ УКЛОН...»

Начиная с 1924 года (если не раньше!), грузинские фильмы киноорганизации Грузии становятся едва ли не главными объектами и героями бесчисленных рапортов и донесений Главреперткома, осуществлявшего тогда цензорские обязанности по отношению к важнейшему «из искусств». Впрочем, приоритет по этой части по справедливости принадлежал все-таки даже не спецам ГРК, а «киноведам с Лубянки». Именно они первыми усмотрели жуткую крамолу в грузинском фильме «Изгнанник».



Копия
Срочно. Секретно

Отдел ПОЛИТКОНТРОЛЯ
В ГЛАВРЕПКОМ

ОПК ОГПУ категорически возражает против выдачи разрешения на право проката и даже переделки кинокартины «Изгнанник» ввиду того, что картина эта вместо отрицательного взгляда на религию проповедует христианский коммунизм и обновление религии.

П/п: помначполитконтроля ОГПУ *Маркарьян*
Секретарь *Кучеров*
С подлинным верно: делопроизводитель ГРК *Платонов*

из Соц. Культуры управление КОМЕ 1924г.	Копия. 44 Срочно. Секретно
Отдел ПОЛИТКОНТРОЛЯ, В ГЛАВРЕПКОМ	
ОПК ОГПУ категорически возражает против выдачи разрешения на право проката и даже переделки кинокартины «Изгнанник» ввиду того, что картина эта вместо отрицательного взгляда на религию проповедует христианский коммунизм и обновление религии.	
П/п: помначполитконтроля ОГПУ: <i>МАРКАРЬЯН</i>	
СЕКРЕТАРЬ <i>КУЧЕРОВ</i>	
С подлинным верно: делопроизводитель ГРК <i>В. Мелашкин</i>	

Главрепертком, неосмотрительно уже было выдавший фильму разрешительное удостоверение, мгновенно осознал свою ошибку и тут же взял под козырек, проявив полную солидарность с коллегами.

В КИНОКОМИССИЮ
ПРИ АГИТПРОМЕ ЦК РКП(б)

Препровождая при сем копию отношения Г.П.У от 18/XI-24 г. за № 323636 и копию отзыва о картине «Изгнанник» Госкинопрома Грузии, Главный Репертуарный Комитет просит кинокомиссию указать Агитпропу ЦК КП(б) Грузии на необходимость снять с экрана вышепоименованую кинокартину, демонстрируемую в пределах Грузии.

ПРИЛОЖЕНИЕ: упомянутое.
Председатель Комитета
Зав.киносекцией

Трайнин
Ретлинг

ОТЗЫВ О КАРТИНЕ «ИЗГНАННИК»
ГОСКИНОПРОМА ГРУЗИИ

Герой картины — грузинский поп. Из христианского попа он постепенно превращается в революционера, оставаясь все-таки до конца картины христианином, так как в последней части картины его вызывают власти для допроса, он надевает на себя крест, присвоенный священникам. Правда, когда в последней части картины власти предлагают ему оправдаться в убийстве женщины, которую он не убивал, обещая в противном случае снять с него сан священника, он с негодованием кидает им свой сан и отдает крест. С церковного амвона он говорит перед простым народом, крестьянами и рабочими, о равенстве, справедливости, о насилии сильных и богатых.

Когда народ изнемогал от непосильных поборов чиновников, он обратился за помощью к старому священнику, учителю нашего «революционера», но тот за старостью отказался что-либо сделать, тогда за это берется молодой священник и пошел с группой крестьян к наместнику на Кавказе. В результате крестьян арестовали, а священника изгнали. И он как отшельник поселился в горах, вдали от людей. Там время от времени его навещали крестьяне, которым он указывал пути борьбы, борьбы с насилием.

Так как в картине нет никаких других революционных вождей, то вывод напрашивается сам собой: прогрессивное духовенство есть не только вожди «духовные» но и вожди революционные.

Антирелигиозного в ней ничего нет. Дурман религии нигде не рассеивается, не рассеивает его и поп. Он только призывает бороться с насильниками за свободу равенства и братства — но религию он не трогает.

Значит, можно оставаться добрым христианином и восставать против сильных мира сего. По-видимому, это не противно богу. Бога он не сокрушает. Обычно в советских картинах духовенство рисуется довольно подлым сословием. Но показывать теперь, когда у нас есть антирелигиозные фильмы, идеализированного попа, вождя восставших крестьян, ушедшего за это на каторгу и дающего завет молодому поколению (конечно, студенту и барышне, а не рабочему) как восприимчивым, как будущим вождям.

Я не упоминаю о других недостатках этой картины, так как центральная фигура — поп и он для нас неприемлем.

Картина эта разрешена в Грузии, и, по-видимому, она там демонстрируется. Необходимо принять меры к изъятию ее и там.

С подлинным верно:

А.Ретлинг

12.8.26 г.»

Нужно заметить, что республиканские киноорганизации тех далеких времен — ВУФКУ на Украине, Госкинопрома в той же Грузии и другие — еще были абсолютно самостоятельны и никак не подчинялись центральным киноорганизациям в Москве. Управу на них можно было найти только косвенным путем, а именно через партийные органы. Что и было незамедлительно проделано.

АГИТПРОП

4 декабря
Секретно

ЦК КОМПАРТИИ ГРУЗИИ
АГИТПРОПУ

Агитпроп ЦК рекомендует тщательно просмотреть кинокартину «Изгнанник», выпущенную Грузкинопромом, на предмет определения степени целесообразности ее демонстрации на территории Грузии.

Одновременно для сведения сообщается, что Главреперткомом РСФСР эта картина запрещена к демонстрации.

Зав.Агитпропом ЦК РКП(б)
Секретарь

Сырцов
Яковлев

В опалу попадает и И.Перестиани, еще недавно хваливаемый на все лады как автор «Красных дьяволят». Его очередная работа «Илан-Дилли» получает от Главреперткома уже вот такой приговор.

«В картине режиссер пытается дать ответ на вопросы о том, что случилось с «Красными дьяволятами». Он пытается... дать «Красных дьяволят» в мирной обстановке такими героями, какими они были в гражданской войне... Картина поражает надуманностью сюжета, отдельные сцены отдают стопроцентным американским трюкизмом; совершенно тенденциозно для воспеваания «Красных дьяволят» изображены как буржуа, так и рабочие — негодяями; подвиги дьяволят подчас грубы до пределов хулиганства («антирелигиозная пропаганда»). Все указанные моменты делают из картины халтурное извращение быта Востока. Для спасения картины в нее вклеен ни к селу ни к городу ряд научно-видовых кадров и ученых надписей. За исключением научной части. Остальное в картине следовало бы *запретить* ибо 50 процентов художества Перестиани в этой картине следовало бы вырезать.

Но 50 процентов вырезать все-таки не рискнули, приказали «вырезать кадры с антирелигиозной пропагандой негра» и еще кое-что. Тут, можно сказать, Перестиани отделался легким ушибом. Следом же многие картины Госкинопрома Грузии пошли на полку уже одна за другой, и в ЦК ВКП(б) шли «телеги» уже не на отдельные крамольные фильмы, а на все грузинское кино сразу.

Агитпроп	4 декабря.
ЦК КОМПАРТИИ ГРУЗИИ.	<i>Секретно</i>
АГИТПРОПУ.	
Агитпроп ЦК рекомендует тщательно просмотреть кинокартину «Изгнанник» выпущенную Грузкинопромом, на предмет определения степени целесообразности ее демонстрации на территории Грузии.	
Одновременно для сведения сообщается, что Главреперткомом РСФСР эта картина запрещена к демонстрации.	
ЗАВ.АГИТПРОПОМ ЦК РКП(б):	/СЫРЦОВ/
СЕКРЕТАРЬ:	/ЯКОВЛЕВ/



Нана Вачнадзе

В АГИТПРОП ЦК ВКП(б)

Главный Репертуарный Комитет считает своевременным и необходимым обратить внимание на ту своеобразную политическую линию, которая неуклонно наблюдается в работе Гюскинпрома Грузии и о которой можно судить по кинокартинам, экспортируемым из Грузии для их эксплуатации по РСФСР.

За истекшие два года через ГРК прошло 18 картин собственного Гюскинпрома Грузии производства и 9 картин заграничной продукции (поступившей почти исключительно за последние 3 месяца).

Собственная Гюскинпрома продукция обращает на себя внимание в ряду картин производства других советских кинопредприятий по следующим моментам: 1) большинство картин, считающихся «боевиками», то есть первоэкранными, ставятся, по существу, за полной и единоличной ответственностью режиссеров, причем эти же режиссеры являются и сценаристами; иногда им предоставляется исключительное право постановок и вовсе без сценария, то есть так, как подсказет режиссерская фантазия; примеры подобного подхода к своим задачам Гюскинпрома мы приводим ниже; этот факт является очевидным показателем той первой не-

нормальности в работе Гюскинпрома, заключающейся в нахождении руководства делом всецело в идеологическом плену у спецов;

2) этим фактом, объясняющим погоню за «чистой художественностью» даже у лучших режиссеров Гюскинпрома Грузии, объясняется и то, что картины не проявляют ни малейшего движения от увлечения ложнобытовым — полумещанским, индивидуалистическим — романтизмом в сторону действительно художественной, всегда глубоко социальной правды; в них всегда находится солидная доля идеализации гаремной жизни, молодечества из-за красивого тела, узкого патриотизма, с приведенными к соблазнительным и нелепым кадрам замумными надписями; переплетение в картинах даже наиболее близких к нам режиссеров этих элементов быта с «революционными» элементами, дает фальшивые, вызывающие справедливое негодование кавказской общественности, т.е. близкой к рисуемому в картинах народностям;

3) об отмечаемом подходе Гюскинпрома к своей работе впервые было ГРК-том обращено внимание и Гюскинпрома и к сведению всех партийных и советских кругов, имеющих к тому какое-либо отношение, еще 2 года тому назад; указания ГРК встретились в то время с не менее категорическими соображениями о критическом финансовом положении Гюскинпрома, вынуждающем последнего во что бы то ни стало настаивать на снисхождении к своей продукции, на которую было затрачено много средств...

4) наконец, нездоровая коммерция толкнула Гюскинпром в последнее время еще дальше: при своей автономности, не подчиненной непосредственно по советской линии НКПросу и ГРК РС, Гюскинпром Грузии через свое Московское Отделение производит засорения советского экрана и именно следующим образом: картины, решительно и категорически забракованные по заявкам киноорганизации РСФСР (Совкино и др.), Гюскинпром подает снова на разрешение ГРК («Бела Донна»), не трудясь над их переработкой, лишь под давлением работников ГРК начинает «обезвреживать» безнадежную дрянь, превращая картину в бессмысленную подчас открытку, ярко иллюстрирующую вред картины и позволяющую ранее запрещать ее как нецензурную; принимая во внимание нежелательность создания конфликтов с НКПросом Союзной республики, ГРК шел навстречу Гюскинпрому, до пределов возможного разрешал даже бессмыслицу и халтуру, если удалось из нее удалить ярко неприемлемые моменты. Но ГРК, предъявляя большие требо-

вания киноорганизации РСФСР, считает необходимым отметить, что подобное использование Гюскинпромом Грузии своего положения говорит лишь один раз о совершенно нездоровом коммерческом уклоне в его работе, требующем борьбы с ним соответствующих руководящих органов.

Перечень ниже перечисляемых взятых для примера картин, прошедших через ГРК от Гюскинпрома, представляет вполне достаточную иллюстрацию в подтверждение всего вышесказанного.

Картина «Три жизни» — заявлена XII/24 года. 12 частей. Постановка без сценария, режиссер Перестиани. Работники Гюскинпрома и НКПрос Грузии такого мнения об этой картине: «Может представлять собой гордость русской кинематографии по своей бытовой, психологической и технической квалификации». Киносекция ГРК в лице ее тогдашнего заведующего т. Ретлинга, члена О-ва старых б-ков, отмечает, что в картине спекулянт помещик дается положительным, рабочие — негодьями, еврей высмеивается издевательски. Вся картина: «типичный продукт влияния грузинского меньшевизма». Комитет согласился с т. Ретлингом, и картину запретил. Но мобилизованы были все соображения критического, финансового положения Гюскинпрома, и картину с большими купюрами пришлось выпустить.

Картина «Изгнанник» заявлена XI/24 г. 7 частей. Постановка и сценарий режиссера Барского. Запрещена Кинокомиссией Севзапобласти. Рассмотрена ГРК и тоже запрещена, причем зав. Киносекцией, характеризуя картину как сплошную идеализацию грузинского христианского духовенства, предлагал принять меры к снятию ее и с экранов Грузии, где картина была разрешена.

Картина «У позорного столба» заявлена V/25 г. Сценарий и постановка Бек-Назарова: самые ценные сцены в картине — сцены насилий, резни; выезжая на них, режиссер смакует их, доводя до ультрагрубого натурализма.

Картина «Тайна Маяка» заявлена X/25 г. Сценарий и режиссер Барский: запрещена Комитетом 8/X с правом переделки; в ней дан революционером «промоглый интеллигент, пропитанный мистическим индивидуализмом»; вся картина представляет «мещанскую драму, построенную на личных интригах» (проток. ГРК 18/V); казалось бы, по этой картине уже можно было решить, на что способен сценарий и постановщик Барский. Однако ему снова дают ставить картину, и снова тот же эффект.

Картина «Маквала» заявлена XII/25 г. — «бесцветная личная драма из жизни Грузии прошлого

столетия» (проток. ГРК 5/IV-26 г.), как видно, найден способ протаскивания личных драм: подгоняется всякая фантазия под «прошлое столетие».

Картина «Нателла» заявлена III/26 г. 7 частей. Сценарий и постановка Бек-Назарова. Комитетом с изменениями разрешена. Газета «Сов. Мысль» отмечает в ней «отсутствие композиционной установки» и наличие «националистического характера» и «слащавого романтизма». А газета «Сов. Кавказский край» выражается еще более определенно.

Последний «шедевр» — работа Гюскинпрома, это картина «Азербайджан», заявлена VIII/26 г. Постановка без сценария Перестиани. Здесь «художества» грузинского режиссера-художника развертываются к «чистому» искусству: здесь и порнографически кафешантанная эротика, рассчитанная на зазывание зрителя на нее, и американский сильный трюкизм, и садизм с антисоветским добавком, и явно антисоветские настроения, и «честное» отсутствие какого бы то ни было знания советского быта, для нее используются на эпизодических ролях актеры герои картины «Красные дьяволята», и вся картина объявляется продолжением «Красных дьяволят».

К счастью, эта последняя попытка пока не удалась по отношению к территории РСФСР — картина ГРК с участием... ЦК запрещена. Но на территории Грузии она имеет полное признание и свободное хождение.

Наконец, нельзя не отметить еще одно «продолжение «Красных дьяволят»...

Картина «Илан-Дилли», заявлена VIII/26 г.: так же, как и предыдущая, — постановка без сценария Перестиани. Она Комитетом разрешена, но это разрешение стоит другого запрещения, характеризующего протоколом этого «разрешения», причем прилагаемого.

Таково производство советской организации Гюскинпрома Грузии.

Выше мы отмечаем, что в последнее время коммерческий уклон, господствующий в работе Гюскинпрома Грузии, через Московское отделение происходит на территории РСФСР. Для иллюстрации приведем несколько примеров:

картина «Бела-Донна», запрещенная по заявке Совкино, в нетронутым виде снова дана на заявку Гюскинпромом. После трехкратной переделки осталась запрещенной;

картина «Жрица Лия» — переделка из «Содома и Гоморры» в свое время, еще в 23 году, когда была мягкая линия у ГРК, была запрещенной. Гюскинпром из картины сделал бессвязную окрошку. По-

сле запрещений и этой окрошки стал грозить конфликтом и постановкой вопрос в ЦИК СССР. Оставляя бессмыслицу на ответственности прокатчиков ГРК, уступил и дал разрешение;

картина «Закон пустыни» — переделка из «Шейха» — в свое время не раз после всяких переделок была все-таки запрещенной, особенно по требованию евр. секции ЦК. В новой переделке ГРК снова запрещена.

Ряд картин, запрещенных по заявкам Совкино, теперь пропущены Комитетом по заявкам Госкинопрома: «Дом ненависти», «Проходящие тени» и т.п.

Перечисленных примеров достаточно вполне, чтобы обратить внимание на состояние идеологического руководства в работе Госкинопрома Грузии, на определенное наличие в этой работе нездорового коммерческого уклона.

В заключение можно добавить, что даже те картины, которые не вызвали больших нареканий со стороны Главного репертуарного комитета, имеют мало общего с основной задачей советской кинематографии — с агитацией за пролетарскую мораль, за советский быт, за пролетарскую революцию и за необходимейшее условие ее успеха на Востоке — за братство всех мелких и крупных наций и народов. Наоборот, в продукции Госкинопрома вы найдете и однобокое подчеркивание доблестей одной нации перед другой вне всякого классового подхода к происходящей борьбе представителей разных наций («Иллан Дили», «Три Жизни»), и воспевание анархо-индивидуализма («Разбойник Арсен»), прикрытого фатой «легенд», и низкопробного авантюризма («Наездник на Уайльд Реста», «Пропащие сокровища»). Здесь же мы видим и идеализацию гаремного быта, подающего не в его нудной, бессодержательной, кошмарной обстановке, а в золотой оправе «чистой» красоты, классических красивых танцев и — как правило — неизбежного рабства... Идеи, оставаясь чуждыми самим поставщикам, никого не трогают и, скорей, сами занимают в картинах место фона.

Юрид. председ. ГРК
Секретарь ГРК

Блюм
Щегольков

Особую и дополнительную ярость московских цензурных держиморд вызывало еще и то обстоятельство, что помимо собственной идейно сомнительной продукции Госкинопром Грузии, обладавший тог-

да еще правом самостоятельной закупки и проката зарубежной продукции, являлся широко распахнутыми воротами для проникновения на российский экран так называемой «белогвардейской кинопродукции».

Еще с 1924 года по инициативе Кинокомиссии ЦК РКП(б) развернулась непримиримая борьба по пресечению проникновения на советский экран фильмов, снятых за рубежом российскими кинематографистами-эмигрантами. Была издана строжайшая директива на сей счет, однако в Грузии, кажется, и ухом не повели и, пользуясь, статусом самостоятельной закупки и проката зарубежных фильмов, продолжали довольно широко закупать фильмы, созданные за рубежом киноорганизациями Ермольева и другими, основываясь на том, что эти фильмы с участием оказавшихся в эмиграции русских кинозвезд не пойдут в пустых залах.

Даже когда Главрепертком зажимивался и тоже давал добро на закупку подобных «белоземлянских» лент, доблестные чекисты тут же вставали на пути.

Копия
Секретно

В ГЛАВРЕПЕРТКОМ

Ряд кинокартин с участием Мозжухина и др., приобретенных в свое время Госкинопромом ССР Грузии от заграничной фирмы «Альбатрос», находился все время под запретом по политическим соображениям, не входя в оценку идеологического содержания самих картин.

Неоднократные попытки со стороны Госкинопрома Грузии и ДТК ВЦИК через нее добиться пересмотра означенного постановления оставались безрезультатны.

В июне месяце Главрепертком разрешил часть таких картин («Кин» и «Проходящие тени»), не предупредив и не согласовав вопрос с нами.

Считая подобные действия ГРК неправильными, ИНФО ОГПУ считает необходимым постановку этого вопроса на заседании ГРК.

Пом.нач. Информотдела ОГПУ (подпись)
Секретарь (подпись)
С подлинным верно:
Делопроизводитель

С «киноведами с Лубянки» не поспоришь, и главреперткомовцам приходилось только сдаваться.

Выписка

из протокола № 18 заседания ГРК от 18 октября 1925 г.

Слушали:

2. О пропуске фильм Госкинопром Грузии, приобретенных от фирмы «Альбатрос»

Постановили:

Ввиду поступившего протеста ОГПУ против разрешения означенных фильм как с формальной, так и с фактической стороны без участия представителя ОГПУ, пробить заключения директивных органов по этим вопросам.

Председатель
Секретарь
Выписка верна:

Пельше
Щегольков

Все эти вольности в конце концов надоедят Москве, и чтобы не иметь больше хлопот с отлавливанием на российском экране белогвардейской и прочей кинозаразы, проникшей из Грузии, будет принято простое и радикальное решение: с созданием системы Совкино ему будет передано и монопольное право закупки зарубежных фильмов, а заодно и их проката.

И украинское ВУФКУ, и Госкинопром Грузии, и другие республиканские киноорганизации пытались, конечно, отстоять отнимаемые у них права.

Декабрь 1925 года

ДОКЛАД ГОСКИНОПРОМА ГРУЗИИ НА КИНОКОМИССИИ ЦК ВКП(б)

Кинокомиссия отметила здоровое развитие Госкинопрома Грузии и ряд достижений хозяйственного и организационного порядка. Как ценное достижение, отмечено продвижение картин Госпромакино Грузии в Турцию и Персию. Признана целесообразной централизация кинопроизводства Закавказья в Госкинопроме Грузии. Окончательное решение этого вопроса передано Заккрайкому. Ввиду неровности в производстве, выразившейся в некотором понижении качества продукции в последний период, предложено принять меры к улучшению художественного и идеологического руководства Госкинопрома.

«Коммунистическая революция», 1925, № 24, декабрь, с. 137—138.



«Мачеха Саманишвили»

Копия
ПОСТОЯННОЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО ЗАКАВКАЗСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ СОВЕТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ПРИ ПРАВИТЕЛЬСТВЕ СССР

26 марта 1925 г.

В ПОЛИТБЮРО ЦК РКП(б)

Постановлением Политбюро ЦК РКП(б) монополия проката кинолент советского и заграничного производства на территории РСФСР с 1 апреля передается Акционерному о-ву «Совкино».

Постановление это, применяемое также в отношении кинопроизводственной организации Грузии (Госкинопром), в силу многих причин грозит полнейшей ликвидацией всей деятельности Госкинопрома Грузии как в производственной, так и в эксплуатационной части.

Считаем нужным указать, что Госкинопром Грузии по качеству своего выпуска занявший первое место в СССР, начал свое производство в 1921 году без оборотных средств и расширился к 1925 году в мощную производственную единицу исключительно благодаря хорошо налаженному эксплуатационному аппарату в РСФСР и только на средства, вырученные от проката своих картин, не занимаясь совершенно эксплуатацией заграничных лент.

Монополизация проката, проводимая в отно-



Михаил Геловани

шении всех национальных киноорганизаций (Украина, Азербайджан и др.), не может быть одинаково применена к Гюскинпрому Грузии, так как Гюскинпром — единственная из всех национальных киноорганизаций, имеющая в течение двух лет свои прокатные конторы в РСФСР.

Возможность дальнейшего расширения и даже продолжения деятельности Гюскинпрома при условии передачи проката в аппарат Совкино доказывалась всем предыдущим опытом работы с Гюскино, Вуфку и другими монопольными прокатными организациями.

Представитель ЗСФСР

Тер-Габриэлян

Однако начавшийся не только в кино, а по во всей стране, во всех сферах жизни процесс централизации и политики твердой руки остановить было уже никому не под силу.

В этой ситуации и московская цензура ничуть не ослабила своих объятий на горле грузинской киномузы.

ИЗ ОТЧЕТА ГЛАВРЕПЕРТКОМА О ПРОВЕРКЕ КИНОПРОДУКЦИИ, ПРОИЗВЕДЕННОЙ ЗА ВРЕМЯ С 1/IV ПО 1/VII 1928 ГОДА

Как и по продукции предыдущего полугодия Гюскинпром Грузии выделяется полным отрывом от требований, предъявляемых советской кинематографии.

За истекший квартал, как и прежде, нет ни одной картины из современного грузинского быта, нет ни одной картины на современные актуальные темы советского строительства.

РГАЛИ, ф. 645, по. 1, д. 386, л. 26.

Казенный штамп с роковым словом «запретить» по-прежнему продолжает украшать то один, то другой фильм, прибывающий из Грузии к дегустаторам из Главреперткома. В этой братской могиле фильмы и совсем скромные, и практически никому не известные (они даже и не сохранились), и те, что позднее перебороли свою судьбу и стали даже знаменитыми: «Два шалуна», «Двуногие», «Мачеха Саманишвили», «Моя бабушка», «Встреча», «Слепая», «Будь готов»...

В этом ряду и картина «Дело доблести» — режиссерская работа Михаила Геловани, будущего исполнителя роли одного очень крупного и влиятельного грузина...

Окончание в следующем номере

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

КУДА УХОДИТ ДЕТСТВО...

Есть глубинная логика в том, что в период становления независимых государств кинематограф обращается к образу ребенка. Молодые государства часто ассоциируются с подростком, которому еще предстоит стать взрослым. На VII Кинофоруме стран СНГ и Балтии, проходившем в конце мая в Москве, к этой теме были обращены многие картины: «Молитва Лейлы» и «Подсолнухи» из Казахстана, «Первенец» и «Пеший туман» из Кыргызстана, «По дороге, уходя» из Латвии и «Последний вагон» из Литвы. В одном случае ребенок рождается, в другом — умирает, в третьем — дети никому не нужны, а в четвертом — мальчик избавляется от отца. Каждая история шокирует по-своему. Но прежде чем говорить о детях, хотелось бы поразмышлять о родителях — о матерях, бабушках, словом, о предках.

МАТЕРИ И БАБУШКИ

Образ матери в советском кино чаще всего ассоциировался с образом матери-Родины. Достаточно вспомнить «Мать» Всеволода Пудовкина или «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера. В последнем фильме образ матери поднимался до большой метафоры: Мать — Земля — Родина — СССР. В рамках этой же идеологической парадигмы снимались фильмы и в республиках Центральной Азии: «Сказ о матери» (1963) Александра Карпова, «Белые горы» (1965) Мелиса Убукеева, «Материнское поле» (1967) Геннадия Базарова.

В постперестроечный период и в первые годы независимости образ матери в фильмах центральноазиатских стран какое-то время отсутствовал, и лишь в 1997-1998 годах он начал появляться вновь. Но под другим знаком — хранительницы очага, основательницы рода. То был результат процесса восстановления самоидентичности нации. Появляются пять старух, на которых держится род в кыргызской ленте «Бешкемпир» (1998) Актана

Абдыкалыкова; почтенная апашка, возвращающая на родину из Китая своего внука в казахской картине «Заманай» (1997) Болота Шарипа; бабушка-провидица из узбекского фильма «Танец мужчин» (2001) Юсупа Разыкова, знающая наперед судьбу внуки.

Однако целостная структура семьи все-таки нарушена. Бешкемпир — приемный, и усыновляет его практически не названные мать и отец, а бабушка. Бабушка ведет внука тайком, горными тропами. Мир держится пока еще на старшем поколении — на бабушках. Не случайно одна из короткометражек в программе Кинофорума также была посвящена образу бабушки, и названа она «Умай» — именем древнетюркской богини хранительницы очага. Это история старой женщины, которая живет в непрерывном ожидании своих детей и внуков. Сегодня ее дом холоден и пуст, но бывали времена, когда он был наполнен детскими голосами, а многочисленные обитатели дома мирно хлопотали по хозяйству. Картина молодого режиссера Нарына Игилик — это и дань прошлому, традиции, ностальгия по детству, по теплу бабушкиных рук, тоска по большой семье.

В короткометражной ленте Марата Сарулу «Мандала» (1999), показанной на Московском кинофоруме несколько лет назад, акценты были расставлены знаково. Бабушка, живущая в ауле, носительница традиционной культуры — вся в белом; внук — наркоман, которого привезли из города к бабушке на излечение. Эти два полярных образа четко обозначены, а вот лица матери мальчика мы не увидим. Мать мелькнет лишь раз, одетая в серое европейское платье и с сигаретой в руках. Еще тогда меня заинтересовал этот образ и в разговоре со мной Марат Сарулу пояснил, что ему было важно показать эту генерацию людей — которые ни здесь и ни там, и в городе они чужаки, и от корней уже оторвались. С тех пор меня волновал вопрос: когда же в наших фильмах появятся молодые женщины-матери?

МАТЬ И ДИТЯ

Картина Сатыбалды Нарымбетова «Молитва Лейлы» (2002) в какой-то степени отвечает на мой вопрос, но отвечает довольно пессимистично. Лейла становится матерью не по своей воле, насильственно, а будущность ребенка, рожденного в зоне ядерных испытаний, непредсказуема. Само имя — Лейла — символично, мальчишки дразнят ее «Лейла, Лейла, где твой Меджнун?» В героине есть



«Первенец»

природная открытость и красота, очарование и озорство. Только нет у нее прошлого, потому что Лейла — сирота и живет у приютившей ее тетки Катиры.

Вообще образы женщин — самые интересные в фильме. Две электромонтерши — Зауреш и Тумар — то и дело висят на столбах электропередач, и с их «высокой» точки зрения мы наблюдаем за событиями в поселке Дегелен, что расположен неподалеку от Семипалатинского ядерного полигона.

Катира, приемная мать Лейлы, — шофер, любовно называющая свой грузовичок «Захаром». Женщина в штанах в начале 60-х годов в Азии воспринималась как некое неприличие. Более того, электростолбы и грузовик становятся символами насилия над героинями. Вспомним сцены, когда грузовик, сошедший с тормозов, волочит за собой Катиру или когда молния попадает в Тумар, починяющую проводку, и она сгорает на глазах у всего аула. Опять-таки единственная женщина, исполняющая женскую функцию воспитания детей, — бабушка Айгерим. Ее маленький внучок Алпамыс

практически не слезает с ее спины. На обсуждении картины кто-то в зале сказал: «Какой потрясающий образ — ребенок, чуть ли не приклеенный к спине бабки!» На что тут же послышалась реплика режиссера: «Мы все выросли на спинах своих бабушек». Трагизм в том, что маленький Алпамыс, как и многие жители Дегелена, вскоре умрет, несмотря на свое героико-эпическое имя, — радиация сделает свое черное дело...

Лейла наделена экстрасенсорными способностями: взглядом может перерезать струну кобызы, птицу на лету остановить, коня на ходу развернуть. Когда она понимает, что зло идет от военных, проводящих испытания на полигоне, она пытается остановить колонну военных машин. Ее забирают в город, помещают в больницу на обследование. Возвращается она домой беременной. В финале режиссер представляет Лейлу с младенцем в образе Богоматери, оставляя надежду на то, что, может быть, ей и ребенку удастся выжить.

«Молитва Лейлы» — молитва матери, молитва народа, всепрощающая и всеобъемлющая; молитва о будущем казахской земли, изуродованной и измученной испытаниями и лишениями.

Возникает интересная параллель между «Молитвой Лейлы» и таджикским фильмом Бахтиёра Худойназарова «Лунный папа» (1998). Там главная героиня Мамлакат (что в переводе с таджикского означает «Родина») — тоже молодая женщина, забеременевшая неизвестно от кого. Мамлакат так же, как и Лейла, наполовину сирота — у нее нет матери. Мамлакат так же, как и Лейла, третируется своими сородичами как брошенная. Молодые женщины, становящиеся матерями не по своей воле, не знающие, кто отец ребенка, отвергаемые близкими, — таков образ Родины-матери в современной Центральной Азии. А что же дети? Дети — на руках матерей, и значит, род имеет продолжение. В обобщающем смысле — нация, народ имеет будущее. Как бы ни был драматичен контекст, это все равно лучше, чем дети без матерей.

ДЕТИ БЕЗ МАТЕРЕЙ

Разорванная цепь поколений, неполная семья, приемные дети, отсутствующие родители, — все это знаки неблагополучия и болезни общества.

В прошлом году на Кинофоруме была показана казахская картина «Жылама» (2002) режиссера Амира Каракулова, что в переводе означает «Не плачь».

В одном доме живут три поколения женщин, не связанные родственными узами. Бабушка воспитывает в своем доме маленькую девочку по имени Бибинур, а где ее родители, мы так и не узнаем. К ним приезжает на время молодая женщина Майра, оперная певица, потерявшая голос. Чуть позже выясняется, что девочка смертельно больна, но ни бабушка, ни Майра ничего не могут сделать. Для лечения Бибинур нужны лекарства, они дорого стоят, а заработать деньги практически невозможно. Что только Майра не пробуют — и театральные платья свои продавать на базаре, и кровь сдавать. Девочка умирает. Единственное, что может сделать для нее молодая женщина, пытаясь спасти, — устроить маленький оперный спектакль. Философский вопрос: «Спасет ли красота мир?» — остается открытым. И то, что в мире разорванных семейных уз, бедности и социальной безответственности нет будущего, это очевидно. Фильм Амира Каракулова — жесткий диагноз состояния современного казахского аула, сделанный исключительно художественными средствами. Советское прошлое в лице бабушки слабо и уходит, настоящее в лице Майры — беспомощно и безголово, а будущее вянет — пропадает, — девочка на грани гибели.

В этом же ключе решена короткометражная лента «Подсолнухи» Родиона Кима, показанная на последнем Кинофоруме. Это история бабушки (интересно, что эту роль исполняет Бакира Шайкинбаева, та же непрофессиональная актриса, что снималась в картине «Жылама») и внука (или усыновленного внука — фильм практически без слов, поэтому мы не знаем предысторию), и у нее такой же трагический финал: мальчик умирает. Правда, в этом фильме акценты переставлены — важна бабушка, ее жизненная сила, молчаливость и стойкость. Режиссер показывает жизнь этой маленькой семьи в монотонном однообразии — изо дня в день двое садятся в автобус и едут в город продавать семечки. Всегда одно и то же: тот же автобус, тот же милиционер, гоняющий их с места на место, те же прохожие, — меняются только времена года. В фильме доминируют два основных плана: домалачужки, где живут бабушка с мальчиком, и фрагмент городской улицы на фоне огромного рекламного щита, где они торгуют семечками. Авторы картины намеренно выбирают один и тот же план и одну и ту же точку съемки, добиваясь тем самым ощущения бесконечной повторяемости. Мы не слышим разговоров — лишь шум машин и медленная джазовая музыка. Создатели фильма не уходят в бытовые мелочи. Если бабушка и мальчик в оче-

редной раз появляются на обочине дороги, значит, жизнь продолжается. Лишь однажды оператор Борис Трошев от статичного общего плана переходит на крупный: мальчик в сумерках смотрит на огонек свечи и тусклое пламя расплывается перед его глазами — ребенок заболевает. Тихо, без слов, мальчик отходит в мир иной. Бабушка хоронит его с помощью двух алкашей, согласившихся вырыть могилу за бутылку водки. Потом она уходит в свой дом, словно в могилу. Последний кадр фильма



«По дороге, уходя»

пронзает правдой и простотой. На дороге в ожидании автобуса стоит бабка, но теперь уже одна, и глаза ее закрыты. И хотя нет слез, все то же неизменное выражение лица, в ее позе прочитывается столько отчаяния, столько горечи и боли, что зрителю впору закричать. Потому что нет в мире ничего более трагичного, чем то, когда взрослые хоронят своих детей. Если можно было бы не вставать, умереть и никогда больше не выходить из дому... Но жизнь выталкивает бабушку в привычный круговорот.

Сердце художника всегда тоньше и глубже реагирует на болезни общества, проникая в самую суть. Несмотря на то, что большая экономика Казахстана развивается достаточно успешно, на повестке дня остается проблема бедности, особенно в пяти регионах и малых городах. Казахские кинематографисты из чувства гражданского долга, из сострадания снимают искренние, проникновенные картины, дабы проблемы простых людей были

увидены и услышаны. Благополучие или неблагополучие общества отражается в таких фундаментальных понятиях, как семья, дом, дети. Возьмем картины последних лет: в фильме «Три брата» (1999) Серика Апрымова дети случайно погибают на военном полигоне; в фильме «Жол» (2001) Даржана Омирбаева у героя умирает мать, и он не успевает на ее похороны; в «Чисто казахской истории» (2002) Дамира Манабаева мальчик растет без матери и отца, и он хочет застрелить своего отчи-



«Подсолнухи»

ма; о картинах «Жылама» (2001) и «Молитва Лейлы» (2002) мы уже говорили. Получается, что общество, где у детей нет нормальной семьи и счастливого детства, не имеет будущего.

ДЕТИ, НЕНУЖНЫЕ РОДИТЕЛЯМ. РОДИТЕЛИ, НЕНУЖНЫЕ ДЕТЯМ

Неудивительно, что я, будучи из Казахстана, так подробно остановилась на казахских картинах. Но не менее интересно было посмотреть, как эта тема преломляется в других странах постсоветского пространства. Мне показались знаменательными фильмы из Латвии «По дороге, уходя...» режиссера Виетурса Кайришса и короткометражка «Последний вагон» Аудрюса Стониса из Литвы.

В латышской картине много архетипического:

лес, море, колдунья. Хотя сама история довольно обычная: на ферме около моря (тоже знак традиционного бытия) живет мать с двумя детьми — мальчиком и девочкой. Муж Илги когда-то ушел в плавание и не вернулся, о чем она никак не решается сказать своим детям. В дом время от времени навещается брат главной героини, но его помыслы нацелены на то, чтобы как можно скорее продать фамильную ферму и выручить деньги. Сама Илга встречается с соседом-лесником, и ночи они проводят на сторожевой башне. Дети ночуют одни в большом доме и частенько уходят в лес или к морю, пока мама утром еще не вернулась домой. Маленькие дети — семи и девяти лет — предоставлены сами себе. По ходу развития сюжета отчуждение усиливается: мальчик сбегает из школы, девочка уходит в лес, и вторую половину картины все взрослые заняты поисками детей. Как когда-то нас всех поражало название картины «Унесенные ветром», точно передающее настроение страны и эпохи, так и здесь «Оставленные по пути» (мне кажется, так точнее будет звучать перевод названия фильма «Leaving by the way», нежели «По дороге, уходя») передает ощущение времени и современного бытия. Дети — это о ком можно забыть, занявшись своими делами. Не случайно, на мой взгляд, в картине усилен мотив беременных женщин, которые больше заняты собой, чем будущими младенцами. Дети вроде ожидаемы, но по большому счету никому не нужны. В финале мальчик Даука погибает — его забирает море, девочка же, к счастью, находится, что оставляет иллюзию надежды. Только на что?

Еще более шокирующей оказалась литовская картина — «Последний вагон» А.Стониса. Фильм ломает традиционные каноны нравственности и гуманности. Ожидаешь, что мальчик, прыгнувший в последний вагон товарного поезда, протянет руку отцу, чтобы помочь ему взобраться. Но подросток бьет сапогом по лицу отца, и тот падает на рельсы. Парадокс же картины в том, что жестокий, неожиданный поступок ребенка оправдан всем предыдущим киноповествованием. Нет, отец мальчика отнюдь не садист или преступник, он обычный состарившийся мужчина (отца замечательно сыграл Йозас Будрайтис), который любит и выпить, и поговорить, но конфликт мальчика с отцом в том-то и состоит, что каждый раз за стакан спиртного или милостыню отец унижает сына, делая из него несчастного или калеку. Кому-то он говорит, что у мальчика умерла мать и он чуть было не повесился на ее чулке; другим, что мальчик жи-

вет на его почке; третьим — еще что-то, столь же жалостливое и лживое. И мальчик вынужден все это выслушивать. В душе его зреет протест против слабости отца, унижительности ситуации. В очередном поезде, где они просят милостыню, так называемые «новые» литовцы выбрасывают из вагона и отца, и сына. Благо, оба остались живы, но после этого инцидента мальчик принимает решение — больше не быть слабым, нищим, убогим, даже если ему придется лишиться собственного отца. Вот такой неожиданный поворот в извечной проблеме «отцы и дети». В обществе, где дети не нужны родителям, в конце концов, родители становятся не нужны детям.

СЧАСТЛИВЫЕ ДЕТИ

После всех этих пессимистичных размышлений возникает закономерный вопрос: а есть ли где-нибудь счастливые дети? Есть! Оказывается, что ни экономическое благополучие, ни скорое вступление в Европейский Союз не является показателем благополучия общества. Есть нечто другое, что определяет настроение художников. Может быть, это ощущение самодостаточности нации? Заложенный в основах той или иной культуры позитивный настрой? Или это первые шаги национального строительства, которые начинаются с формирования положительных имиджей?

Возьмем, к примеру, киргизский кинематограф. На Кинофоруме было представлено несколько короткометражек, и там, где появлялись в качестве героев дети, экран наполнялся оптимизмом и светом. Будь то фильм Дальмиры Тилепбергеновой «Первенец», где мы видим рождение ребенка (в аннотации к фильму прямо так и написано — «экологическая идиллия»), или картина «Серьги» Темирбека Бирназарова о зарождении первой детской любви, или картина «Ангел» Таалайбека Шаабото, где семье, едущей на похороны, является ангел в образе маленького киргизского мальчика.

За всю историю независимого киргизского кинематографа трудно вспомнить фильмы, где дети умирали бы или страдали от своих родителей. Наоборот, как в трилогии Актана Абдыкалыкова, они взрослеют, мужают и становятся на ноги. «Селкинчек» — это история первой любви, «Бешкемпир» рассказывает о социализации подростка, о том, как

из круга своей семьи он переходит в круг своих аульчан-сородичей, «Маймыл» тоже история взросления, когда герой уже берет на себя ответственность за свою семью и близких ему людей. В каждом возрасте ребенок проходит своеобразный ритуал инициации. Конечно, не все благополучно в его мире. В «Бешкемпире» герой — приемыш, в «Маймыле» отец героя — пьяница, но это не мешает его, героя, нормальному становлению.

Как-то раз в разговоре с Актаном Абдыкалыковым я его спросила: почему почти все киргизские картины положительно заряжены, что, в Кыргызстане нет проблем? Ответ был более чем убедительный. Актан сказал, что киргизы — малочисленный народ, который нацелен на выживание, какие тут могут быть деструктивные настроения?!

Тем более замечательно, что отнюдь не малочисленный, а бы сказала, самый многочисленный народ в Центральной Азии — узбеки — представили на форум фильм, где изображены по-настоящему счастливые дети. Я говорю о новой ленте Зулфикара Мусакова «Мальчики в небе». В ней показана удивительная дружба четырех пацанов. В финале, когда их бывшая одноклассница улетает куда-то в Европу, зритель невольно начинает ей сочувствовать, потому что там, за бугром, не будет такой компании, такой преданной дружбы, такой искренней любви! Такой жизни не будет! Режиссер снял жанровое кино — лирическую комедию. Когда после просмотра фильма его спрашивали, как принимают картину в Узбекистане, он спокойно отвечал: в кинотеатрах стоят очереди, вот уже полгода картина идет на экранах страны, но конца очередям не видно!

У меня тоже растут две дочери — Дария и Дана, 15 и 17 лет. Сколько их помню, они всегда смотрели MTV и слушали американскую попсу. Но вот последние полгода они (и все их сверстники) с упоением слушают узбекскую эстраду. Какая-то группа «Дадо» Юлдыз Усманова... Диву даюсь и ничего не понимаю, разве только то, что эта музыка по настроению и ритму очень похожа на фильм «Мальчики в небе». И еще, сожалею о том, что такая картина не появилась в Казахстане. Как это важно для ребенка — верить, что он живет в лучшей стране мира! Нашему поколению это чувство знакомо. А нашим детям?

Алматы

ЗАГАДКА ДИНАРЫ

Молодая журналистка из Бишкека Хана Мостфа взяла интервью у российских гостей фестиваля «Альгамбра», посвященного памяти Динары Асановой.

«ОНА СЧИТАЛА, ЧТО ДЕЛАЕТ ЧЕРНЫЕ ФИЛЬМЫ»

Интервью с киноведом Александром Поздняковым (Санкт-Петербург)

Хана Мостфа. Двадцать лет назад вы начали работать на «Ленфильме» и, видимо, тогда познакомились с Динарой Асановой?

Александр Поздняков. Да. Но до этого я видел ее фильмы, а когда пришел на киностудию, то стал встречать эту хрупкую женщину в темных очках в коридорах «Ленфильма». Она принадлежала к типу несветских людей. Есть режиссеры, которые любят сидеть в кафе и рассказывать, какой фильм они хотят снять. А есть режиссеры, которых труд-



Динара Асанова

но увидеть где-нибудь, кроме съемочной площадки и экспедиции. Такой была Динара Асанова: она постоянно что-то искала, читала, писала, встречалась с людьми и все время снимала. Поэтому за свою такую короткую жизнь она сняла много хороших фильмов. Существует художественное явление — кинематограф Динары Асановой.

Х.Мостфа. Говорят, она производила впечатление мягкого человека?

А.Поздняков. Она говорила тихим голосом, поэтому и казалось, что она очень мягкий человек. Но это аберрация — в первой же ее картине чувствуется определенная жесткость. Тем не менее, она не повышала голоса в силу своего воспитания. Людей, которые хотят добиться своего и добиваются своего, легко отличить: они говорят мало, да делают много.

Х.Мостфа. Не в этом ли кроется секрет ее успеха?

А.Поздняков. Отчасти да. Некогда девушка из Киргизии приехала в большой город, решив покорить его. Вокруг был мир, принадлежавший мужчинам, кино же делается в основном мужчинами. Она сняла дипломную картину «Рудольфио». Дипломные фильмы делали в те времена по-разному: одни — для руководства, чтобы показать послушание и готовность выполнить любое задание, а другие идут напролом, не думая о том, чем чревато непослушание. Такой непослушной была Асанова. Ее настойчивость позволяла ей всегда добиваться своего и, в свою очередь, выделяла среди других. Она сразу поняла, что надо делать фильмы о молодых людях, она любила современную музыку, ходила на полузапретные концерты, вместе с другими слушала «Голос Америки», «Би-Би-Си». Она жила молодежной культурой, она снимала фильмы о молодежи. И у нее не было конкурентов.

Х.Мостфа. Существует такая точка зрения, что Асанова очень многое держала в себе, и это сжигало ее.

А.Поздняков. Она была закрытым человеком — вот почему принято говорить о загадке Асановой.

Она глубоко чувствовала многие вещи, но не подавала вида, что внутри нее происходят бури, конфликты... Ее жизнь в кино была трудной, особенно вначале, когда ей пришлось потратить много сил и нервов на борьбу с цензурой Гюскино; ее личная жизнь тоже была не безоблачной. Если всю правду о ней обнародовать, то образ художника с большой буквы может несколько потускнеть. Питерский режиссер Игорь Алимпиев дерзнул снять фильм «Очень вас всех люблю», в котором он проследил развитие личности Динары Асановой, а также многих людей, соприкасавшихся с ней, с нетривиальной стороны. Алимпиев создал психоаналитический портрет Динары. Она оказалась трагической личностью. Один из юношей, снимавшихся у нее, покончил с собой, другой попал в тюрьму, третий был убит. Конечно, в этих совпадениях нет ее прямой вины. Но сама Асанова подчеркивала, что делает черные фильмы. Эти слова я услышал от нее лично в 1984 году. Она не боялась препарировать человеческое подсознание, докапываться до скрытых комплексов, страхов, пороков, неких крими-

нальных свойств личности. При этом она верила в доброе начало, она видела свет в конце тоннеля — об этом был фильм «Пацаны». Многие ее фильмы заканчивались так: молодые люди бегут за уходящим поездом, бегут куда-то... Неясно, достигнут ли они цели, но порыв очевиден.

Х.Мостфа. Фильм Алимпиева не понравился родственникам Динары.

А.Поздняков. Это совершенно нормально. Родственникам хочется знать только хорошее о своих близких. Но в жизни складывается по-разному. У режиссеров опасная профессия, художники — люди тонко организованные, всё пропускают через себя, через свое сердце. В конечном итоге именно режиссер отвечает за картину: если ее разругивает критика, то режиссер принимает хулу на свой счет. Родственникам, наверное, не понравился мрачноватый тон разговора о Динаре. Но была и другая картина — режиссера Виктора Титова, где Асанова вписана в контекст нашего кино, где ей отведено адекватное место. Я думаю — и об этом говорил Болот Шамшиев и многие другие, — что

На вечере памяти Динары Асановой



картина Алимбиева честная, хотя, может быть, и в ней не сказано все, что можно было сказать про Динару. Мне кажется, автор пощадил чувства зрителя.

В фильме есть интервью с человеком, который запаивал цинковый гроб с телом Динары, чтобы из Мурманска отправить его в Бишкек для захоронения. Можешь себе представить состояние родственников, когда они смотрят эти кадры. Такого обычно не снимают, но ученик Александра Сокурова, вышел за рамки общепринятого. Кстати, он снимал под руководством учителя. Я думаю, пройдет время, и родственники смирятся с правдой о Динаре.

Х.Мостфа. Но нужна ли она, такая правда?

А.Поздняков. Это философский вопрос. Для большинства людей достаточно информации, почерпнутой из юбилейной передачи. Но профессионалам важно знать, «из какого сора растут цветы».

Х.Мостфа. Хотела ли сама Динара, чтобы о ней знали все?

А.Поздняков. Это уже не зависит от нее. Она не может, да и не могла, запретить нам знать больше об ее творчестве и о ее личности. Задаваясь «проклятыми вопросами», она не знала, как на них ответить. Она не справилась со многими проблемами в своей короткой жизни.

«У НЕЕ БЫЛ ОСОБЫЙ ТАЛАНТ...»

Интервью с кинокритиком Дмитрием Савельевым (Москва)

Хана Мостфа. Мальчиком вы снимались в фильмах Динары Асановой. Напомните для начала, в каких.

Дмитрий Савельев. «Ключ без права передачи», «Жена ушла» и «Пацаны».

Х.Мостфа. Как Асанова работала с детьми? Говорят, она находила к ним лучший подход, нежели их родители.

Д.Савельев. Мне сложно сравнивать: лучше или хуже родителей. Одно дело — съемки фильма, совсем другое — жизнь. Больше всего я общался с Динарой во время съемок картины «Жена ушла» — полгода, потому что играл большую роль. Она ни разу не поговорила со мной о моем герое. Многие решили на стадии выбора исполнителя на роль. Динара искала мальчика, который по своим внутренним проявлениям, характеру, реакциям был бы похож на персонажа сценария. Хотя жизненная ситуация у меня была другая, внутренне мы оказа-

лись похожи с моим героем. Ее выбор — это было уже пятьдесят процентов работы. Кроме того, у нее был особый талант: она умела строить отношения без лишних слов. Так, став участником общего дела, я ощутил, что нельзя никого подвести, что мне доверили важную работу и я должен как можно полнее себя раскрыть и точнее сделать то, что от меня требуется. Это само собой получалось, без назиданий. Динара умела воздействовать на подсознательном уровне, создавая такое поле, в котором человек мог раскрыться максимально. Наше общение состояло не из привычных для подобных контактов бесед, хотя я снимался в одной из трех главных ролей. А так как фильм снимался у Динары дома, комната Анвара, ее сына, была несколько месяцев и моей комнатой тоже.

Х.Мостфа. Что вы можете сказать о характере Динары?

Д.Савельев. Она была очень закрытой, немногословной. Свои чувства никогда чересчур эмоционально не проявляла, но умела расположить к себе людей. Обычно закрытый человек, держа оборону, отталкивает окружающих, а Динара, наоборот, располагала к себе. Она была доброй по сути: ее не надо было просить о помощи — чувствуя, что может чем-то помочь, она помогала. При этом была довольно жесткой.

Х.Мостфа. Ее закрытость диктовалась чувством самосохранения?

Д.Савельев. Безусловно, она оборонялась, это даже внешне проявлялось: от окружающего мира ее защищали большие темные очки. В ней сочетались противоположности: закрытость и открытость, хрупкость и сила. Чем более хрупкой она казалась, тем более сильной была. Наверняка чувствовала, что жить ей осталось недолго, поэтому торопилась, много работала. Ее мама в фильме Алимбиева подтверждает это: «Однажды Динара сказала, что больше сорока пяти лет не проживет».

Х.Мостфа. Как сегодня вы относитесь к фильмам Динары Асановой?

Д.Савельев. Человек взрослеет, меняется, один и тот же фильм в течение жизни он смотрит разными глазами. Истины, казавшиеся мне важными десять-пятнадцать лет назад, сейчас таковыми не кажутся, я открываю для себя другие, прошедшие тогда мимо. В ранних фильмах Динары было гораздо больше света и воздуха, который она с собой привезла из Киргизии, им насыщено пространство ленты «Не болит голова у дятла». Потом пространство ее фильмов постепенно становится все менее воздушным, и, наконец, в последнем фильме —

«Милый, дорогой, любимый, единственный», где действие в основном происходит в салоне автомобиля, достигается ощущение, будто воздух выкачан. Судя по материалу, в «Незнакомке» снова появлялся воздух, но фильм закончить она не успела. Ее кино становилось все более нервным, жестким, вытягивающим жизнь.

Х.Мостфа. Мне всегда казалось, что герои ее фильмов кричали о проблемах самой Асановой...

Д.Савельев. Все режиссеры, которые создают искусство, снимают кино про себя и для себя. И если это глубоко и серьезно, то такое оно интересно и другим. Динара в своих фильмах угадала многое в собственной судьбе. Так, в финале ленты «Не болит голова у дятла» мальчик бежит за поездом, который уходит в Мурманск, и не может догнать его. Через десять лет Динара умирает на съемках «Незнакомки» в Мурманске. Она сама предсказала свой конец. Думаю, что многие сюжеты ее картин связаны с внутренним самоощущением.

Х.Мостфа. В чем заключается секрет успеха ее фильмов?

Д.Савельев. Динара делала настоящее кино, которое обладает волшебной силой воздействия. Снимая фильмы с намеренно литературными сюжетами, в ходе съемок она умела преодолеть их литературность. Динара была подлинным представителем ленинградской школы кинорежиссуры. Ленинградцев всегда отличало пристальное внимание к обычному человеку, интерес к бытовой стороне жизни и способность увидеть в ней глубокий смысл, а также умение обнаружить поэтическое начало в обычных житейских историях. При этом, приехав с Востока, она сохранила взгляд «человека со стороны», и магия ее кино рождалась из сочетания пристального внимания к личности, свойственного ленинградцам, и отстраненности восточного человека.

Х.Мостфа. Что вы думаете о преждевременных смертях некоторых ключевых фигур кинематографа Асановой?

Д.Савельев. Да, существует странная загадка: многие из тех, кого она привела в свое кино, преждевременно уходили из жизни. Первым ушел Андрей Лавриков, исполнитель одной из главных ролей в фильме «Ключ без права передачи»: он покончил с собой, не дождавшись премьеры. Через несколько дней после смерти Динары был убит Александр Богданов, снимавшийся в «Дятле» и «Ключе», недавно умер Валерий Приёмыхов, погибла Марина Левтова... Динара проживала жизнь через кино, повторяя: «Кино есть способ понять

саму себя» или «Кино — это жизнь, которая течет со мной вместе». Это были не пустые слова. В конце жизни Динара сказала: «Мне очень грустно, что я занимаюсь таким делом, которое используется другими людьми». Но это еще не вся правда, правда в том, что она по-особенному ими пользовалась. Она забирала у них энергию, и их ранний уход, возможно, тоже косвенно связан с этим. Для искреннего, чистого кино ей нужна была человеческая энергия, поэтому она часто снимала непро-



Д.Савельев (в центре) в фильме «Жена ушла»

фессионалов. Даже когда она снимала актеров, ей тоже важны были не актерские возможности Зиновия Гердта, Екатерины Васильевой — ей важна была их человеческая энергетика, я убежден в этом. Но это вовсе не значит, что Динара обладала намеренной злой волей отнимать у людей жизнь. Возможно, она сама страдала, осознавая, что природой ей было дано такое свойство.

Х.Мостфа. Вы часто вспоминаете Динару?

Д.Савельев. У меня были сложные отношения с памятью о Динаре. Поначалу была очень сильная внутренняя связь, очень хотелось ее присутствия, поэтому в моем доме висел ее портрет. Но лет семь назад мне вдруг показалось, что Динара невольно в моей жизни сыграла двойственную роль и хорошо бы на некоторое время освободиться от ее присутствия. Я всегда понимал, что мне очень важно приехать в Киргизию и побывать на ее могиле. Мой приезд в Киргизию совпал с тем, что в последнее время я очень часто стал вспоминать ее, и здесь мне удалось заново наладить с ней внутренние взаимоотношения.

Бишкек



В конце апреля 2003 года состоялось вручение традиционных наград Гильдии киноведов и кинокритиков России в области киноведения и кинокритики. Диплом «За издание нового типа» был присужден журналу «Кинофорум».

Дорогие коллеги, все, кто причастен к выпуску журнала! Мы можем поздравить друг друга.

НОВОСТИ ИЗ КЫРГЫЗСТАНА от Гульбары Толмушовой

СУДЬБА МИГРАНТОВ ВОЛНУЕТ МИРОВОЕ СООБЩЕСТВО

Фильм Динары Суймалиевой «Гастролеры» участвовал в конкурсе Международного правозащитного кинофестиваля в Праге, который проходил в апреле. Цель фестиваля — довести до массовой аудитории фильмы, раскрывающие социальные и правовые аспекты бытия. Одна из главных тем пражского кинофорума нынешнего года — миграция.

В этом году Динара за свою эпопею о кыргызстанцах, вынужденных мигрантах, была номинирована на приз ОБСЕ. Награду получила журналист Анна Политковская. Динара гордится, что претендовала вместе с ней на эту почетную премию.

КЫРГЫЗСКОЕ ПРИСУТВИЕ В ШВЕЙЦАРИИ

На международном кинофестивале в швейцарском городе Фрайбурге был показан новый фильм Темира Бирназарова «Серьги» — о мальчике, открывающем в себе зарождающуюся любовь.

Мальчик живет в самом сердце гор. Однажды там появляются туристы, и восьмилетний Улан влюбляется в русскую девушку-блондинку. По кыргызскому обычаю Улан дарит своей избраннице старинные серебряные серьги, но девушка не сразу понимает, что мальчик выбрал ее в невесты...

Сюжет картины навеян детскими переживаниями автора. Как и в



«Серьги»

«Качелях» Абдыкалыкова, где маленький герой также влюблен в девушку старше себя. Однако в «Качелях» появляется успешный соперник — моряк и увлекает девушку. Мальчик переживает момент взросления.

Десять лет назад именно в Швейцарии состоялся выход кинематографа независимого Кыргызстана на международную арену. На 46-м кинофестивале в Локарно, имеющем репутацию форума новых тенденций в искусстве кино, фильм Актана Абдыкалыкова «Селкинчек» («Качели») получил Главный приз

«Леопарды завтрашнего дня» в секции короткометражных фильмов. Через пять лет Актан, получив Серебряного Леопарда за картину «Бешкемпир» в основном конкурсе Локарно, подтвердил точность выбора жюри 1993 года.

ЛУЧШЕ ГОР МОГУТ БЫТЬ ТОЛЬКО ГОРЫ...

На вечере фильмов-победителей в Доме кино Бишкека консул Швейцарии в Кыргызстане Урс Херрен заметил, что лучшие фильмы наших двух стран сняты в горах и о горах.

«Пеший туман» — философская притча о мире и войне нашего времени. Фильм напоминает о войне в Афганистане после терактов в США 11 сентября. Кыргызский солдат и таджикский водитель везут из Бишкека гуманитарный груз на север Афганистана. Их дорожные встречи и опасные приключения образуют сюжет road-movie.

«ИТАЛЬЯНЕЦ» ИЗ КЫРГЫЗСТАНА, ИЛИ ЗАГАДКА ОРСОНА УЭЛЛСА

Однажды на студии «Кыргызтелефильм» появился «кыргызский итальянец» — Таалайбек Шаабото (Кулмендиев). Он сказал, что, будучи студентом Римской Академии нового европейского кино «Rosebud», приехал на родину для съемок курсовой работы. «Телефильм» предоставил ему все необходимое для съемок и монтажа. И пока Таалайбек создавал свой фильм, мы наводили справки об Академии «Rosebud». Со слов нашего «итальянца», мы знали, что свое имя учебное заведение якобы получило по названию некоего культового фильма. Сначала мы подумали о не совсем удачной картине Отто Преминджера «Розовый бутон» с участием Рафа Валлоне и Изабель Юппер. Напрягая память коллег, в частности профессора Питтсбургского университета Владимира Падунува, подтвердившего, что картина не является шедевром, мы наконец вспомнили о загадке Орсона Уэллса в его знаменитом фильме



«Пеший туман»

«Гражданин Кейн». В прологе губы произносят: «Rosebud» — розовый бутон, и лишь в финале появляются детские саночки с таинственным рисунком.

Действительно, короткая картина «Периште» («Ангел») влила свежую струю в кыргызский кинопроцесс. Она напомнила о волшебной силе искусства кино. Может показаться, что сюжета в ней нет: мужчина, женщина и девочка в туманную погоду едут в машине то ли

на похороны, то ли с похорон... Мужчина ворчит на поющую женщину, а девочка вдруг замечает ангела, которого взрослые не способны увидеть.

— Фильм снят «ангелоподобно», — заметил Актан Абдыкалыков, — и он не грешит штампами и стереотипами кыргызского кино. Картина вызывает определенное состояние — это, наверное, самое большое ее достоинство. Отрадно, что Таалайбек учится в Италии и своей, возможно, «проитальянской» картиной привносит другую интонацию в кыргызское кино. Хотя художественные истоки его ленты все же следует искать в отечественном искусстве.

«Ангел»



Таалайбек Кулмендиев до Италии кое-что успел сделать в Кыргызстане. Многим памятна его телепередача о создании фильма Болота Шамшиева «Белый пароход» с участием Нургазы Садыгалиева или программа, посвященная актрисе Назире Мамбетовой, кто-то помнит его незаконченный фильм «Кентавр», два года назад вызвавший острую критику коллег. После неудачи с «Кентавром» Таалайбек пропал, появившись всего два месяца назад на «Кыргызтелефильме».

— Когда я звонил в монтажную и спрашивал, как работает Таалайбеку, то мне отвечали: «Итальянец задумался», или «Итальянец пошел обедать», или «Итальянец еще не вернулся», — рассказал Геннадий Базаров, продюсер фильма. — А если говорить серьезно, то его десятиминутное эссе мне очень понравилось. Кинематографисты знают: не бывает маленьких фильмов, тем более сегодня, когда для нас производство любой картины становится событием. Таалайбек своеобразно, гармонично и философски отразил реалии сегодняшнего дня.

Бишкек

НОВОСТИ ИЗ ТАДЖИКИСТАНА от Галины Эльбаум

ВИДЕОКНИГА ПАМЯТИ

Союз кинематографистов поставил перед собой задачу создания видеокниги памяти. В 2002 году были собраны фотографии ушедших из жизни таджикских кинематографистов и на основе этого материала произведен видеоролик. В текущем году видеоряд построен из кадров хроникально-документального раздела фильмотеки киностудии «Таджикфильм». На 2004 год планируется работа по подбору материала из игровых фильмов. Следующий этап — изучение и отбор материала

из Республиканского архива кинотелестудии.

Итогом работы, рассчитанной на несколько лет, станет видеокнига, в которой будут собраны портреты всех деятелей национального кинематографа, работавших в различные периоды истории киностудии «Таджикфильм» или сотрудничавших с ней.

Создание видеокниги памяти — второй широкомасштабный проект Союза кинематографистов Таджикистана за последние годы. Первый был связан с подготовкой полной фильмографии национального кино, начиная с 1929 года и по сей день. В ней в хронологическом порядке перечислены все картины,

созданные на «Таджикфильме» за всю историю существования с указанием создателей картин и краткими аннотациями к ним. Изыскиваются возможности издания фильмографии с иллюстрациями. Это будут портреты создателей картин, кадры из фильмов, фотографии со съемочных площадок.

ПРЕМЬЕРЫ В ДОМЕ КИНО

Состоялась премьера документального фильма французского режиссера Кристофа де Понфилли в переводе на русский язык Гульбахор Мирзоевой «Масуд. Афганец». Режиссер снял несколько фильмов об Афганистане. В течение долгих лет он лично общался с генералом Ах-

мад Шах Масудом — фигурой ключевого значения в период афганского сопротивления советскому воинскому контингенту. С момента, когда на политической сцене появились талибы, введшие, прикрываясь именем Ислама, жесткий тоталитарный режим, Масуд покинул Кабул и расположился со своей армией в Пандшере. Отсюда он вел неравные сражения с талибами и в этом ущелье был убит 9 сентября 2001 года.

Шаг за шагом перед зрителями возникает неординарный поэтический портрет генерала Масуда, воссозданный известным французским писателем и репортером Кристофом де Понфилли.

В настоящее время режиссер из Франции снимает документальный фильм о Таджикистане.

*

Был показан также документальный полнометражный фильм «Дигаргуна» («Преображение»). Автор и режиссер картины Георгий Дзалаев, известный в Таджикистане кинооператор, который в последние годы стал пробовать свои силы в режиссуре.

Картина создана на средства Швейцарского агентства по развитию и сотрудничеству при содействии Швейцарского офиса по сотрудничеству в Таджикистане. Годом раньше эти организации провели в столице Таджикистана Душанбе республиканский фестиваль народного искусства «Аржанг». На фестивале Георгий встретился с многими мастерами народных промыслов, самодеятельными певцами, художниками. Это и стало отправной точкой его поездок по всем регионам страны, где Г. Дзалаев побывал в мастерских художников, музыкантов, ремесленников. Ведь именно здесь, в уединении, происходит таинство рождения истин-

ных произведений искусства. В фильме показан целый ряд творцов, которые отдают свое искусство людям и делают это упоенно и вдохновенно.

*

Прошла Неделя европейского кино. Были показаны работы последних лет из Германии, Польши, Болгарии, Венгрии и Франции. Художественные фильмы демонстрировались на языке оригинала с русскими субтитрами. Фильмы представляли работники дипломатических миссий стран-производителей.

Неделя европейского кино под эгидой ОБСЕ стала в Таджикистане традиционной. В этом году она проводилась в третий раз.

*

Большой интерес общественности города вызвала Неделя турецкого кино. Зрители просмотрели фильмы «В добрый час» (режиссер Зеки Октеп), «Моя стройная в красном платке» (Акиф Йылмаз), «Каждому свое место» (Семих Капланоглу), «Она тоже меня любит» (Барыш Пирхасан), «Дом ангелов» (Омер Кавур), «Поселок» (Нури Билге Джеylan), «Моя тетя» (Халит Рэфиг).

Союз кинематографистов Таджикистана только за последнее время организовал просмотры игровых картин России, Китая, Франции и Турции. Ведутся переговоры с посольствами ряда стран об организации подобных мероприятий в ближайшем будущем.

*

Это стало доброй традицией — режиссеры, которые в разные годы покинули Таджикистан из-за невозможности продолжать здесь профессиональную деятельность, привозят свои новые фильмы.

Валерий Ахадов показал в До-

ме кино свою последнюю работу — «Подмосковную элегию». Картина трогательная и печальная, светлая и чистая. После просмотра было много вопросов, пожеланий. И неизбежный разговор о том, что в Таджикистане более десяти лет не снимается игровое кино.

Документальный фильм «Мардикор» Майрам Юсуповой поднимает острейшую проблему наших



«Мардикор»

дней — трудовой миграции. Майрам рассматривает ее через судьбы таджикских парней, которые выехали в Россию в поисках работы.

В. Ахадов и М. Юсупова в настоящее время живут и работают в Москве.

*

В последние дни 2002 года в Доме кино состоялась премьера документального фильма «Арусак». Это дебют молодой таджикской кинематографистки Роби Атоевой. Она выступила как автор сценария и режиссер картины.

С любовью и нежностью рассказывает Роби Атоева о сегодняшней непростой жизни таджикских женщин, которых не сломили трудности последнего времени.

Р. Атоева живет и работает в Душанбе, несколько лет была монтажером видеоотдела киностудии «Таджикфильм».

Душанбе

АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

ВЗГЛЯД С ПОРОГА

Герц Франк принадлежит к уникальной документалистской породе: не припомню никого, чье восприятие мира было бы столь высоко и открыто трагедийно. Объяснений тому долго искать не надо: тут и тысячелетний трагизм судьбы его (и моего) народа, тут и трагизм его личной судьбы: две сестры, сгинувшие в немецких концлагерях; брат, тяжело раненный на фронте; третья сестра, хлебнувшая гулаговских радостей за попытку нелегально уехать на историческую Родину.

Тут и главное: ясный ум, неуспокоенная совесть и открытое миру сердце, не позволяющее замыкаться на своих бедах и горестях, заставляющее и чужие переживать с той же остротой и болезненностью, что и свои личные. И, конечно же, еще и глаз художника, настроенный проникать сквозь оболочку вещей в их суть. При всем этом он документалист высокой и чистой пробы, не допускающий в своих лентах никаких инсценировок, подтасовок, никакой имитации правды. Только настоящая, неспететированная жизнь, живая жизнь, как она есть.

Франк первым из наших документалистов написал книгу размышлений (не мемуаров — это бывало и до него) о своей профессии — «Карту Птолемея», и поныне остающуюся путеводной лоцией для молодых коллег,



Герц Франк

вступающих на ту же стезю. Обаяние и долголетие этой книги обусловлено все тем же, что и обаяние и долголетие фильмов Франка — предельной искренностью, желанием понять суть профессии, самого себя, ненавистью к наставлениям и поучениям, верой в красоту и мудрость самой жизни.

В своем новом фильме «Флэшбек. Оглянись у порога» Франк как бы соединяет две главные линии своей творческой судьбы — литературную и кинематографическую: они, впрочем, и прежде



«Высший суд»

были нераздельны, но здесь их единство особо наглядно. Размышляя о себе и мире сегодняшнем, он обращается памятью к своей судьбе и своим прошлым картинам, пытается осмыслить их и себя самого: что же составляет суть его как художника, что было и по-прежнему остается главным в его видении мира.

Слово «видение» в случае Франка имеет самый прямой смысл. Он выстраивает свои фильмы прежде всего визуально. В них может вообще не быть ни единого слова, как в «Старше на десять минут» (об этой ленте чуть позже), он и сценарии свои, случалось, не писал, а выкладывал из фотографий — заготовок будущей картины. С фотоаппаратом он не расстаётся: когда мы познакомились лет двадцать назад в Таллинне (оба были приглашены в жюри 1-го фестиваля эстонских фильмов), в руке его была старенькая немецкая «лейка» с объективом 35 мм, которой он время от времени щелкал что-то, привлекавшее его внимание. Ту же «лейку» я увидел у него в руке с месяц назад на фестивале в итальянском городке Альба: оказалось, ей 70 лет, на протяжении которых она ни разу не побывала в

ремонте, ею снимал еще его отец, научивший его азам фотографии. Отец мечтал о кинематографе: свидетельство тому — по счастливой случайности сохранившаяся у друзей и вмонтированная в фильм отцовская фотооткрытка: апокалипсический монтаж, что-то вроде фотоварианта сегодняшних фильмов-катастроф. Мечту отца осуществил сын...

В фильме Франк возвращается в места своего детства, в маленький латвийский городок Лудза, приходит к кирпичной стене брандмауэра, к которой когда-то прилегал фотоателье его отца, разгребает мусор и землю, извлекая из нее куски битых стекол — толстых, оконных, которыми была застеклена студия, и тонких — обломков разбитых негативов. Горькие и дорогие воспоминания...

Ну, конечно же, в воспоминаниях Герца полно горечи. Но света намного больше. У него была и есть любимая профессия, в которой он прожил долгую и честную жизнь. Его окружали любящие люди. На Рижской киностудии у Франка были хорошие друзья, верные соратники по работе. Это они запечатлели (и, что не менее важно, сохранили) включенные во «Флэшбек» счастливые кадры молодости Герца — времен съемок его первых фильмов, его встречи с будущей женой.

О чем были те давние ленты, к которым сейчас возвращается памятью Герц Франк? Если максимально кратко: о жизни и смерти. Причем о смерти — не из покорного страха перед ее неизбежностью, но из мудрого осознания этого великого мига человеческой жизни как ее итога, как вершины, с которой обозревается все ее пространство, откуда виднее всего одержанные победы и понесенные поражения.

Об этом он говорил во многих своих картинах. В частности, в «Последних праздниках Эдгара Каулина» (оператор Калвис Залцманис, 1972—80), где празднование юбилея председателя колхоза, увя, завершается его похоронами. Как много говорят кадры безмолвной процессии, провожающей героя фильма в последний путь! Это не хорошо организованная официальная скорбь, не казенные похороны с оплаченными по бухгалтерской ведомости венками. Люди прощаются с очень близким, очень дорогим им человеком, который не раз доказывал, что он их лидер не по должности, а по своей человеческой сути. Когда ему на подпись принесли списки тех, кого советская власть намеревалась депортировать в Сибирь, он сказал лишь одно: «Включайте и меня!» Много ли было тех, кто в те годы решался на подобное?..

Всем памятен «Высший суд» (оператор Андрис Селецкис, 1987) — репортаж из камеры смертника, исповедь приговоренного к казни. Приговоренного справедливо, за совершенное убийство — око за око... Но может ли быть справедлива смертная казнь как таковая?.. Не случайно, кстати, этот фильм дал толчок полемике вполне политического свойства — об отмене в СССР института смертной казни. И это при том, что всякой политической актуальности Франк тщательно избегает. Он делает фильмы о том, что актуально вчера, сегодня и на многие годы завтра.

В другом своем фильме «Диагноз» (оператор Сергей Николаев, 1975) Франк выбирал местом действия кабинет патологоанатома, показывая — не для слабых нервов — в детальных подробностях, что это за работа такая. Еще один фильм — рассказ из того же ряда предельных ситуаций — «Песнь песней» (оператор Андрис Селецкис, 1989): женщина в момент родов, прекрасный и трагический миг человеческого бытия...

Франк не боится изображений острых, шоковых, из числа тех, что Эйзенштейн называл аттракционами. Современный кинематограф, документальный и игровой, аттракционами не удивишь. Чего только мы не видели на экране! Все, вплоть до некрофилии. Только мало можно вспомнить примеров, где аттракционы несли бы ту же, что у Франка, очищающую силу. Режиссеру важны не шоковые зрелища как таковые. Да и вообще не зрелища. Ему важны ситуации, в которых раскрывается суть человеческого бытия, и ее он безошибочно ищет на грани жизни и смерти, в моменты максимально обнаженного столкновения добра и зла.

Впрочем, грань эта может присутствовать и отраженно. В «Старше на десять минут» (оператор Юрис Подниекс, 1978) все наше внимание на протяжении снятого единым непрерывным кадром фильма сосредоточено на лице мальчика, наблюдающего за каким-то невидимым нам представлением в детском театре. Сколько эмоций в его глазах! Поначалу — непонимание, потом — любопытство, дальше — сопереживание, радость, затем — тревога, страх, ужас и наконец счастливое облегчение — добро победило...

В «Флэшбеке» Франк, на этот раз уже с оператором Виктором Гиберманом, возвращается к этим кадрам с намерением продолжить их рассказом о том же герое, но уже 20 лет спустя. В молодом человеке с трудом узнается тот маленький мальчик, который был так поглощен зрелищем неведомого

спектакля (как выяснилось, от имени добра выступал Айболит, от имени зла — Бармалей), но и на этот раз мы застаем его за занятием, по-прежнему всепоглощающим: он участвует в мировом первенстве по бриджу. Будет ли повзрослевший герой нам так же интересен, как был интересен он маленьким мальчиком? Получить ответ на этот вопрос нам не суждено. Вмешалась жизнь, и фильм пошел совсем по иному руслу. Старше на 20 лет стал не только мальчик, но и режиссер. Теперь он



«Флэшбек»

сам оказался на грани жизни и смерти. Врачи велют лечиться на операционный стол...

Где-то году в восьмидесятом Михаил Ямпольский написал блистательную статью «Лицом к объективу», где определил документальное кино как «кино, использующее материал самой реальности, но при этом гиперакцентирующее наличие автора, творца невымышленной экранной реальности». Редакция журнала «Искусство кино», слава Богу, статью эту напечатала, но, видимо, убоявшись радикальности ее выводов, подстраховалась сноской: «печатается в порядке обсуждения». Такова была обычная практика тех лет: любое нестандартное суждение полагалось как-то оправдывать, а лучше и вовсе не допускать. Кстати, автор статьи во многом опирался именно на практику латвийских документалистов, воспитанников Франка.

Своим новым фильмом Франк всецело подтверждает правоту выводов теоретика. Он не просто заявляет свое авторское «наличие», но гипер-

акцентирует его до степеней крайних — делает главным героем фильма самого себя.

«Я развернул камеру на себя и оглянулся назад... FLASHBACK!..»

Это был свободный полет: Рига — Москва — Нью-Йорк — Иерусалим...

Я погрузился в прошлое, как в сон. И не важно было, что случилось раньше, что позже.

Это случилось во мне...

Ну, а хорошо ли, что автор так выпячивает собственную персону? Не лучше ли было бы быть поскромнее? Может быть, может быть... Но тогда уж лучше вообще не заниматься режиссурой, поэзией, сочинением музыки, вообще творчеством. Очень нескромные все эти профессии.

Правда, кое-что нуждается в уточнении. Чтобы вот так обнажать душу, нужно, как минимум, чтобы у автора она была и чтобы ее не зазорно было выставлять напоказ.

«Флэшбек» — далеко не единственное подтверждение выводов Ямпольского (в зарубежном кино весьма распространен жанр кинодневника; у нас к нему широко обращалась Марина Толдовская в фильмах «Осколки зеркала: хроника смутного времени», «Повезло родиться в России»), но, пожалуй, наиболее последовательное и решительное. Режиссер рассказывает о самом себе, причем не какой-то эпизод своей жизни, а всю ее целиком.

Франк остается верен себе прежнему. Он все так же остро чувствует критический рубеж жизни и смерти, только на этот раз он еще более радикален: он показывает самого себя, распоротого ножом хирурга на операционном столе. Показывает свою жену в ее последние дни, неизлечимо больную, на наших глазах угасающую...

В закадровом монологе-размышлении Франк говорит о том, что всегда задумывался, имеет ли он право вот так вторгаться в жизнь чужих людей. Всегда сомневался. Сомневался и делал. Сегодня он с еще большей «бесцеремонностью» вторгается в собственную жизнь, в самое интимное и сокровенное...

В свое время я написал обстоятельную, потянувшую аж на докторскую диссертацию научную книгу об аттракционах как средстве психологического и, в частности, художественного, воздействия. Если попытаться свести суть ее к одной фразе, то аттракцион — это штурм границы. Границы эстетической, юридической, политической, моральной и т.д. Человек существует в границах, отведенных ему природой, обществом, религией, собственным нравственным чувством. Но он не может

и не испытывать эти границы на прочность, стремиться преодолеть, переступить их. То, что эта граница подвижна, подтверждает и сам режиссер, вставляя на этот раз те кадры, которые некогда показались ему этически неприемлемыми в «Высшем суде»: слишком уж много было шокирующей правды в этой картине. Видимо, опыт последнего десятилетия повлиял на прежние оценки. Но не отменил представления о нравственной сверхзадаче искусства документалиста.

На фестивале в симпатичном итальянском городке Альбе, где недавно Герц показывал «Флэшбек», мы участвовали вместе с коллегами из бывшего СССР в обсуждении сегодняшней ситуации российского документального кино. Герц вспомнил к случаю историю, некогда рассказанную академиком Буткером в Новосибирском Академгородке. Маленьким мальчиком будущий ученый пытался у своего дедушки, мудрого ребенка, что там, над небом.

— Там, — отвечал дедушка, — второе небо.

— А что за ним, за вторым небом?

— Там третье небо.

— А за ним, за третьим небом?..

Дошло до седьмого.

— А что там, за седьмым небом?

— А там то, о чем нельзя спрашивать.

В этом бесконечном детском любопытстве, в жажде дойти «до последнего неба» сам Герц. Но в нем же и мудрость прожившего долгую, нелегкую жизнь ребе, несмотря на все выпавшие ему и его народу испытания, не утратившего веры в нравственные основы человеческой жизни. Как ни хочется заглянуть «за самое последнее небо», есть черта, переступить которую ни при каких обстоятельствах нельзя. Каким-то загадочным образом режиссеру удается соединять доходящую до грани натурализма жестокость с поэтической одухотворенностью. Хорошо ли щелкать затвором фотокамеры у постели угасающей жены? Чего уж хорошего!.. Но эти стопкадры полны такой нежности, такой красоты... Выбранная дистанция съемки, строго отмеренное экранное время не дают возможности взглянуть в лицо умирающей, но оставляет, как ускользающий вздох, ее облик, прекрасный и в эти трагические минуты.

Юрис Подниекс, ученик Франка, прекрасный документалист, снимавший как оператор «Старше на десять минут», утонул в 1992 году во время подводной охоты. В случайность его смерти не могу поверить. И Франк, не говоря нигде о том напрямую, меня лишний раз в том убеждает. В начале

«Флэшбека» — растянутые во времени короткие секунды, запечатлевшие Подниекса на месте гибели двух операторов из его команды, снимавших кровавый и бессмысленный, оказавшийся столь гибельным для советской империи штурм здания МВД в Риге. Кому нужна была их смерть, чей был заказ и кто его исполнил, сегодня можно только гадать, но погибли они отнюдь не по случайности. Не берусь описывать страшную гамму чувств на лице Подниекса, проявленных несложным техническим приемом — рапидом. Я читаю ее и вижу: Подниекс понимает, что он стоит на черте смерти, что уже в следующую секунду может эту черту переступить не по своей воле...

Собственно, весь фильм Франка снят от лица человека, стоящего на черте смерти и знающего, что в следующую секунду может ее переступить... Ну, конечно же, это знание трагично. Но оно же — знание очищающее. Тем дороже и прекраснее каждое из оставшихся мгновений, тем благодарнее и острее память о них.

Герц не зря показал нам свое обнаженное скальпелем хирурга сердце. Да, конечно, это метафора, но метафора вечная, общезначимая, общепонятная. Борис Пастернак говорил: «Искусство не само придумало метафору, оно нашло ее в природе и свято воспроизвело». Метафора сердца из тех, что вошли в культуры мира и неотделимы от человеческого бытия на протяжении тысячелетий. Пусть ученые объясняют нам (совершенно обоснованно и справедливо), что чувствуем мы не сердцем, а какими-то центрами в коре головного мозга, — нашего устоявшегося мнения это не поколеблет. Не думаю, что Франк стал бы показывать нам операцию на самом себе, если бы то не была операция на сердце (будь она при этом хоть с трижды непрогнозируемым исходом). Документалист — такой же художник, как и мастера игрового кино. Он точно так же мыслит образами и точно так же отдает нам свое сердце, открытое миру и времени.

Каждое биение сердца Франка честно и искренне...



На церемонии вручения «Ники»

P.S. «Флэшбек. Оглянись у порога» получил «Никку» в новой, только в этом году утвержденной номинации «Лучший фильм стран СНГ и Балтии». Характерно, что номинация не делает различия между игровым кино и документальным. Еще одна награда в ряду многих полученных ранее, уважаемых и достойных. На церемонии вручения Герц вспомнил слова из Библии: «Мы лишь вода, пролитая на землю... Животворящая вода, а не уносящая ветром пыль...»

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

В ОЖИДАНИИ ВЫСШЕГО СУДА: СВИДЕТЕЛЬСКИЕ ПОКАЗАНИЯ

Только конец эпохи дает право сказать, чем она жила, как будто нужно умереть, чтобы обернуться книгой. ...В этом смысле, пишущий — тоже из тех, кто пытается что-то сказать на смертном одре. Но в смерти, записанной его шагами на черной (а все-таки уже не белой!) странице, он умеет и может выговаривать желание, ждущее от других только одного — чудесного и эфемерного избытка, еще на миг продлевающего ему жизнь за счет внимания, которое он привлеч.

Мишель де Серто

Эти заметки, не претендуют на то, чтобы даже беглыми штрихами очертить портрет режиссера-документалиста Герца Франка, живущего в Латвии и Израиле. Они вызваны почти исключительно потребностью разобраться в его последнем на данный момент фильме «Флэшбек». Мастер переводит его как «Оглянись у порога». Есть еще вариант — «Вспышки памяти».

Что может быть естественнее для критика, нежели после просмотра фильма спросить, что непонятно, и выбрать жанр для написания рецензии. Либо, опираясь на разъяснения создателя ленты (благо с ним можно было поговорить на VII Форуме стран СНГ и Балтии), написать аналитическое эссе. Либо, напротив, если возник мотив несогласия с фильмом, в каком-то смысле *запредельным* по теме и исполнению (а так у меня и было после первого просмотра — сработала защитная реакция), сделать интервью с автором, оставив финал открытым.

Дело, однако, в том, что в картине несколько пластов, и каждый из них не столько дополняет, сколько объясняет другой. Казалось бы, «по факту», то есть номинальному содержанию, растолкованному нам словесно и подтвержденному изобразительно, все предельно ясно: дожив до 75 лет, режиссер внезапно оказался у порога небытия. И, задумав запечатлеть это мгновение своей жизни — до, после и, главное, во время операции на сердце, —

параллельно вспоминает и свое собственное бытие, и тех людей, о которых он снял свои потрясающие, незабываемые фильмы, и сами эти ленты, предъявленные отдельными кадрами, часто не вошедшими в окончательный монтаж.

И вот на наших глазах эти прославленные, до сих пор вызывающие споры, но уже хрестоматийные картины, будучи включенными и в биографический, и в экзистенциальный, и в бытийственный, религиозный контекст, становятся вехами духовного пути документалиста, неотступно требуя от него ответа всего на один, зато главный вопрос: прав ли был (и, соответственно, есть и будет) Франк, вторгаясь *именно как профессионал* в святая святых другого человека, — в его внутренний мир, добиваясь последней (пока) правды — правды искусства документального кино, в силу его природы становящейся свидетельством о жизни человеческого духа?

Исчерпывающего ответа на главный вопрос фильма, к счастью, оставшись с нами на этом свете, Герц Франк не дает и дать, как понятно каждому, не может. Все ответы — частичные, хоть и не относительные (поскольку предельно конкретные), но неокончательные. И тем не менее сама «пороговая» ситуация (к которой, заметим, режиссер, как искусный повествователь, подводит нас не сразу) потребовала найти ту глубину, где потребность в человеческом покаянии неотделима от способов выражения профессиональной рефлексии. А эта последняя, в свою очередь, продиктовала поразительный сюжетный ход: раз уж Бог привел именно сейчас на грань жизни и смерти, поставить себя, *автора*, на место своих героев. Или, как формулирует Франк, «*сделать с собой то же, что я делал с ними всю свою жизнь как документалист*».

Понятно, что если осуществлять себя в определенной духовной традиции, жизнь конкретного человека по ее завершении подлежит суду. Но ту часть жизни, которая связана с исконными, исходными для документалиста вещами, можно показать зано-

во. Когда будут судиться не только фильмы, но и то, ради чего они делались, равно как и то, что в них и благодаря ним осуществилось и что останется даже после физического ухода мастера, сделавшего их.

И — вот парадокс! — оказывается, что по такому счету произведения отнюдь не завершены. Что жизнь, запечатленная камерой, имеет еще какое-то, помимо эстетического и онтологического, бытие. Что режиссер становится своего рода посредником между чужой жизнью и Богом, добывая для нас свидетельства готовности открыться Ему. Пусть хоть на время. Пусть хоть на десять минут, пока длится фильм режиссера Герца Франка и оператора Юриса Подниекса, ставший когда-то квинт-эссенцией документалистики, а ныне взятый режиссером в качестве лейтмотива («не только изобразительного, но и музыкального», по словам Франка) новой картины.

По такому более чем гамбургскому счету, я полагаю, и не каждый режиссер может быть назван документалистом, — только тот, кто чувствует эту поразительную драму протекания человеческой жизни в единицу времени и умеет передавать это неизменное напряжение между Временем и Вечностью, каждый раз находя для него новую художественную формулу в новом фильме. Картины Франка, во всяком случае, те, которые он вспоминает и цитирует в фильме, на которые *оглядывается у порога*, и показывают бытие человека в виду предстояния перед Вечностью, сколько бы ему еще ни было отпущено лет.

То есть, посмотрев эти фильмы, вы уже не забудете такого измерения бытия. Когда сами герои об этом измерении не знают, но о них знает и умеет их обнаружить и показать режиссер, получают шедевры, как уже упомянутый фильм «Старше на десять минут» или «Песнь песней». Именно за них зрители бесконечно благодарны режиссеру, за них он увенчан заслуженными лаврами прижизненно-го классика. Тогда перед нами в кадре бытие, отмеченное Божьим присутствием. Если же камера «застигает» жизнь героя в тот момент, когда сама возможность обрыва физического существования, то есть просто страх смерти, заставляет его осознать бездну ожидающего духовного небытия (о чем он просто до поры до времени не догадывался) и возопить о спасении в отсутствие — для него! — Спасителя, вот тогда обнаруживается перед нами запредельность (другого слова не подберу) взгляда камеры Герца Франка. Как, например, в фильме «Высший суд», относительно которого до сих пор не существует единого мнения, то ли это шедевр

из шедевров, то ли величайшая духовная подмена.

Этот-то немигающий, какой-то внечеловеческий взгляд камеры ведет уже самого режиссера в «запретную зону», точнее, в *зону запретного*, при всем субъективном сочувствии своим героям. Этот взгляд вовсе не жесток — он порожден абсолютным различием добра и зла в отношении человеческих поступков, если они приводят героев за «опасную черту», когда они нарушили заповедь «не убий».

Вот этот-то чисто кинематографический взгляд камеры «от имени Бога», казалось бы, абсолютно внеположный документалистике, но заставляющий вспомнить Карла Теодора Дрейера, ныне табуирован в современной постхристианской культуре, поскольку приравнивается к сакрализации «тварного» мира, чреватой тоталитарностью. Он чужд постмодернистскому принудительному смешению полюсов, но уж и подавно не имеет ничего общего с надоедливой морализаторством присяжных адвокатов человеческой природы, все еще остающихся, как сказали бы философы Серебряного века, во грехе гуманистического человекобожества. Все вышесказанное, плюс фантастическое мастерство и делают Герца Вульфовича Франка, может быть, самым спорным из ныне живущих гениев неигрового кино. Не менее, если не более спорным, чем его антипод итальянец Гуальтьеро Якопетти.

Якопетти снимал мир, предоставленный по видимости самому себе. Бог был, но его не было в пространстве видимого мира Природы, описанного в координатах Творения, — по вертикали и горизонтали. Никакого мистического спиритуализма, смягчающего взгляд, и вместе с тем никакого моралистического принудительного омерзения от явленных мерзостей. Нет и столь соблазнительных для модернистского взгляда «развоплощений» бытия, обнаруживающих его неподлинность, подмены и прочее. Мир в его картинах безусловен и красив какой-то ужасающей красотой. Но эту природу без видимого присутствия Бога выдержать невозможно.

В фильмах Герца Франка, напротив, кроме Бога, может быть, и нет ничего. Все видимое героем — то есть там, где он в кадре, — ненадежно, условно, в любой момент может вывернуться в свою противоположность. И вот в таком — видимом — мире все время происходит поиск духовной опоры. Автор пытается открыть в самом герое такие духовные силы, которые бы ему позволили найти выход по ту сторону небытия. Не подменяет своими пожеланиями правду наблюдаемого состояния.

Именно так и был сделан «Высший суд» (1987) — один из самых великих и самых страш-



«Флэшбек»

ных документальных фильмов, которые я когда-либо видел. Убийца раскаивался в совершенном преступлении, режиссер входил к нему в камеру на правах исповедника и, показывая нравственные муки убийцы, немалую долю которых пробудил сам, убеждал в том, что смертная казнь будет духовным убийством даже раньше, чем физическим. Но в памяти оставалось не это, а животный страх смерти, обуявший убийцу и сопутствовавший его пробуждению к новой жизни, снятый с такой потрясающей силой, что уже ничего другого и не хотелось. Зрителя ловили на желании увидеть запретное. Хотя, повторяю, в Средние века жестокость казней была равнозначна жестокости преступления, и некая немилосердная справедливость здесь совершалась.

Возможность спасения, вообще возможность милосердия — вот, что вызвало подлинный страх

убийцы за свою жизнь, в том смысле, что, если казнят, не успеет он доказать, насколько раскаялся. А его уже растоптали — нечему там возрождаться.

Я мог бы сейчас заняться пересказом сюжета, чтобы подтвердить сказанное о режиссере, если бы фильм «Флэшбек» тяготел к автопортрету, и на этом примере показать, что снятые фильмы (любой из них, а не только «Высший суд»), действительно, на наших глазах лишаются свойства произведения, то есть вещи, отделенной от автора самостоятельным существованием. Но Франк, зная это свойство документалистики объективировать содержание безотносительно к замыслу и цели фильма, так цитирует свои старые ленты (далеко не все), что перед нами — частицы бытия, рассчитанные не на узнавание, а на визуальное соотнесение с запечатлеваемой здесь-и-сейчас жизнью на грани смерти.

Поэтому кадры из фильмов, снятых раньше, в основном черно-белые. Не потому, что так они и были задуманы. А потому, что цвет в данном случае передает полноту бытия безотносительно к бытию человека, который все это — и раскрытое сердце, и Иерусалим с птичьего полета, и больничный коридор, по которому уже везут мастера на операцию, — только что снял. Правда, его снимает камера Григория Манюка, но ведь по воле самого Франка! И очки все время на нем, чтобы было видно: жив. И открытое сердце (почти нестерпимые кадры) показывают не только нам, но и ему — на мониторе. Поэтому остановленные кадры-мгновения, повествующие о жене режиссера Ирине (умершей от рака до того, как сам Герц лег на операцию), тоже цветные, воспринимать еще тяжелее — вот она, объективность документалиста. Вот бесконечно дорогой человек, который уходит, и с помощью камеры его не удержать. Можно только ввести эти кадры в фильм, и вызвать к жизни родных, и рассказать о них тоже, и показать обрезание маленького внука, и запечатлеть еще и еще раз Иерусалим — гарантию вечности религиозной традиции, — чтобы бессмертие рода и народа ответило на смертность индивида. Видимую смертность, конечно.

Снять можно всё.

И в цвете, и черно-белым.

Если не снимать — это измена профессии, ее профанация или измена жизни. Если снимать «как есть» — придется ответить. Вот только перед кем и за что?

И если признавать над собой высший суд, то, по Франку, честность документалиста — путь к оправданию по ту сторону бытия. То, что зачтется.

Послесловие.

Несколько интервью по личным вопросам.

Говорили мы недолго, без диктофона, но кое-что я успел записать. Однако этот разговор будто вместил в себя несколько лет нашего — по большей части заочного — диалога.

Сначала Герц Вульфович вежливо дублировал уже сказанное в фильме. Потом мы стали беседовать на профессиональные темы — «о тайнах мастерства», и монолог перешел в диалог, сразу же выйдя за границы (впрочем, только с моей стороны) вежливости и «политкорректности».

В самом конце я понял, что и говорит мастер так же прямо, как снимает. Только смогу ли я *этой* прямооте соответствовать?

В итоге, в ожидании большого разговора (может быть, для ТВ), вот несколько замечаний Герца Франка по поводу фильма «Флэшбек».

Вопросы либо задаются, либо подразумеваются.

«Этот фильм — как урок анатомии. Он не появился просто как очередной замысел, он должен был сначала внутренне совершиться во мне. Ведь в советское время нельзя было снимать смерть».

«Идея фильма возникла восемь лет назад, но она касалась чужих судеб. На этом пороге я оказался, когда снимал «Высший суд», — еще тогда поразило чувство конечности жизни. Но дальше фильм стал развиваться по своим законам. Никакой заранее придуманной схемы не было. Но жизненный порог для меня оказался и пороком собственной судьбы как документалиста. Эта судьба для меня и стала движущей силой фильма. Я ведь посвящаю свой фильм всем коллегам-документалистам, которые работают так: один глаз сухой — это профессиональный взгляд, а другой — мокрый, поскольку человеческий и нельзя не переживать за своих героев, не сострадать им».

«Я начал работать над картиной «Старше на двадцать лет» о герое фильма «Старше на десять минут», о том мальчике, чью духовную жизнь мне удалось запечатлеть во время спектакля. Я узнал, что он стал классным бриджистом, и мы начали снимать. Но потом я увидел, что снятое не требует изобразительной инъекции, и стала развиваться другая история...»

«А теперь вы снимете тот фильм?»

«Нет, я больше в эту сторону не пойду».

«Я погружаюсь в свое прошлое, как в сон, — и не важно, когда что случилось — это случилось во мне».

«Если идти снимать для вечности, ничего не

выйдет. Надо душу человеческую снимать — тогда все будет».

«А по какому принципу вы цитировали свои картины? Выбирали лучшие, которые ближе к вечности?»

«Я многое не использовал. Нужно было создать новую реальность и подчинить ее какой-то форме. Но это не был просто набор цитат. Требовалось самоограничение. Вообще картина рассчитана на цельное восприятие, ее нужно, может быть, посмотреть не один раз. Тогда будут видны не только листья, но и капилляры».

«Вы ведь уже столько знали о жизни — изменилось ли ваше мировосприятие после работы над фильмом?»

«Еще бы! Когда я начинал картину, я чувствовал себя первоклассником, а теперь уже в классе десятом. Впрочем (*улыбается*) аттестат зрелости еще впереди».

«Я не хочу принизить роль тех, с кем начинал эту работу. Первый толчок «Флэшбеку» был дан в Дании. На острове Борнхольм. Там мне предложили идею — вернуться к мальчику из фильма «Старше на десять минут». Продюсер Гунтис Тректорис организовал приезд оператора Виктора Грибермана в Прагу, и идея, таким образом, не стореда, как многие. А второй толчок дал приезд оператора Гриши Манюка в Иерусалим, что позволило повернуть камеру на 180 градусов, войти в новое русло и дать фильму новый шанс».

«Герц Вульфович! Вы сказали, что решили поставить себя на место ваших героев. И как ощущения? Что теперь вы испытываете, оказавшись перед камерой документалиста впервые по эту, а не по ту ее сторону?»

«Я испытываю чувство вины перед своими героями. Так и запишите. Я чувствую себя виноватым. Но, знаете, один мой приятель посмотрел «Флэшбек» и сказал: «Слушай, там полно запретных вещей. Но тебе можно».

Май, 2003

«ФЛЭШБЕК. ОГЛЯНИСЬ У ПОРОГА», видео

Автор сценария и режиссер — Герц Франк

Операторы — Григорий Манюк, Юрис Подниекус, Андрис Селецкис, Калвис Залцманис, Сергей Николаев, Андрис Слapiньш, Владимир Плотке, Валдис Эглитис, Ралфс Круминьш

Производство: Studija Efef — Kaupo filma & ZDF-ARTE

Латвия, 2002

ОДЕЛЬША АГИШЕВ
при участии ЭЛЬЁРА ИШМУХАМЕДОВА

ВЛЮБЛЕННЫЕ-2

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Самыми трудными в жизни были для нас 90-е годы прошлого века. Это был не просто какой-то там «творческий кризис», это был крах, развал всего нашего мира — и страны, и души.

Именно в эти годы родился замысел «Влюбленных-2» как продолжения рассказа об одном поколении — рассказа, начатого еще картиной «Нежность» (1967) и подхваченного фильмами «Влюбленные» (1970), «Встречи и расставания» (1974), «Какие наши годы!» (1980), «Шок» (1987)

Он несколько раз возникал и угасал, этот замысел. Было много сомнений: стоит ли возвращаться к тем персонажам, которые уже отжили свое на экране? Кто теперь по-настоящему помнит наших «Влюбленных»? Кого могут заинтересовать судьбы Родина, Рустама, Санджара?

И все же мы решили рискнуть. Сама жизнь с ее беспощадным драматизмом демонстрировала нам такие крутые перемены в биографиях нашего поколения, от которых нельзя было отвернуться. И в конце концов мы почувствовали, что это наш долг: досказать то, что случилось с нашими героями в эти «ревушие» 90-е незабываемого XX века.

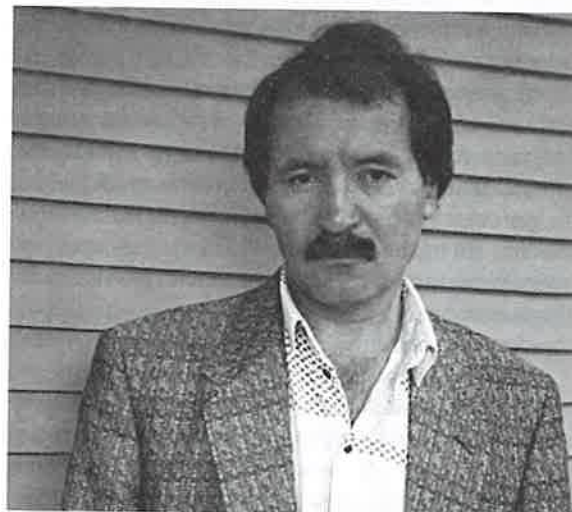
Больше пяти лет (с неизбежными перерывами) длился этот путь, уместившийся здесь в пяти абзацах. Теперь начинается самое главное: перенести все это на экран.

Одельша АГИШЕВ,
Эльёр ИШМУХАМЕДОВ

Одельша Агишев



Эльёр Ишмухамедов



Горная дорога. День

По разбитому шоссе в предгорьях Гиндукуша мчатся два открытых полувоенных джипа с моджахедами, увешанными оружием.

Моджахеда едут стоя; это стена бородатых лиц, поблескивающих стволов и выжженных солнцем халатов.

На развилке джипы круто сворачивают на пыльную грунтовую дорогу, ведущую в горы, и, натужно ревя, устремляются по крутому серпантину вверх.

На этом фоне возникает титр:
«1984 год. Афганистан».

Кишлак в горах. День

Над горным кишлаком стоит тишина. Внизу, под крутым склоном, бьется в камнях белопенная горная река, а над ней покачивается на тросах узкий и длинный подвесной мост.

Кишлак кажется вымершим. Не видно ни людей, ни скота. Только над дорогой, прорезающей россыпь глинобитных домиков на склоне, клубится столб черного дыма. Здесь, недалеко от мечети с невысоким минаретом догорают почерневший грузовик-фургон «ГАЗ-130» с ташкентскими номерными знаками на бортах и вензелем «Минводхоз УзССР» на распахнутой дверце кабины.

За дувалом. День

За дувалом, пригнувшись, прячутся трое мужчин в летней экспедиционной одежде: опаленные огнем рабочие куртки, кирзовые сапоги, монтажные каски. У их ног — ящик защитного цвета с маркировкой «Аммонит», коробка с полевой радией, санитарная сумка — все, что они успели захватить с собой из горящего грузовика. На одном из мужчин — обгоревшая защитная панاما. Это старший группы — бригадир взрывников Родин Иногамов. Он снимает с головы панаму и скидывает ее над дувалом на веточке. Сухо щелкает выстрел, и панاما отлетает в пыль. Родин поднимает ее и поворачивается к рабочему-взрывнику Санджару, прикинувшему с биноклем к дыре в дувале.

Родин. Засек?

Не отрывая глаз от бинокля, Санджар качает головой. Подает голос третий член бригады — Мурад.

Мурад. Говорю же вам, он на минарете. Ну-ка, дай.

Он забирает бинокль у Санджара, пристраивается к дыре, ведет панораму по кишлаку. Останавливается на мечети, вглядывается в минарет. В одном из окошек минарета что-то мелькает.

Мурад. Вот он, сука! Сейчас подползу и взорву его на хер.

Он достает из ящика упаковку аммонита, ищет взрыватели.

Родин. Не подползешь. Он тебя не подпустит.

Мурад. Подползу!

Он выпрямляется с шашкой и взрывателями в руках, и тут же прямо у его головы в дувал вонзается пуля, и фонтанчик сухой глины хлещет его по глазам. Отшатнувшись, Мурад роняет все из рук, трет глаза. Родин поднимает с земли взрыватели и шашку.

Пригибаясь к дувалу и тяжело дыша, подбегает четвертый член бригады — Рустам.

Родин. Ну что?

Рустам. Не, не пройти. Он все подходы к мосту простреливает насквозь.

Родин. Ясно. Не хочет нас из кишлака выпускать.

Горная дорога. День

Ревут моторы джипов, поднимающихся по пыльному горному серпантину. Струится раскаленный воздух. Бесстрастные застывшие лица бородачей-моджахедов.

За дувалом. День

Родин с биноклем в руках приникает к дыре в дувале. Проследив за ним, Рустам лезет в карман куртки.

Он вскидывает над дувалом руку с зажатым в ней зеркальцем.

Рустам. Засакай, Родин.

Рустам ловит зеркальцем отражение мечети. Щелкает выстрел.

Восхищенно смеясь, Рустам высыпает из ладони на землю окровавленные осколки зеркальца.

Рустам. Вот садит, дух! Прямо как в тире!

Мурад. Он на минарете, я вспышку видел! Ну дай, дай я его уделаю!

Родин. Чем?

Мурад выхватывает из куртки ракетницу.

Мурад. Да вот, хотя бы ракетой!

Рустам, все еще улыбаясь, трясет рукой, из которой хлещет кровь.

Санджар перебегают к нему, выхватывает из лежащей тут же санитарной сумки упаковку с бинтом.

Родин. Он точно на минарете?

Мурад. Бля буду!

Родин оглядывается на Рустама. Санджар торопливо перевязывает его руку. Бинт тут же намокает от крови. Рустам еще продолжает улыбаться, но лицо его заметно бледнеет.

Родин (Мураду). Давай. Только поаккуратней.

Мурад приникает к дыре в дувале, прицеливается и стреляет. Прочертив дымный след, ракета попадает точно в минарет, в окошко муэдзина и ярко вспыхивает там, рассыпая искры.

Мурад. Ютов, джеллаб!

Потрясая ракетницей, он выскакивает из-за дувала. Сухо щелкает выстрел, и Мурад с криком рушится в пыль. Родин бросается к нему, оттаскивает за дувал. Мурад стонет. Правая штанина у него быстро намокает от крови. Родин достает санитарный пакет, разрезает штанину, накладывает жгут. Ему помогает Санджар. Зуммерит переговорник радиации. Родин берет его в руки.

Родин. Иногамов на связи.

Голос из переговорника (сквозь помехи, на повышенных тонах). Ну где ты там застрял, Иногамов? Почему не выводил своих людей на левый берег Сурхаба?

Родин. Заминка вышла, товарищ майор. В кишлаке на снайпера нарвались. Засел в мечети и не дает к мосту выйти.

Голос из переговорника. Так что ты бездействуешь? Уничтожай немедленно!

Родин. Чем? Вы же знаете, мы — ирригаторы, товарищ майор. Канал в горах пробивали. С афганцами жили душа в душу, работали вместе. Так что оружие нам было ни к чему. Если бы нас не подняли по тревоге, мы бы и сейчас работали.

Голос из переговорника. Вас подняли по тревоге, потому что в ваш район прорвалась банда из Пакистана и решено вас эвакуировать. Ты понял, Иногамов?

Родин. Понял.

Голос из переговорника. А если понял, то выполняй! У тебя что, нет ни одного ствола?

Родин. Две ракетницы, товарищ майор.

Голос из переговорника. Твою мать, ирригаторы!.. А взрывчатка?

Родин. Есть, один ящик аммонита.

Голос из переговорника. Чего же тебе еще нужно? Забросай шашками, заминируй, подорви эту мечеть к гробаной матери! Мне что, тебя учить? Ты же взрывник!

Родин. Там старики, женщины и дети, товарищ майор. Они ни при чем.

Голос из переговорника. Ты что, Иногамов, совсем охерел? Идет война, у тебя на хвосте банда духов, а ты мне сопли на уши намазываешь!!

Родин. Товарищ майор...

Голос из переговорника. Слушай приказ! Немедленно подорвать это басмаческое гнездо. Бригаду вывести на левый берег Сурхаба, в зону боевого прикрытия. О ходе выполнения доложить через тридцать минут! Всё!

Родин. Товарищ майор...

Голос из переговорника. Я сказал всё, твою мать, гуманист сраный! За потери ответишь головой!

Родин стискивает зубы, чтобы не заорать, сдерживается. Переговорник смолкает.

Родин. Пошел ты... «Подорвать»!

Он сгибает руку в локте и выставляет сжатый кулак.

Родин. Во!

Достаёт сигареты, закуривает. Все молчат.

Горная дорога. День

Два джипа с моджахедами преодолевают последний виток серпантина и выползают на перевал. Подъем закончен. Джипы ускоряют ход.

За дувалом. День

Санджар снова приподнимает свою каску на веточке и, выждав секунду, опускает. Выстрел звучит с опозданием, над дувалом взметается сухая глина. Санджар снова выставляет каску. Выстрела нет.

Санджар. У него какая-то старая винтовка.

Мурад. Откуда ты знаешь?

Санджар. Перезаряжает долго.

Родин отшвыривает сигарету.

Родин. Точно! Поиграйте с ним.

Санджар. А ты?

Родин. Я сейчас.

Он берет в руки ракетницу, готовится, кивает Санджару. Санджар поднимает над дувалом свою каску. Щелкает выстрел. Каска отлетает в сторону. Родин рывком, прижимаясь к земле, выскальзывает из-за дувала и скрывается за соседним домом.

Улицы афганского кишлака. День

Выжидая паузы после выстрелов, Родин крадется по кишлаку. Перебегает от дувала к дувалу, прячется за стены домов.

За дувалом. День

На повязке Мурада проступило кровавое пятно. Над ним жужжат мухи.

Выстрел. Вторая каска, лязгнув от прямого попадания, падает с дувала на землю.

Мурад. Не уйдем. Эта сука всех нас тут перешелкает.

Мечеть на холме. День

Родин ловко, бесшумно поднимается по выжженному солнцем склону холма. Перед ним совсем близко открывается купол мечети и торчащий рядом минарет. Родин приглядывается, ждет.

За дувалом. День

Мурад беспокоится оглядывается по сторонам, нервничает, трогает набухающую от крови повязку на бедре.

Мурад. Майор прав: пока эту мечеть не разворотим на хер, из кишлака не выйдем...

Санджар с неприязнью смотрит на него.

Мечеть на холме. День

Щелкает очередной выстрел снайпера. На фоне застывшей в полуденном мареве листвы у мечети возникает еле заметный и быстро тающий дымный след.

Родин успевает его заметить. Смахнув пот со лба, он припадает к сухой траве и беззвучно крадется к мечети.

За дувалом. День

Санджар ставит на дувал свою уже пробитую каску, ждет. От выстрела каска подскакивает.

Мечеть на холме. День

Родин тенью проскальзывает в мечеть, наталкивается на старуху в парандже, быстро прикладывает руку к губам: «Тс-с!», от него шарахается еще кто-то, он бесшумно поднимается по узкой лесенке на тесную площадку под крышей, оглядывается в полутьме, беззвучно прыгает, цепляется за балку, подтягивается, выбирается на крышу...

За дувалом. День

Над повязками Рустама и Мурада назойливо кружат и жужжат мухи.

Мурад. Ну чего он там телится? Надо же уходить!

Санджар. Слушай, кончай ныть, а?

Рустам осторожно выглядывает над дувалом.

Мечеть на холме. День

Рванувшись вперед, Родин приставляет ствол ракетницы к бритому затылку снайпера, притаившегося у башенки на углу крыши.

Родин. Я кроко партет.

Снайпер замирает и роняет винтовку. На плоскую поверхность крыши грохается длинный нелепый муляж эпохи прошлого века с двуногой и резным прикладом.

Родин. Дастатро бардор. Ба тарафи маннигар.

Снайпер поднимает руки, распрямляется и медленно поворачивается. Перед Родином стоит мальчишка лет тринадцати, зажмуривший глаза и весь сжавшийся в комок от страха. Несколько мгновений Родин смотрит на него, потом отводит ракетницу, наклоняется, поднимает муляж за ствол и

что есть силы шарахает им об угловой камень крыши. Потом еще раз, еще. При каждом ударе мальчишка вздрагивает и зажимуривает глаза еще сильнее.

За дувалом. День

Крупные капли пота выступили на лице Мурада. Рустам перехватывает зубами конец бинта и затягивает набухшую от крови повязку на руке потуже. Санджар смотрит в бинокль.

Мечеть на холме. День

Родин поворачивает мальчишку-снайпера спиной, пинает под зад.

Родин. Рав. Агар як бори дигар бинам, хафа нашаф!

Мальчишка, бледный до синевы, проступившей на смуглой коже, едва удерживается на ногах и, не оглядываясь, бежит по крыше к лесенке.

Родин, не таясь, подходит к краю крыши, взмахивает рукой. Отсюда, сверху хорошо виден крутой спуск к белопенной горной речке и узкий подвесной мост над ней. Видно, как убегает к мосту мальчишка-снайпер.

За дувалом. День

Санджар встает, ответно машет рукой Родину, поднимает с земли рацию и ящик с аммонитом. И тут над головой Санджара грохает и рассыпается осколками окно ближайшей мазанки, и слышен грохот пулемета. Санджар падает на землю, прячется за дувал, выглядывает. Вдалеке видно, как к крайним домикам кишлака подлетают джипы с моджахедами, ведущими огонь на полном ходу. Санджар пронзительно свистит и кричит во весь голос.

Санджар. Духи!!

Услышав этот крик, Рустам бросается к Мураду. Санджар подскакивает с другой стороны. Они тащат Мурада по улочке вниз, к речке. Мурад с искаженным лицом скачет по камням, волоча окровавленную ногу.

Рядом с ними возникает Родин, выхватывает у Санджара ящик с аммонитом.

Родин. К мосту, быстро! Я прикрою!

Он падает за камни, стреляет из ракетницы, оглядывается на друзей, нашаривает в кармане взрыватели.

Мост над горной рекой. День

Шумит, бьетса в камнях пенистая, стремительная горная река. В этом шуме приглушенно, с отдачей звучат автоматные очереди и частые отдельные выстрелы.

Санджар, обернувшись, тоже стреляет из ракетницы. Они с Рустамом втаскивают Мурада на узкий, подрагивающий под ногами подвесной мост. Рустам оглядывается. Высадившись из джипов и стреляя на ходу, моджахеда устремляются по улочкам кишлака вниз, к мосту. Отвечая им из ракетницы, Родин забегает на мост, машет рукой Рустаму.

Родин. Уходите! Быстрее!

И вдруг, словно оступившись, хватается за бедро.

Рустам и Санджар выбегают на противоположный берег, начинают карабкаться по скалам подъема. Мурад совсем обессилел, мешком висит на плечах друзей. Рустам оглядывается. Отсюда, сверху, видно, как, опустившись на одно колено, Родин на середине моста прилаживает взрыватель к связке аммонитовых шашек, протягивает короткий бикфордов шнур.

Пули с визгом рикошетят от скал. Рустам плотнее обхватывает Мурада, тащит вверх. И тут вдруг глухо вскрикивает Санджар. Выронив рацию, он хватается свободной рукой за спину, где на куртке, под лопаткой, расплзается кровавое пятно. Отпустив на землю Мурада, Рустам бросается к Санджару, подхватывает его.

Рустам. Санджик!

Но Санджар удерживается на ногах и преодолевает слабость.

Санджар. Мурада держи.

Рустам подхватывает почти безжизненное тело Мурада, и они снова отчаянно рвутся наверх по скалам и зарослям выжженных солнцем колючек.

Родин прилаживает связку аммонитовых шашек к несущему тросу моста. Его задевает еще раз. Он падает, переворачивается на спину, трогает грудь. Рука в крови. Родин оглядывается. Санджара, Мурада и Рустама уже не видно в скалах. По мосту к Родину бегут моджахеда. Свистят пули.

Родин. Ну, вот и порядок.

Он поджигает бикфордов шнур и делает движение, чтобы рвануться к берегу. Но не успевает. Слышится пронзительный мальчишеский крик. Это давешний тринадцатилетний снайпер. Он уже на этом берегу, на пути Родина.

Мальчишка. А-с-н-а-й-п-е-р. Эй, шурави! Это вам за смерть моего отца! Получай, кафир!

Он взмахивает рукой, и к ногам Родина катится граната с выдернутой чекой. Граната проваливается в щель мостового настила и взрывается на лету. Сразу следом за ней взрывается связка аммонитовых шашек. Над речным берегом взматается месиво из окровавленной каменистой земли, обломков рухнувшего моста и клочьев окровавленной одежды.

На прибрежном обрыве, в скалах отчаянно кричит Рустам.

Молча, страхась и не понимая, смотрят на происходящее старики, женщины и дети, толпящиеся во дворе мечети.

Медленно-медленно рассеивается и оседает пыль на месте последнего движения Родина...

КАДРЫ-ВОСПОМИНАНИЯ ИЗ ФИЛЬМА «ВЛЮБЛЕННЫЕ»

...того самого Родина, который так лихо гонял на мотоцикле и бесстрашно тушил газовые фонтаны в бригаде взрывников... который всегда был готов прийти на помощь любому из друзей, а Рустаму в трудную минуту его жизни стал почти братом... а потом однажды плясал в ресторане — плясал отчаянно, самозабвенно, стремясь выплеснуть всю свою тоску по несостоявшейся любви в этом безудержном, сумасшедшем танце...

И еще, однажды он произнес фразу, которая теперь звучит как завещание:

«Все должно быть по-человечески. Иначе и жить не стоит».

Горы. День

В дрожащем мареве зноя тяжело бредут трое. Это Санджар, Рустам и повисший на их плечах Мурад. Они пробираются в зарослях арчи, ковыляют по камням крутого склона, потом выбирают на узкую пастушью тропку...

На этом фоне и далее идут начальные титры фильма.



«Влюбленные»

Они спускаются к реке. Жадно припадают к ледяной воде. Пьют взахлеб, окунают головы...

Потом снова бредут — по выжженному солнцем такыру. Мурад в беспамятстве. Уронив голову, он безвольно висит на плечах товарищей. Повязка на его ноге почернела, над ней с надсадным жужжанием вьются мухи. Санджар и сам еле движется. Кровавое пятно на его плече растеклось и тоже уже почернело...

Знойное марево размыкает очертания гор... все надсаднее, назойливее жужжат мухи над кровавым пятном на плече Санджара... а он уже почти ползет по каменисто-белой глади солончака... но тащит, тащит за собой кажущееся безжизненным тело Мурада... Сильно отстав и безвольно опустив свою перебинтованную руку, Рустам плетется где-то сзади...

А перед ними, за песчаным барханом — асфальтовая лента шоссе и на ней колонна бронетранспортеров с красными звездами на бортах.

И только тут Санджар, поднявший взгляд и увидевший конец пути, роняет голову на горячий песок и теряет сознание...

Базар в Ташкенте. День

Гвалт, зазывные крики, толчея. Горы зелени со сверкающими на ней каплями воды. Холмы из арбузов, дынь, фруктов. Аромат свежее испеченных лепешек, самсы, вареного гороха.

Титр: «Через десять лет. Ташкент».

Вдоль базарных рядов спешит Рустам. Ему уже за сорок. Он повзрослел, посолиднел, но сейчас торопится, и прежняя стремительность сквозит во всей его фигуре. Он набирает продукты для застолья и, как истинный ташкентец, торгуется.

Рустам. Почему персики?

Первый продавец. Десять купонов.

Рустам. Шутить, наверное?

Первый продавец. А сколько сами дадите?

Рустам крепко пожимает продавцу руку.

Рустам. Два.

Первый продавец. Что вы, ака! Это несолидный разговор.

Он пытается вырвать свою руку, но Рустам крепко держит ее.

Рустам (держая руку продавца). Два с полтиной.

Первый продавец. Даже странно вас слушать. Ладно, восемь.

Рустам (держая руку продавца). Пользуйся моей добротой. Три.

Первый продавец. За три вы даже хороших помидоров не купите. А у меня андижанские персики. Семь.

Рустам (держая руку продавца). Ради андижанских персиков я готов на все! Три пятьдесят!

Первый продавец. Э-э, так ничего не получится! Отпустите руку! Шесть.

Рустам (держая руку продавца). Получится, получится. Была не была — четыре!

Первый продавец. Ладно. Пять с полтиной — и разойдемся по-хорошему.

Рустам. С умным человеком и поговорить приятно. Вот тебе мое последнее слово. Пять без полтины!

Продавец смеется, машет рукой, взвешивает персики. Рустам укладывает их в пакет и спешит в дынный ряд.

Рустам. Почему дыни?

Второй продавец. Восемнадцать.

Рустам протягивает продавцу руку и крепко жмет ее.

Рустам. По рукам. Шесть.

Второй продавец (мрачно). Шутить с женой будете. Восемнадцать.

Рустам дергает продавца за руку.

Рустам. Уговорил. Десять.

Второй продавец. Шестнадцать. Это мое последнее слово.

Рустам дергает продавца за руку.

Рустам. Десять!

Второй продавец. Шестнадцать.

Рустам сжимает руку продавца и дергает ее изо всех сил.

Рустам. Ладно. Твоя взяла. Десять пятьдесят!

Бедный продавец смахивает пот со лба качает головой.

Второй продавец. Вы аферист. Дайте хоть одиннадцать.

Рустам. Пожалуйста. Так бы сразу и сказал.

Он протягивает деньги и подхватывает дыню. Потом вдруг выхватывает из кармана еще купюру и сует продавцу в карман.

Рустам. А это тебе премиальные. За уважение к покупателю.

И мрачный продавец поневоле расплывается в улыбке.

Титр: «Рустам».

Улицы Ташкента. День

В потоке «Жигулей», «Волг», «Нив» уже блистают лаком «Тойоты», «Ниссаны», «Ауди». Среди них потертый, старенький «Москвич-412» Рустама выглядит весьма непрезентабельно. Тем не менее его то и дело приветствуют из встречных и обгоняющих машин сигналами и возгласами: «Привет, Рустам!», «Рустик, салют!» или: «Салом, чего не заходишь, совсем нас забыл!» или даже: «Рустам, имей совесть, когда долг вернешь?»

Он откликается: «Привет!», «Зайду, зайду!», «В пятницу занесу, бля буду!» и едет дальше.

Берег Анхора. День

Проехав через мост в самом центре Ташкента, Рустам сворачивает с шумной, раскаленной магистрали и сразу оказывается в тени, тишине и прохладе. Это островок зелени на берегу узкой, стремительной речки, пересекающей город. Здесь спасаются от жары люди всех возрастов: и дети, с визгом ныряющие в ледяную воду, и молодежные компании с гитарами, и солидные полуголые «моржи» с их гимнастикой и пробежками.

Рустам останавливает машину и, раздеваясь на ходу, бежит к воде. Он с шумом прыгает в речку, окунается несколько раз, плывет, борясь с течением, потом выходит на берег.

Здесь его тоже окликают то из одной компании, то из другой, хлопают по плечу.

— Привет, Рустам, садись, пиво будешь?

— Спасибо, я за рулем.

— Рустик, ты не забыл? В субботу гап намечается, в боксеской чайхане. Приходи, все наши будут.

— Помню, обязательно приду.

— Рустам, тебя Джас искал.

— Да знаю, я ему сто купонов должен, в пятницу занесу.

— Рустам-ака, папа просил передать: в четверг у нас утренний плов, ждем вас!

— Хоп, постарайся. Передай папе салом.

Кивнув еще двум-трем приятелям и пожав несколько рук, он начинает одеваться.

Улицы Ташкента. День

«Москвич» сворачивает с шумной магистрали на тихую, тенистую улочку старой махаллы. Он проскакивает вдоль глухих дувалов, мимо сырцовых мазанок под старыми урючинами и тополями, мимо играющих прямо на дороге детей и подъезжает к домику с виноградником перед окнами. Рустам тормозит у давно не крашенных, покосившихся ворот, коротко сигналист.

Ворота распахиваются. За ними — юноша лет восемнадцати, очень похожий на Рустама. Это его сын Тимур.

Двор Рустама. День

Рустам въезжает во двор. Дворик небольшой, тенистый. Рустам выходит из машины.

Рустам. Ну что, пришли?

Тимур (закрывая ворота). Нет.

Рустам (доставая из «Москвича» пакеты с продуктами). Задерживаются. Как у тебя?

Тимур. Все готово, можно рис засыпать.

Рустам проходит в глубь двора, оглядывает поминальный стол, накрытый в тени под старой урючиной: фотография Родина, стакан водки, прикрытый куском лепешки, тарелки, зелень, закуска.

Рустам. Молодец, сынок. Засыпай рис.

Двор Рустама. Вечер

Закат. Глубокие тени во дворе. За накрытым столом всего двое: Рустам и Тимур.

Тимур (смотря на часы). Наверное, уже не придут.

Рустам молчит.

Тимур. А в прошлом году тоже только Санджар-ака пришел. Помнишь? Ни Мурада, ни других «афганцев» не было...

Рустам молчит.

Двор Рустама. Ночь

Ночь. Махалла спит. На веранде дома Рустама негромко бубнит телевизор.

Рустам в одиночестве сидит за накрытым столом. Перед ним — початая бутылка водки, недопитый стакан.

Тимур в свете подвесной лампы копается в моторе «Москвича».

Тимур. Так и есть. Редуктор барахлит, надо разбирать.

Рустам. Что?

Тимур. Я говорю, редуктор надо делать.

Рустам решительно встает с места.

Рустам. Ладно. С утра съездим на кладбище, отвезем плиту на мамину могилу, а потом валяй. У меня в субботу генеральная стирка, так что машина будет в твоём распоряжении до понедельника.

Рустам входит в дом.

Дом Рустама. Ночь.

Обстановка в доме скромная, простая: старенький мебельный гарнитур-стенка, пара книжных полок, полупустой сервант. Чисто, но по-холостяцки неуютно. Рустам снимает трубку стоящего на столике телефона, набирает номер.

Рустам. Алло. Это ты, Равшан? Салом. Папу позови. А где он?

Лицо Рустама меняется.
 Р у с т а м. Что, опять?... А мама? Ясно.
 Он опускает трубку и быстро выходит во двор.

Улицы Ташкента. Ночь

«Москвич» Рустама, постукивая неисправным редуктором, спешит по пустым улицам ночного Ташкента.

Коридор больницы в Ташкенте. Ночь

Рустам, сопровождаемый медсестрой, ускоряет шаги, бежит по коридору больницы. Сворачивает, дергает ручку двери. «Отделение интенсивной терапии» — значит на табличке.

Реанимационный блок больницы в Ташкенте. Ночь

Санджара трудно узнать. Осунувшийся, бледный до синевы, он вытянулся на кровати. Его глаза закрыты. Только по медленному, еле слышному дыханию через введенную в рот трубочку да по датчику сердечной деятельности можно определить, что он жив. В изголовье кровати — его жена Лола с опухшими от слез лицом. Рядом врач, у кардиографа — медсестра.

Р у с т а м. Неужели ничего нельзя сделать?
 Молодой врач разводит руками.
 Р у с т а м. Но почему?
 М о л о д о й в р а ч. Потому что у него под сердцем — пуля. Вы же знаете это не хуже меня.
 Р у с т а м. Да, знаю. Но он живет с ней уже десять лет.
 М о л о д о й в р а ч. Эти десять лет ему подарили мы. Но наши возможности не безграничны.

Рустам подходит к кровати. Санджар еле слышно дышит. На экранчике кардиографа видно, как тяжело, с перебойми бьется его угасающее сердце.

Р у с т а м. Неужели ее нельзя вытащить, эту проклятую пулю?

М о л о д о й в р а ч. В принципе можно. Но, к сожалению, не у нас. Операция очень сложная, тут нужна специальная современная аппаратура, а у нас ее нет.

Р у с т а м. А в Москве?

М о л о д о й в р а ч. В Москве есть. В ЦКБ, то-есть в Кремлевке. В Бакулевке, в госпитале Бурденко. Но теперь все это платно...

Р у с т а м. Он же «афганец»!

М о л о д о й в р а ч. Не совсем. Он был гражданским специалистом, работал в Афганистане по контракту. Кроме того, для России он — гражданин другой страны.

Р у с т а м. И сколько теперь стоит жизнь гражданина другой страны?

М о л о д о й в р а ч. Сама операция — восемь тысяч долларов. Вместе с реабилитацией и другими услугами — около девяти... Но это на порядок дешевле, чем на Западе.

Р у с т а м. Что ж, спасибо и на этом. Хотя нам совершенно безразлично — девять тысяч или сто девять. У нас их все равно нет. А, Лол?

Уронив голову на край кровати, Лола беззвучно рыдает.

Рустам склоняется над Санджаром, вглядывается в его заострившееся, бледное лицо.

Р у с т а м. Что же нам делать, Санджик?... Был бы жив Родин, наверняка бы что-нибудь придумал.

Лицо Санджара неподвижно.

Рустам смотрит в лицо друга, и глаза его влажнеют. Он медленно выпрямляется.

Р у с т а м. Так сколько вы говорите? Девять тысяч?

М о л о д о й в р а ч. Да. Около того.

Р у с т а м. Можете дать мне адрес этого госпиталя и уточнить все условия?

Врач поднимает голову и смотрит на Рустама.

М о л о д о й в р а ч. Конечно. (*Понизив голос.*) Но учтите, положение критическое. Больше месяца ваш друг не протянет.

Рустам кивает и выходит из палаты.

У входа в «СМУ Минводхоза Узбекистана». День

Рустам выходит из здания с надписью «СМУ Минводхоза Узбекистана» и направляется к своему «Москвичу», в котором его ждет Тимур.

Р у с т а м (*распахивая двери и усаживаясь рядом с сыном*). Ну вот, почин есть. А ты сомневался.

Он показывает Тимурю небольшую пачку денежных купонов.

Т и м у р. Сколько тут?

Р у с т а м. Если в долларах — триста семьдесят четыре бакса.

Т и м у р. И все?

Р у с т а м. Больше у них нет. Всю профсоюзную кассу выскребли, до последнего купона.

Т и м у р. А остальное?

Р у с т а м. Остальное — за Мурадом. Поехали.

У ворот особняка Мурада. День

Пустынная, чистая улица в самом престижном районе города. Сады, особняки. «Москвич» останавливается у массивных железных ворот, врезанных в глухой кирпичный забор. Рустам выходит из машины, оглядывает забор и ворота.

Р у с т а м. Ну и замуровался.

Тимур молча наблюдает за отцом из кабины «Москвича». Рустам отыскивает кнопку звонка, нажимает. Двор сразу взрывается хриплым лаем. Собак, видимо, несколько и достаточно злобных. Они гремят цепями, заходятся от ярости. Больше ничего не слышно. Рустам звонит несколько раз подряд. Калитка приоткрывается. В ней — пожилая женщина в цветастом халате.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Вам кого?

Р у с т а м. А Мурад... Ибрагимович дома?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Нет его. Они всей семьей на Кипре отдыхают.

Р у с т а м. На Кипре? А когда вернутся?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Не знаю. Позвоните через месяц.

Она закрывает железную калитку и запирает ее изнутри на лязгнувший засов. Рустам, потоптавшись, идет к машине. Он растерян.

Тимур молчит. Рустам усаживается в машину. Несколько мгновений тоже молчит, потом встряхивается.

Р у с т а м. Ну что ж. Придется поднимать всех друзей.

Кафе на Анхоре. Утро

Кафе-стекляшка на берегу Анхора. Все двери и окна распахнуты на речку, откуда струится прохлада. Кухня кафе тоже

выходит прямо на Анхор, совсем рядом его узкая, зеленоватая водная гладь.

Повар, жизнерадостный толстяк в белом колпаке и фартуке, с пулеметной скоростью режет морковь. Рядом стоит Рустам.

Т о л с т я к (*заливаясь смехом*). Сколько? Да ты что, Рустик? Я таких бабок в жизни не видел!

Р у с т а м. А сколько можешь дать?

Т о л с т я к (*радостно*). Ноль целых и хрен десятых! Я сам тебе звонить собирался, сотню купонов до полочки перехватить! В последнее время я в полной жопе! Без просвета! Хочешь выпить, а?..

Уголок «моржей» на Анхоре. День

У анхорских «моржей» — свой уголок на берегу Анхора. Павильончик с раздевалками, гимнастические снаряды, врытые в землю и, конечно, маленькая закусочная на воздухе. На столе — закуски. Крепкий мужик с горящими глазами, держа в руках рюмку, говорит Рустаму с надрывом.

К р е п к и й м у ж и к с г о р я щ и м и г л а з а м и. Неужели я тебе врать буду? Мы же с тобой выросли вместе! Можно сказать, на одном горшке сидели! Хлебом клянусь, у меня сейчас на руках нету ни копейки! Все до последнего купона в деле! На днях третий магазин открываю, знаешь какие расходы?!.. Врагу не пожелаю! Эх, давай еще по одной!..

Крыльцо кирпичного особняка в центре города. Утро

Крыльцо кирпичного особняка, утопающего в зелени.

Молодая домработница с пылесосом в руках разговаривает с Рустамом через дверь на цепочке.

М о л о д а я д о м р а б о т н и ц а. Норбаевы здесь больше не живут. Как Норбаевича с работы сняли, их сразу выселили.

Р у с т а м. Куда?

М о л о д а я д о м р а б о т н и ц а. Не знаю. (*Понизив голос.*) Говорят, он совсем спился. Где-то на Куйлюке бутылки собирает. Представляете?

Р у с т а м. Представляю. Пустых бутылок сейчас много.

Берег Анхора. День

И снова берег Анхора, тот уголок, где Рустам иногда любит искупнуться. Здесь все так же звенит гитара, прыгают в воду дети и разминаются полуголые пузатые дядьки.

Рустам сидит в центре разновозрастной компании друзей с банкой пива в руках.

У с а т ы й. Нет, таких бабок сейчас ни у кого не достанешь.

Р у с т а м. Что же делать? Посоветуйте. Ведь время идет.

М у ж и к с з о л о т ы м и ф и к с а м и. А ты заработай.

Р у с т а м. Как?

М у ж и к с з о л о т ы м и ф и к с а м и. Да очень просто. Возьми отпуск, поезжай в Москву. Там куска за три купишь поддержанную иномарку, пригонишь сюда и здесь толкнешь за пять. Оправдаешь дорогу и наваришь кусок. А если повезет, то и два.

Р у с т а м. Два куска для операции все равно мало. Да и где я начальные бабки возьму?

М о л о д о й г и т а р и с т. А ты дом заложи.

Р у с т а м. Кому он нужен? Старая развалина.

К о р о т ы ш к а с ч е л к о й. А двор? В твоём дворе знаешь какой дворец отгрохать можно! Под такой двор тысяч десять зеленых могут кинуть.

Р у с т а м. Точно?

М о л о д о й г и т а р и с т. Верняк. А потом наваришь на тачках и вернешь.

У с а т ы й. Да. Перегон тачек сейчас самый крутой бизнес. У меня сосед каждый месяц по тачке пригоняет. Дом построил.

М у ж и к с з о л о т ы м и ф и к с а м и. Если соберешься, могу сразу заказ дать. Моему брату нужен джип. «Лендровер», только обязательно серебристый. Чтобы он был в порядке и не больше пятилетней давности.

Р у с т а м. Такой разве найдешь?

К о р о т ы ш к а с ч е л к о й. В Москве все есть. Говорят, даже публичные дома уже открыли.

У с а т ы й. Иди ты.

К о р о т ы ш к а с ч е л к о й. В натуре! Один мой кореш там был, сам видел...

Компания заспорила, есть в Москве публичные дома или нет. Рустам встает.

У подъезда нового дома. Закат

Рустам выходит из подъезда новенького кирпичного дома в самом центре города, идет к «Москвичу», садится рядом с Тимуром.

Т и м у р. Ну, как?

Р у с т а м. И этот не дал. Целый час сочувствовал, слезу пустил, выпить наливал. А денег не дал, ни копейки! Он берет с сиденья свою записную книжку, листает ее.

Тимур искоса смотрит на отца.

Т и м у р. Может, тебе в Москву позвонить?

Р у с т а м. В Москву?

Т и м у р. Ну да. Эльдору. Сын он тебе или не сын? Может раз в жизни помочь своему родному отцу? Ты ведь ему помогал.

Рустам задумывается, вздыхает.

Р у с т а м. Понимаешь, как-то неудобно. Я столько лет его не видел, все никак в Москву собраться не мог. А теперь звоню и сразу денег требую?..

Несколько мгновений они молчат.

Р у с т а м. Ладно. Давай к Санджару съездим. Как он там?..

Больничная палата ташкентской больницы. Закат

Рустам сидит у кровати Санджара. Санджар уже пришел в себя, на его бледном, бескровном лице — улыбка.

С а н д ж а р. ... А помнишь, как мы плыли на баллонах по Анхору, и я в первый раз Ленку увидел. Дурак был, влюбился с ходу, по уши. Ночей не спал, экзамены за девятый класс завалил... А потом увидел, как она то с одним идет, то с другим — такая тоска напала! Ни есть, ни пить, ни жить не хотел...

Р у с т а м (*смеясь*). Да, я помню, твой отец тебя даже к врачу водил. Думал, глисты у тебя завелись.

Оба смеются. Но вот Санджар смолкает, словно прислушивается к чему-то, меняется в лице.

С а н д ж а р. Двигается.

Р у с т а м. Кто?

С а н д ж а р. Пуля эта блядская.

Р у с т а м. Ты что, Санджик! Рентген же показал, что она остановилась.

С а н д ж а р. Я и без рентгена чувствую. Двигается. Уже совсем рядом.

Его серое лицо вдруг заливается слезами.

С а н д ж а р. Так умирать не хочется... ты не представляешь!..

Он отворачивается от Рустама, мотает головой, плачет.

С а н д ж а р. Сына взрослым увидеть... внука на руках поддержать...

Рустам растерянно смотрит на друга.

С а н д ж а р. Да хотя бы... хотя бы еще раз... по Анхору проплыть. В воду окунуться... на баллоне покрутиться... там, у моста, где Ленку увидел.

На глазах Рустама тоже появляются слезы.

С а н д ж а р. Неужели этого больше никогда не будет?..

Р у с т а м. Будет, Санджик. Вот увидишь. Мы с тобой еще устроим проплыв как раньше, через весь город, от Юнус-Абада до Беш-Агача... и с нашей песней. Помнишь?

Он негромко напевает сквозь слезы.

Р у с т а м. Пам-па-рай-ра, пам-па-рай-ра...

Санджар, все еще всхлипывая, улыбается и пытается подпевать. Его голос дрожит, срыгается, но все-таки они поют тихонько на два голоса, как когда-то...

Р у с т а м и С а н д ж а р. Пам-па-рай-ра, пам-па-рай-ра, пай-ра...

Р у с т а м. Все будет, Санджик. Слово даю.

Дом Рустама. День

Человек с острой бородкой уверенно, по-хозяйски проходит по комнатам дома Рустама.

Человек с острой бородкой. Та-ак. А здесь что? Комната сына? Понятно...

Он оглядывает комнату, идет дальше. Постукивает по стенам, притоптывает по полу, трогает рамы на окнах. Его сопровождают Рустам и Тимур. Человек с острой бородкой тычет пальцем в подтек на потолке.

Человек с острой бородкой. Протекает?

Р у с т а м. Да нет, просто весной покапало немного. В этом году будем крышу перекрывать.

Человек с острой бородкой. Да что тут перекрывать? Ломать надо. И строить все заново.

Отец с сыном переглядываются.

Они втроем выходят во двор.

Человек с острой бородкой (оглядывая двор). Вот участок у вас неплохой... Н-да. Ну, что вам сказать? Шесть тысяч сроком на один месяц под пятнадцать процентов.

Рустам ахает.

Р у с т а м. Да вы что, Фуркат Файзиевич! Мы рассчитывали хотя бы тысяч на десять! И проценты пониже...

Не повышая голоса, человек с острой бородкой повторяет.

Человек с острой бородкой. Шесть тысяч долларов и ни дня просрочки. Иначе ваш дом с участком переходит в мою собственность. Готовьте расписку.

Он круто разворачивается и выходит из ворот. Рустам бросается за ним.

Р у с т а м. Фуркат Файзиевич! Фуркат Файзиевич!

Тимур остается на месте.

Плацкартный вагон поезда «Ташкент — Москва». Ночь
Прохочут колеса. За окном полутемного плацкартного вагона сплошной черной полосой летит ночная казахская степь. Вагон полон спящих людей. Слышен храп. С верхних полоков проход свисают чьи-то руки, ноги, углы простыней.

За одним из боковых столиков сидят Рустам и Тимур. Рустам что-то высчитывает на клочке бумаги при свете тусклого ночника. Тимур дремлет, подперев рукой голову. Рустам завершает расчеты, трогает рукой сына.

Р у с т а м (вполголоса). Чтобы оплатить операцию, рассчитаться за дом и вернуть все долги, нам надо шестнадцать кусков. Семь с половиной у нас есть: за шесть мы заложили наш дом, тысячу наскребла Лола, триста семьдесят четыре — от профсоюза и наша мелочь. Не хватает еще восьми с половиной кусков. А времени на все про все не больше трех недель. Как думаешь, успеем заработать?

Т и м у р. Сомневаюсь.

Р у с т а м. Почему?

Т и м у р. Вряд ли найдем такой джип. И кинуть могут.

Р у с т а м. Не кинут. Мы на рынок пойдем не одни.

Т и м у р. А с кем?

Р у с т а м. С одним другом детства. Он уже давно в Москву перебрался, поможет.

Т и м у р. Опять друг детства. Сколько их у тебя?

Р у с т а м. Много.

Т и м у р. А толку?

Р у с т а м. Будет толк. Вот увидишь.

Они говорят тихими голосами, как заговорщики. Грохочут колеса. Летит за окнами черная степь. Спит вагон.

Казанский вокзал в Москве. День

Вокзальная толча. Рустам и Тимур, один с дорожной сумкой, другой с рюкзаком, выходят из вагона, в потоке пассажиров идут по перрону. Тимур с любопытством оглядывается по сторонам. Рустам выглядит мрачноватым.

Т и м у р. Пап, а может, заедем сразу к Эльдору?

Рустам качает головой.

Р у с т а м. Сначала дело.

Т и м у р. Не могу я тебя понять. Ты же скучал по нему!

Письма писал, посылал деньги, подарки. А теперь, когда он рядом, что-то мудришь, тянешь...

Р у с т а м. А ты и не поймешь.

Тимур обиженно отворачивается.

Стоянка автомобилей у Казанского вокзала. День

На стоянке, у серой «девятки» их поджидает плотный, крепкий мужчина с косицей на затылке и дорогим перстнем на пальце. Это Саня, тот самый Саня, что когда-то враждовал с компанией Родина и Рустама, а потом помирился с ними. Рустам хлопает его по плечу.

Р у с т а м. Здорово, Санек!

С а н я. Привет! С приездом.

Они обнимаются.

Р у с т а м. Ну что? Как жизнь, барбос чиланзарский?

С а н я. Секин-секин, волчара юнус абадский. А у тебя?

Р у с т а м. Аналогично. Это мой сын Тимур.

С а н я. Здорово.

Т и м у р. Здравсьте.

С а н я. Ну что, в кабак? Обмоем встречу?

Р у с т а м. Нет, Саня. Давай сразу по делу. У нас со временем хреново.

С а н я. По делу, так по делу. Садитесь.

Все трое усаживаются в машину, она трогается с места.

Салон автомобиля. День

За окнами проплывают московские улицы. Тимур с интересом вглядывается в них.

С а н я. Что там слышно в Ташкенте?

Р у с т а м. Все тихо-спокойно.

С а н я. Жара?

Р у с т а м. Жара. А в Москве, я смотрю, жизнь бьет ключом?

С а н я. Не ключом, а вулканом. Крутые времена, Рустик. Люди из воздуха бабки делают.

Р у с т а м. Я смотрю, ты тоже в порядке.

С а н я. Не жалуюсь. Переезжай и ты. И тебе дело найдется.

Рынок подержанных автомобилей в Южном порту. День
Дрожит, струится раскаленный воздух, напоенный пылью, дымом и бензиновыми парами. На небольшом пустыре вприкрык стоят десятки и десятки подержанных машин разных марок — наших и иностранных. Между ними бродят сотни людей, они жадно рассматривают автомобили, открывают капоты, влезают в салоны, заводят двигатели, распаивают багажники.

Рустам с сыном выходят из Саниной «девятки», оглядываются. Следом выходит Саня.

С а н я. Вот, выбирайте. Здесь все есть.

Тимур заметно оживился. Его глаза загорелись неподдельным, полудетским интересом. Он бежит от машины к машине, распаивает дверцы, поднимает капоты.

Т и м у р. Пап, смотри! Тут кондишен!.. А приемник какой!.. А тут автоматические стеклоподъемники, смотри!

Р у с т а м. Вижу, вижу.

Он неторопливо движется за сыном, отыскивая в этом скопище машин и людей то, за чем они приехали.

Т и м у р. Пап, а вот эта с турбо! Знаешь, как она с места берет! Зверь!

Рустам замечает что-то в стороне и молча, словно притянутый магнитом, движется туда. Зовет сына.

Р у с т а м. Тим, иди сюда.

Перед Рустамом стоит серебристый джип «Лендровер». Наверное, он слегка подержан, но великолепно сохранил всю свою первозданную роскошь и блеск. На ветровом стекле значится «15.000».

Т и м у р. Вот это да!..

Он восхищенно оглядывает «Лендровер», распаивает дверцу, смотрит на спидометр.

Р у с т а м. Сколько там?

Т и м у р. Сто семьдесят три тысячи километров.

Р у с т а м. Всего?

Т и м у р. Ага.

Р у с т а м. Может, открутили?

Тимур поднимает капот, заглядывает и зовет.

Т и м у р. Пап...

Мотор, все его детали сияют чистотой. Рустам и Тимур переглядываются. Подходит Саня.

Р у с т а м (Сане). Как думаешь, за сколько он у нас пойдет?

С а н я. Этот джип? Тысяч восемнадцать, не меньше. А где-нибудь в районе дадут и больше.

Р у с т а м. Вот он, наш шанс.

Т и м у р. Какой шанс? У нас с тобой полсуммы.

Р у с т а м. Это мы еще посмотрим. Где хозяин?

С а н я. Да вон идет.

Издали, не спеша, приближается плотный пожилой мужик с трубкой во рту.

С а н я. Учти, он прибалт. По-русски не очень.

Р у с т а м. Тем лучше. Я сам буду с ним разговаривать.

С а н я. Да пожалуйста.

Рустам сосредотачивается, наскребая в памяти все следы давней поездки в Прибалтику.

Прибалт подходит к джипу и останавливается, попыхи-вая трубкой.

Р у с т а м. Тэрэ, хэрра босс.

П р и б а л т (флегматично кивнув). Тэрэ, тэрэ.

Рустам с преувеличенным восторгом трясет его руку.

Р у с т а м. Прибалтика — супер! Я там в командировке был.

Класс! Рига, Таллин, хотэл «Виру», Домский собор... Экстра!

Прибалт равнодушно пожимает плечами.

Р у с т а м. А девушки! О-о! Фантастика! Ёккала-моккала!

Прибалт сосредоточенно выпускает струю дыма.

Рустам, не теряя лучезарной улыбки, тычет пальцем в число на ветровом стекле.

Р у с т а м. Это, конечно, в рублях?

Прибалт все так же невозмутимо пририсовывает фломастером знак доллара.

Рустам изображает на лице глубочайшее изумление.

Р у с т а м. Пятнадцать тысяч долларов?!

Прибалт кивает.

Р у с т а м. Шутишь, да?

Попыхиная трубкой, прибалт пожимает плечами. Рустам широким жестом хватает его руку и крепко сжимает ее.

Р у с т а м. Ладно! Так и быть. Даю пять. Э-э... вийз. Пять!

Прибалт удивленно поднимает брови.

Т и м у р (поднимая голову от двигателя). Пап, так же нельзя...

Р у с т а м. Не возникай!

П р и б а л т (качает головой). Эй. Эй. Нет.

Он тянет свою руку к себе, но Рустам цепко держит ее и, дергая, приговаривает.

Р у с т а м. Да! Яах! Вийз!

Прибалт тянет свою руку и качает головой.

П р и б а л т. Нет, нет. Эй.

Р у с т а м (дергая его руку). Яах, хэрра, яах!

П р и б а л т. Эй, эй. Эй!

Т и м у р (укоризненно). Па-ап...

Р у с т а м. Молчи! (Прибалту.) Эх, пропадать так с мутькой! Согласен. Уговорил. Куус. Шесть. Куус!

Прибалт изменился в лице и задергал свою руку.

П р и б а л т. Эй! Эй! Нет! Эй!

Рустам не выпускает его руку, и сам дергает все сильнее.

Р у с т а м. Яах! Яах! Куус! Шесть! Яах!

П р и б а л т. Эй! Эй!!

Р у с т а м (дергая его руку). Яах! Яах!

Прибалт заорал и с силой вырвал свою руку.

П р и б а л т. Нет!! Минэ персе! Пошел в жоп, глупый дурак! Идиот!

Он с негодованием плюет и уходит прочь.
 Рустам бросается за ним.
 Р у с т а м. Стой! Ты куда?! Хэrra! Мы же еще только начинаем разговор! Ладно, сейтсе! Семь! Слышишь? Хэrra, сейтсе!
 На его пути встает Тимур.
 Т и м у р. Подожди! Да подожди ты, пап! Это же тебе не Ташкентский базар! Ты в Москве, считай, в Европе. Оглянись!
 Рустам оглядывается. В сторонке уже собрались несколько человек и с усмешкой смотрят на него. Рустам слегка остывает.
 Т и м у р. И вообще этот джип не для нас. Давай искать что-нибудь попроще.
 Но Рустам и не думает сдаваться.
 Р у с т а м. Чего искать, чего искать! Такого шанса больше не будет! Сань, поехали!
 Т и м у р. Куда?
 Р у с т а м. К Эльдорке! Сын он мне или не сын? Поехали!

Офис Эльдора. День

Отлично отделанный офис. Все, как положено вполне преуспевающему бизнесмену: стальная дверь, охранник, секретарша.
 Рустам ведет борьбу с охранником и подбежавшей секретаршей.
 Р у с т а м. Да говорю же вам, я отец! По срочному делу! Убери руки... (*Кричит.*) Эльдор! Сын! Эльдорка-а!
 Из кабинета выглядывает молодой человек лет двадцати пяти. Он в типичной одежде бизнесмена средней руки: темный костюм, галстук, дорогие часы на руке. Это старший сын Рустама — Эльдор. Он с удивлением смотрит на отца, явно не узнавая его, потом на секретаршу, вцепившуюся в Рустама, пожимает плечами.
 Р у с т а м. Эльдор! Сын! Это же я!
 Эльдор наконец узнает отца, делает успокаивающий жест секретарше и охраннику и выходит в коридор.
 Э л ь д о р. Спокойно, ребята. Это ко мне.
 Рустам раскидывает руки для объятия.
 Р у с т а м. Ассалом алейкум, сынок!
 Объятие получается не слишком сердечным. Эльдор лишь на мгновение прикладывает к отцу и тут же отстраняется.
 Э л ь д о р. Привет, батя. Ты откуда тут взялся?
 Рустам несколько озадачен.
 Р у с т а м. Да вот... приехал.
 Эльдор поворачивается к секретарше.
 Э л ь д о р. Свет, ко мне никого. Я занят. (*Поворачивается к Рустаму.*) Ну, приехал так приехал. Прошу.
 Он жестом приглашает отца в кабинет, проходит за ним.

Кабинет Эльдора. День

Рустам входит, восхищенно оглядывает кабинет сына с его роскошно-деловой обстановкой, дорогой мебелью и новейшим компьютером на столе.
 Эльдор открывает встроенный в шкаф бар, достает бутылку виски, стаканы.
 Р у с т а м (*любуясь Эльдором*). Ну и вымахал... Орел!
 Э л ь д о р (*разливая виски*). Слава Богу, не петух. Что будешь пить, батя?
 Р у с т а м. Что?
 Э л ь д о р. Выпьешь?

Р у с т а м. Ну... давай. Нет, погоди!
 Он вскакивает с места, бросается к двери и втаскивает в кабинет Тимура.
 Р у с т а м (*Эльдору*). Познакомься, это твой братишка Тимур.
 Эльдор пожимает руку Тимуру, приглашает его присесть..
 Р у с т а м. Ну, за встречу!
 Э л ь д о р. Чин-чин.
 Они чокаются. Эльдор лишь пригубливает свой стакан. Тимур тоже. Рустам выпивает залпом.
 Р у с т а м (*Эльдору*). Ты знаешь, сынок. Когда Арнольд... ну, твой отчим, увез тебя с твоей матерью сюда, я думал все, хана. Без нее и тебя жить не хотел. Я вам об этом, конечно, не писал, но было так хреново!.. Так что ты не думай, я про тебя никогда не забывал. Помогать, конечно, не очень получалось, но, что мог, делал..
 Э л ь д о р. Да брось, батя, все нормально.
 Р у с т а м. Эльдор, а ты по-узбекски совсем... ни слова?
 Э л ь д о р. Нет, конечно.
 Наступает молчание. Рустам смотрит на Эльдора и все пытается узнать в нем своего первенца. Потом, вспомнив о цели визита, перестает улыбаться.
 Р у с т а м. А у нас к тебе просьба, сынок. Нужна твоя помощь.
 Эльдор молча слушает.
 Р у с т а м. Понимаешь, сынок, нам необходим заем, сегодня же, срочно. На время, конечно. На полгода, на год.

Приемная кабинета Эльдора. День

В приемную с бумагами входит один из сотрудников.
 С о т р у д н и к. Эльдор Рустамович у себя?
 С е к р е т а р ш а. У себя. Но просил его не беспокоить.
 С о т р у д н и к. А кто у него?
 С е к р е т а р ш а. Да кто-то из Ташкента. Отец не отец, я так и не поняла. Трехнутый какой-то.
 С о т р у д н и к. Ну, если из Ташкента, то это надолго.

Кабинет Эльдора. День

Р у с т а м. Да как же ты не поймешь, сынок! Мы же не на Кипр загорать собрались! Мы должны Санджару помочь, понимаешь? И все упирается в эти две с половиной тысячи!
 Эльдор с улыбкой положил руку на плечо отца.
 Э л ь д о р. Батя, ты что-то все не о том. Давай выпьем, посиди, расслабься. Похоже, что ты бизнесменом стал. А бизнесмены дела так не делают... Если честно, мне даже как-то неудобно тебя слушать.
 Р у с т а м. Неудобно?
 Э л ь д о р. И даже больно, если на то пошло. Если ты бизнесмен... пусть даже начинающий... никогда не проси денег. Возьми их в банке, если так необходимо, но не проси. Никому не верь, ничего не бойся, ни у кого не проси. Ты же теряешь лицо, батя..
 Р у с т а м. Да при чем тут мое лицо! Речь идет о жизни моего друга! Он погибает, ты понимаешь это?.. Нет, ты, видишь, просто не врубаешься, сынок! Ты пойми, я же не для себя кланчу, я..
 Э л ь д о р. Тем более..
 Р у с т а м. Что тем более?
 Э л ь д о р. Тем более не проси за другого, это всегда вы-

зывает недоверие! Если вы просите один за другого, значит, скорее всего, объединились, чтобы меня кинуть!
 Р у с т а м. Кинуть тебя? Я?!

Э л ь д о р. Ну батя, ты все-таки научись понимать иносказания...
 Р у с т а м. Какие иносказания?!

Э л ь д о р. Обыкновенные. Которые приходится приводить, когда люди не понимают самых простых вещей.
 Р у с т а м. Кто не понимает?!

Э л ь д о р. Ну, ты. Кто же еще.
 Тимур резко встает.
 Т и м у р. Ну все, пап. Пошли отсюда.
 Р у с т а м. Как пошли? Ты куда, Тимур? Подожди!
 Не слушая его, Тимур решительно выходит из кабинета..

Приемная кабинета Эльдора. День

...в приемную. Секретарша вопросительно смотрит на него, но он с каменным лицом проходит мимо.

Кабинет Эльдора. День

Эльдор приближается к Рустаму, кладет руку на его плечо.
 Э л ь д о р. Батя, ты меня пойми. Ну, долларов четыреста, пятьсот я тебе наскребу, — дома, наверное, есть. Но две с половиной тысячи? Извини... это не так просто. Я же тебе не Березовский, у меня каждый рубль на счету. И потом сейчас такой момент: завтра я могу вообще без гроша остаться. Налог жмут, крыша наезжает, а тут еще поставщики подвели. Как назло! Так и не научились работать, совки поганые! В результате я теперь перед немецким партнером в полном говне. Вот, посмотри факсы!

Он швыряет на колени Рустаму кипу бумажных посланий. Рустам молчит. Эльдор наливает себе рюмку, выпивает.
 Э л ь д о р. И вообще. Ты хоть бы предупредил, что приедешь. Пришел бы домой, после работы, как положено. Посидели бы, поговорили по-человечески. А то врываешься в офис, поднимаешь шум... Ты так не делай, батя. Перед людьми стыдно. Понимаешь?

Рустам наконец понимает его. И пристально смотрит в глаза сына. Потом медленно говорит.
 Р у с т а м. Знаешь что, сынок. Не надо за меня стыдиться. Это пусть тебе будет совестно. А мне — ни капли.
 Он поворачивается и идет к двери. Уже выходит в приемную, но вдруг останавливается и возвращается в кабинет.
 Р у с т а м. Вот что. Маме обо всем этом ни слова. Вообще про меня не упоминай.
 Эльдор примирительно улыбается и протягивает отцу руку.
 Э л ь д о р. Да ладно тебе, батя. Ты чего?
 Рустам, не пожав руки сыну, выходит.

У входа в офис Эльдора. День

Тимур ждет его на улице. Рустам подходит к нему.
 Р у с т а м. Ну что? Тебе тоже за меня стыдно?
 Тимур поднимает голову. Их взгляды встречаются. Взгляд сына, дрогнув, теплеет.
 Т и м у р. Да брось ты, пап, ерунду говорить.
 Р у с т а м. Не буду.
 Т и м у р. И не ходи к нему больше, ладно?
 Р у с т а м. Ни за что.

Хореографический класс. День

Гремит рояль. В небольшом зальчике с зеркальной стеной стайка девочек в трико старательно выполняет балетные упражнения. Ими руководит женщина с осанкой балерины. Это Поэль, бывшая жена Рустама. Ей чуть за сорок.
 Г ю з е л ь. И-и, раз, два, три! Спинку, спинку! Лена, четче! И-и-и, раз, два, три, четыре!..
 Сигналил сотовый телефон. Поэль поднимает к уху трубку. В ней слышится голос ее сына Эльдора.

Кабинет Эльдора. День

Э л ь д о р. Алло, мам, привет. Знаешь, кто у меня только что был? Отец. Нет, родной, из Ташкента... Да, собственной персоной. И, можешь себе представить, денег просил. Мало у меня простителей, так еще родной батя объявился. Там у него кто-то заболел или что... В общем, полный аут. Ты слышишь?

Хореографический класс. День

Поэль молчит, прижав к уху трубку. Потом спохватывается.
 Г ю з е л ь. Да-да, слышу. Это так неожиданно. Что он еще сказал?.. А про меня не спрашивал?.. Нет? Понятно.

Кабинет Эльдора. День

Э л ь д о р. Где остановился? Понятия не имею... Может, у Сани? Помнишь его? Наш, ташкентский, «друг детства». Темный тип. Также ко мне как-то приходил... Ну как зачем? Все за тем же. Чего-то предлагал, но, в основном, просил денег. Его телефон? Где-то был. А зачем тебе?

Рынок подержанных автомобилей в Южном порту. День

Рустам, Саня и Тимур бредут вдоль вереницы автомобилей. Рустам тянет шею, ищет взглядом тот самый серебристый джип и не находит.
 Р у с т а м. Смотри, нет его. Уже забрали.
 Т и м у р. Да черт с ним, пап. Смотри. Может, эту посмотрим?
 Р у с т а м (*отмахиваясь*). Да ну, она же раздолбанная вся.
 Т и м у р. Откуда ты знаешь?
 Р у с т а м. По цене видно. За такую у нас ни шиша не дадут.

Улицы Москвы. День

Поэль выходит из такси и входит в дверь, над которой висит надпись: «Сберегательный банк».

Рынок подержанных автомобилей в Южном порту. День

Саня, Рустам и Тимур по-прежнему бродят по авторынку.
 Т и м у р. А вот смотри, почти новая.
 Р у с т а м. Ты что, сынок? С такой низкой посадкой ей на наших дорогах вообще делать нечего.
 Машины проплывают перед их глазами. Ни одна не привлекает внимания Рустама. Сын отбегает к очередному сверкающему лаком чуду, а Рустам останавливается, тоскливо вздыхает, смотрит на часы.
 Р у с т а м. Надо в госпиталь заскочить. Может, как-нибудь договорюсь, собью цену операции..
 С а н я. Знаешь, есть еще вариант.
 Р у с т а м. Какой?
 С а н я. Едешь в Берлин и берешь там точно такой же джип кусков за десять. А может, и меньше.
 Р у с т а м. В Берлин?!

С а н я. Ну да. Есть трехдневный тур на автобусе. С пугивкой и оформлением могу помочь.

Р у с т а м. Но это же опять деньги.

С а н я. Триста баксов за двоих. И если добавишь сотню за срочность, выедешь через пару дней.

Р у с т а м. Не знаю. У нас все равно десяти тысяч нет.

Тимур, склонившийся над очередным двигателем, поднимает голову и замечает кого-то в стороне.

Т и м у р. Пап!

Рустам оглядывается и застывает.

К ним идет Гюзель. Та же легкая, летящая походка, та же улыбка, те же ничуть не поблекшие глаза.

ВОСПОМИНАНИЯ О ГЮЗЕЛИ — КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ВЛЮБЛЕННЫЕ»

...В тот день она пришла в кафе «Ветерок» на крыше Ташкентского ЦУМа, присела за свободный столик... и ее вдруг увидел Рустам... и не мог оторвать своих глаз... и смотрел так пристально, что она наконец обернулась и посмотрела на него...

...а потом она смотрела на него из окна троллейбуса, а он бежал следом и кричал:

— Девушка! Подождите, не уезжайте! Поговорить нужно! Честное слово, вот так, позарез нужно! Не уезжайте! Или приходите завтра! Вот сюда! Нет, лучше сюда! Я буду вас ждать!..

...а потом, через несколько дней сама судьба привела ее к скамейке, где сидел Рустам, потрясенный смертью матери и предательством отца... и она подошла и сказала:

— Здравствуй. Ты ждешь кого-то?

— Нет. Никого.

Она засмеялась.

— А я-то думала, меня.

Было ташкентское лето, была юность, и казалось, что они встретились навсегда...

Рынок подержанных автомобилей в Южном порту. День Гюзель подходит к ним.

Г ю з е л ь. Привет. С приездом.

Она легко и просто обнимает застывшего Рустама. Потом поворачивается к Сане.

Г ю з е л ь. Здравствуйте. Это я вам звонила.

С а н я. Я так и понял.

Г ю з е л ь (Тимуру). А ты, наверное, Тимур.

Т и м у р. Тимур Рустамович.

Она смеется и чмокает его в щеку.

Г ю з е л ь. Очень приятно, Тимур Рустамович.

Застеснявшись, Тимур отводит взгляд.

Г ю з е л ь (Рустаму). Ты, конечно, в своем репертуаре: ни письма, ни звонка о приезде. Столько лет собираешься навестить старшего сына и в результате сваливаешься, как кирпич на голову, в самый неподходящий момент.

Р у с т а м. Да мы не в гости... мы по делу.

Г ю з е л ь. Какая разница. Короче, такси ждет. Поехали.

Р у с т а м. Куда?

Г ю з е л ь. Ко мне в гости.

Р у с т а м. Мы не поедем.

Г ю з е л ь. Поедете, поедете. Не бойся, Арнольда дома нет. Так что знакомство откладывается.



«Влюбленные»

Р у с т а м. А я и не боюсь. С чего ты взяла. Вот еще, какого-то барбоса бояться.

Г ю з е л ь. Ну, так поехали. Вперед!

Кухня в доме Гюзель. Вечер

Они хлопочут на чистенькой, комфортной кухне в доме Гюзель. Рустам режет овощи. Гюзель взбивает что-то в миксере. Тимур в столовой перебирает телевизионные каналы.

Р у с т а м (продолжая разговор). Неужели дома сидишь?

Г ю з е л ь. Нет, конечно. У меня небольшая балетная школа, учу детей.

Р у с т а м. Вместе с мужем?

Г ю з е л ь. Ну что ты. Арнольд у нас — звезда. Ездит по всей Европе, ставит балеты. Сейчас он в Питере, создает свою труппу.

Р у с т а м. А ты, значит, в звезды так и не вышла?

Г ю з е л ь. Нет. Но, говорят, танцевала неплохо. Как ты поживаешь, Расскажи. Работаешь там же?

Р у с т а м. Ага. Спецмонтажстрой. Взрывные работы. А Эльдор, значит, отделился от вас?

Г ю з е л ь. Да, у него своя квартира. Здесь в его возрасте с родителями никто не живет, все разъезжаются.

Гостиная в доме Гюзель. Ночь

Ночь. Тимур давно спит на диване в гостиной. Сквозь щели в задернутых шторах пробиваются лучи мигающей рекламы.

Они освещают стол с остатками ужина. Рустам и Гюзель сидят за журнальным столиком и рассматривают детские фотографии Эльдора в семейном альбоме.

Г ю з е л ь. Это он в гимназии, в подготовительном классе... Это на даче, впервые встал на лыжи... Это на Пасху, в гостях у бабушки и бабушки... А это в Лондоне, на Рождество.

Р у с т а м. А это?

Г ю з е л ь. Это уже в университете, факультет экономики и бизнеса.

Она встает, подливает Рустаму кофе.

Г ю з е л ь. Расскажи мне о матери твоего Тимура.

Р у с т а м (неохотно). Да что рассказывать. Нас родня со сватала, после того как ты уехала. Жили нормально, как все...

Г ю з е л ь. А отчего она умерла?

Р у с т а м. Сердце. У нее был врожденный порок. По-настоящему ей и рожать-то было нельзя. А она только об этом и мечтала. И когда родился Тимур, была такая счастливая. И вдруг в позапрошлом году, ночью, во сне... Говорят, это легкая смерть... не знаю.

Гюзель пристально, с жалостью смотрит на него.

Г ю з е л ь. Как же ты один теперь управляешься?

Р у с т а м. Почему один, с Тимуром. Он у меня молоток, во всем помогает.

Гостиная в доме Гюзель. Глубокая ночь

Тимур ворочается на диване, беспокоится. Гюзель укрывает его пледом, возвращается к сидящему на прежнем месте Рустаму, продолжает свой рассказ.

Г ю з е л ь. Ты же помнишь, я тогда жила только балетом — от репетиции до спектакля, от спектакля до репетиции... Поэтому и уехала с ним. И пока я была в своей лучшей форме, все шло замечательно. Мы с Арнольдом просто блистали — и здесь, и в Париже, и в Вене... Но как только я стала сдавать, он сразу потерял ко мне интерес... Ему нужна была партнерша. Он все время рос, набирал высоту, стал сам ставить отдельные номера, а потом и целые спектакли, а я отставала все больше и больше.

Она смолкает, достает сигаретку, закуривает. Рустам молча слушает ее.

Г ю з е л ь. Я не жалуюсь! Он талантлив, умен, по-своему привязан ко мне... у нас даже речи нет о разводе. Но почему-то я все представляла себе совсем по-другому...

Она откладывает сигарету, смахивает слезинку с глаз, улыбается виновато.

Г ю з е л ь. Извини, разоткровенничалась...

Рустам переворачивает лист альбома, и оттуда выпадает старая, чуть поблекшая фотография. На ней трое: Гюзель, Рустам и Родин, стоящие на солнечной, полной трепетного света аллее, и четвертый — маленький человек в свертке-конвертике на руках у Гюзель.

Рустам поднимает с пола фотографию.

Р у с т а м. Смотри, сохранилась...

Г ю з е л ь. А как же.

Р у с т а м (вглядываясь в фотографию). Другого такого дня в моей жизни не было...

Г ю з е л ь. Ты знаешь... в моей тоже.

Рустам поднимает на нее взгляд.

Р у с т а м. Правда?

Г ю з е л ь. Правда.

Молчание.

Г ю з е л ь. Так хочется туда, в Ташкент. Иной раз кажется: все бы бросила, только бы увидеть еще раз, как ты за троллейбусом бежишь... Или пройти по этой аллее...

Р у с т а м. Так кто вам мешает? Берите с Эльдором отпуск, приезжайте.

Г ю з е л ь. Эльдор вряд ли соберется...

Р у с т а м. Ну, сама приезжай.

Г ю з е л ь. К кому? У меня же никого там не осталось... кроме тебя.

Наступает молчание. Рустам встает, отходит к окну. Потом говорит, не оборачиваясь.

Р у с т а м. Честно говоря, каким я был, меня тоже не осталось...

Помолчав, он продолжает.

Р у с т а м. Не думай, у меня давно нет никакой злости. Ни на тебя, ни на Арнольда твоего. Все прошло, перегорело. Но я знаю точно: у нас с тобой уже никогда ничего не получится...

Г ю з е л ь (тихо). Никогда?

Р у с т а м. Никогда. Говорю же, все перегорело. Поэтому я и заезжать к тебе не хотел. Ты не обижайся, это правда.

В глазах Гюзель колются, колются слезы. Она отворачивается, достает платочек, насильно улыбается.

Г ю з е л ь. А я и не обижаюсь. Я это знала. Просто вспомнила, расчувствовалась...

Она встает.

Г ю з е л ь. Ну ладно, надо отдыхать. Завтра и у вас, да и у меня куча дел. Я тебе здесь, рядом с Тимуром постелю, хорошо?

А за окном уже светает. Еще мерцают редкие рекламные огни, горят витрины, но уже гаснут ряды бледных фонарей, и за сизой туманной грядой крыш, куполов и антенн наливается светом низкое свинцовое небо.

Гостиная в доме Гюзель. Утро

На кухне что-то шипит, и Рустам, дремавший на диване у окна, открывает глаза. Из кухни выглядывает Тимур, подпоясанный передником.

Т и м у р. Проснулся? Вставай, пора завтракать и двигаться.

Р у с т а м. А где Гюзель?

Т и м у р. Ушла на работу.

Рустам привстает, оглядывается. Он замечает прямо перед собой, на столике, прислоненный к вазе листок бумаги. Это записка, написанная крупным, полудетским почерком. Рядом лежит плотный бумажный пакет.

Г о л о с Г ю з е л ь. Рустик, милый. Я вчера заболталась и совсем забыла. Этот пакет тебе передал Эльдор. Он уехал в срочную командировку и просил извинить его, что не попрощался. Прости и меня за все и будь счастлив. Гюзель.

Рустам еще раз перечитывает записку, потом берет пакет, вскрывает его, заглядывает внутрь и вскакивает на ноги.

Р у с т а м. Тимур! (Кричит.) Тимур, смотри!

Испуганный Тимур выскакивает из кухни. Отец стоит в комнате в одних трусах и потрясает пакетом.

Р у с т а м. Видал? Нет, ты видал?! Я же говорил, это мой сын! Моя генетика! Против нее не попрешь! А ты не верил!

Он суетится, что-то ищет.

Р у с т а м. Где ручка или хоть карандаш? Надо написать ему — это взаимно, мы все вернем! К концу года! Железно!

Растерянный Тимур держит в руках пакет и перебирает несколько пачек ассигнаций в нем.

Р у с т а м. Ну, теперь держись, Берлин!

Международная автостанция в Москве. День

На автостанции оживленно. Подруливает роскошный туристический автобус из Европы, из него вываливается толпа пассажиров с фотоаппаратами и видеокамерами. Готовятся к отъезду наши автобусы. Они поскромнее.

Рустам с сыном сидят в автобусе. Он почти полон, кто-то еще подсаживается, скоро отправление.

Снаружи у окна стоит Саня.

С а н я. Ну что, давайте. Без тачки не возвращайтесь.

Р у с т а м. Спасибо, Сань. Помог. С меня причитается.

С а н я. Да ладно. В Ташкент приеду, ты мне поможешь.

Р у с т а м. Само собой. Сделаю все, что могу.

С а н я. Да, когда погонишь тачку домой, смотри в оба.

Р у с т а м. А что?

С а н я. В дороге сейчас всякое бывает.

Р у с т а м. Ни хрена. Прорвемся.

Можайское шоссе. Закат

Через бескрайние поля, прямо на закат идет международный туравтобус. Справа впереди лежит придорожная деревня, а впереди темнеет глухой лес.

Салон автобуса. Ночь

Тимур сладко спит в своем кресле. Рустам при свете ночника снова что-то вычисляет в своей записной книжке. Заканчивает подсчеты, вздыхает. Снова склоняется над книжкой.

Международная автостанция в Берлине. Утро

Десятки сверкающих автолайнеров, туристы, шум, суета. Международная автостанция почти в центре хмуроватого, чистенького Берлина.

Рустам и Тимур выходят из автобуса. Тимур с любопытством озирается по сторонам. Рустам ищет взглядом такси.

Салон такси. Утро

Рустам и Тимур усаживаются в такси.

Р у с т а м. Автошопинг, секонд хэнд, битте шён.

Таксист косится на них и трогает с места.

Берлинский рынок подержанных автомобилей. Утро

Один из берлинских авторынков «Секонд хэнд». В огороженном пространстве на углу площади теснятся автомашины немецких марок. Чисто, почти безлюдно, тихо.

Рустам и Тимур видят сразу несколько «Лендроверов». Выглядят они великолепно: черный, шоколадный, темно-зеленый... А вот и серебристый. И цифры на ветровом стекле: «\$10.000».

Рустам бросается к нему и обнимает капот.

Р у с т а м. Ну вот он, вот!! Ты мой дорогой, спаситель, наконец-то я тебя нашел!

Т и м у р. Пап, ты забыл? У нас с тобой четыреста долларов не хватает!

Р у с т а м. Ерунда! Где хозяин, где? Я с ним сейчас поговорю! Я его сейчас...

Тимур бросается наперерез отцу.

Т и м у р. Пап, только не надо больше, а? Я тебя умоляю! Пап!!

Р у с т а м. Как не надо, как не надо! Я же должен сбить!.. К ним уже приближается хозяин рынка — долговязый молодой немец в очках, — видимо, привлеченный криками.

Т и м у р. Пап, ну я тебя прошу! Дай я сам поговорю! Я же в школе немецкий учил! Ну дай мне!

Рустам в замешательстве смолкает и опускает руки. Тимур, одернув рубашку, спокойно идет навстречу немцу. Оба останавливаются, здороваются за руку.

Рустам, не отрываясь, следит за сыном. От нетерпения он дергается на месте, порывается вмешаться, но сдерживает себя.

Тимур и немец неторопливо и спокойно говорят о чем-то. Вот немец взглянул в сторону Рустама, улыбнулся. Вот что-то спрашивает, Тимур, подбирая слова, отвечает. Вот немец снова улыбнулся, засмеялся, переспросил, они оба рассмеялись, немец хлопнул Тимура по плечу, выслушал, кивнул, протянул Тимуру руку. Они обменялись рукопожатием, и немец, все еще улыбаясь, так же неторопливо прошествовал в свою конторку в уголке площади.

Тимур, улыбаясь, идет к отцу. Рустам бросается к нему навстречу.

Р у с т а м. Ну что? Как?!

Т и м у р. Да все нормально, пап. Он отдает этот джип за девять тысяч. Пошел оформлять.

Р у с т а м. Не может быть! Что ты ему сказал?!

Т и м у р. Да ничего особенного. Просто рассказал, как ты в Ташкенте на базаре торгуешься. Ему понравилось, он приглашает нас отметить сделку.

Рустаму остается только руками развести.

Салон джипа «Лендровер». День

Рустам лихо ведет джип и громко поет.

Р у с т а м. Пам-па-рай-ра, пам-па-рай-ра, пай-ра!..

Тимур сидит рядом с отцом.

Рустам в упоении ведет джип и напевает.

Улицы Берлина. День

По берлинским улицам мчится серебристый джип «Лендровер», из которого доносится пение Рустама.

Автозаправка в Берлине. День

Серебристый «Лендровер» стоит на автозаправке. Тимур ушел расплачиваться, Рустам сидит за рулем.

Рядом, у соседней колонки, остановилась темно-синяя «Ауди». За рулем сидит строго одетая стройная дама в больших затемненных очках. Чем-то она привлекает внимание Рустама. Он следит, как она дает указания подбежавшему служащему бензоколонки, как поправляет волосы, как, почувствовав его взгляд, поворачивает голову, как строго и холодно смотрит на него, как отворачивается... и вдруг его осеняет какая-то догадка, которой он боится поверить.

Подбегает Тимур, усаживается рядом.

Т и м у р. Порядок. Поехали, майн фаттер.

Р у с т а м. Подожди.

Он выходит из джипа, подходит к «Ауди» и, наклонившись, негромко зовет.

Р у с т а м. Таня.

Она вскидывает голову и непонимающе смотрит на него. Р у с т а м. Это я, Рустам. Ну? Помнишь Ташкент или совсем забыла?

И только теперь в ее глазах вспыхивает искра узнавания. Она снимает очки, лицо ее светлеет.

Т а н я. Рустик?!

Она выходит из машины, и они обнимаются, восклицая одновременно.

Р у с т а м. Все-таки вспомнила! А я уже боялся, что не признаешь!

Т а н я. Я тебя не узнала, прости! Даже представить не могла, что ты здесь!

Он отрывается от нее и откровенно любит ее ее повзрослевшим, но все еще прекрасным, просветленным сейчас лицом.

Р у с т а м. Вот ей Богу: как ты была, так и осталась лучшей девушкой всего Советского Союза!

Т а н я. Советского Союза уже три года нет.

Р у с т а м. Зато девушка в полном порядке!

Кафе на автозаправке в Берлине. День

Они сидят за маленьким столиком кафешки. Рустам все не может успокоиться.

Р у с т а м. А я тебя тоже никак не ожидал здесь увидеть. Слышал, что вы с Шухой за бугор свалили, а куда — я так и не понял...

Т а н я. Да, мы здесь уже почти пятнадцать лет. Вначале Шухрат приехал по работе, потом его пригласили задержаться, потом он сам захотел еще поработать, вот мы и остались. Ну, как ты, как Ташкент, Расскажи.

Р у с т а м. Да нормально. В Ташкенте жара, в Москве дикий капитализм, а мы с сыном купили «Лендровер» и гоним его домой. И благодаря этому увидели тебя.

Т а н я. Ты все такой же сияющий, Рустик.

Р у с т а м. Только в твою честь.

Т а н я. Рустик.

Рустам вопросительно смотрит на нее.

Т а н я. Как Родин погиб? Расскажи.

Улыбка на лице Рустама угасает.

Р у с т а м. Нас спасал. Взорвал мост, чтобы «духов» остановить, и сам подорвался. Если бы не он, мы бы не ушли.

Т а н я. А спастись он не мог?

Р у с т а м. Ну что ты. Я сам видел этот взрыв.

Т а н я. Ты знаешь, я очень часто о нем вспоминаю. Особенно в последнее время. Во сне вижу. Сидит почему-то в каком-то железном кресле, смотрит и зовет к себе. Всю ночь смотрит и зовет. Просыпаюсь, а лицо мокрое. От слез... Я даже в церковь ходила, заупокойную службу заказывала. Все равно снится.

Оба молчат.

Т а н я. Скажи мне, Рустам: он что, так и не женился?

Р у с т а м. Нет. Ты же знаешь, он был однолюб. Он и там, в Афгане, до последнего дня твою фотографию с собой носил.

Снова молчание. Таня смотрит в сторону, то ли вспоминает, то ли грезит.

Р у с т а м. Ты-то как, Тань?

Т а н я. Я? Работаю. Преподаю русский язык в университете.

Р у с т а м. А Шуха?

Т а н я. О, он в порядке. Стал большим боссом, возглавляет научно-технический отдел в крупнейшем концерне электроники.

Р у с т а м. Круто.

Слышен короткий призывный сигнал «Лендровера». Рустам оглядывается и успокаивающе машет рукой Тимуру: подожди, скоро.

Т а н я. Это твой сын?

Р у с т а м. Да, младший. А у тебя?

Т а н я. У нас двое. Сын уже взрослый, живет отдельно, а дочь пока с нами. *(Взглянув на часы.)* Мне пора.

Она встает и протягивает Рустаму визитную карточку.

Т а н я. Вот. Не забывай, звони.

Рустам тоже встает. Она не уходит, молчит, потом спрашивает.

Т а н я. Скажи мне... А его тело нашли?

Рустам качает головой.

Р у с т а м. После того дня этот кишлак «духи» заняли. Так что никаких следов.

Т а н я. Даже могилы нет.

Р у с т а м. Нет.

Т а н я. Видно, поэтому он мне и снится...

Еще мгновение она стоит неподвижно, потом целует Рустама в щеку.

Т а н я. Ну, ладно, будь здоров. Храни тебя Господь.

Рустам наклоняется, целует ей руку. Она садится в свою «Ауди», отъезжает. Рустам смотрит ей вслед.

Бывшая граница Советского Союза. День

Польский пограничник возвращает документы Рустаму, сидящему за рулем джипа, и козыряет. Рустам устало потягивается.

Р у с т а м. Ну вот, мы почти и дома.

Джип пересекает короткий нейтральный отрезок трассы, показывается шлагбаум российской стороны, а возле него, посреди дороги — неподвижная группа молодых «качков», молчаливо ждущих приближения джипа.

Джип останавливается. Молодой русский пограничник быстро просматривает документы, поднимает шлагбаум. Рустам сигналист. Один из «качков», со шрамом на лице и золотым перстнем на пальце, затягивается сигаретой и, не спеша, стряхивает пепел на капот джипа. Рустам снова сигналист. «Качки» все так же лениво, неохотно расступаются.

Придорожное кафе у границы. День

В открытом придорожном кафе пусто. Рустам и Тимур сели за один из столиков, принялись за завтрак.

Возле кафе лихо тормозят две «девятки». Из них выходят восемь «качков», тех самых, что стояли у шлагбаума. Шестеро с шумом усаживаются за соседний с Рустамом столик. Седьмой, долговязый верзила в фирменной майке, направляется к бару. Восьмой, со шрамом на лице и золотым перстнем на пальце, берет стул и, не говоря ни слова, подсаживается к Рустаму и Тимуру.

Несколько мгновений он молча рассматривает их, переводя свой тяжелый, немигающий взгляд с одного на другого. Под этим взглядом Тимур перестает есть. Рустам, набывшись, продолжает жевать, не отводя взгляда.

«Шрам». Первый раз машину гоните? Отец и сын переглядываются.
 Рустам. Да.
 «Шрам». Сразу видно. Порядка не знаете.
 Рустам. А в чем дело?
 «Шрам». Платить надо.
 Рустам. За что?
 «Шрам». За проезд.
 Рустам с сыном снова переглядываются.
 Рустам. Сколько?
 «Шрам» повернулся к соседнему столику.
 «Шрам». Сень, глянь тачку.
 Один из «качков» встает и идет к джипу.
 Оставшиеся молчат. От стойки бара вернулся долговязый в фирменной майке, поставил на столик литровую бутылку с какой-то яркой этикеткой.

Долговязый. Презент. От хозяина заведения.
 Один из шестерых открывает бутылку, неторопливо и понемногу разливает по стаканам.
 Сень тем временем обошел вокруг джипа, открыл дверь, оглядел салон.
 Шестеро за столиком все так же молча поднимают стаканы, делают по глотку. Кто-то кривится, кто-то плюет. Еще один выгребает остаток из стакана на землю.
 Один из «качков». Местная?
 Второй. Ну. Самопал. Из гнилой картошки.
 Третий. Слышь, Длинный, передай хозяину, что за такие презенты можно и схлопотать.
 «Шрам» не спеша полирует свой перстень кусочком замши.

Подошедший Сень наклонился к его уху, что-то прошептал.
 «Шрам». Кусок.
 Тимур. Сколько?
 «Шрам». Кусок сто.
 Рустам сжимает в руках вилку.
 Рустам. А сто-то за что?
 «Шрам». За то, что варежку разеваете.
 Рустам. Нет, погодите, ребята.
 «Шрам». Кусок двести.
 Рустам (вскакивая с вилкой в руке). А хера ты не хочешь?!

Но он не успевает даже замахнуть. С соседнего столика ему подсекают ноги и бьют сзади по почкам. Рустам рушится со стоном, Тимур тоже вскакивает, но его тут же резко усаживают на место.

«Шрам» (любясь засиявшим на солнце перстнем). Кусок триста, ребята.

Рустам (корчится от боли). Ну сука... Попался бы ты мне в Ташкенте...

«Шрам». Еще слово, и будет полтора куска.
 Тимур (помогая отцу подняться и сесть на место). Пап, молчи.

Несколько мгновений длится молчание.

Рустам. Ладно. Мы все поняли.

«Шрам». Давно пора.

Рустам (искося взглянув на бутылку). Чего пьете, ребята?

Долговязый. Анаанасовый ликер.
 Третий. От которого тараканы дохнут.
 Рустам. Тараканы? А если на спор?
 Долговязый. Как это?

Рустам. А вот так. Я вот эту вашу посудину за десять секунд опорожню.

Первый. Эту?
 Третий. Один?
 Рустам. Один.

«Шрам». А если не выпьешь?
 Рустам. Если не выпью... что ж. Джип ваш.
 Тимур. Ты что, пап?

Рустам. Тихо. («Шраму».) А больше что с нас можно взять? Денег у нас все равно нет.

«Шрам». Так-таки нет?
 Рустам (выворачивая карманы). А вы проверьте. Обыщите обоим с ног до головы.

Несколько мгновений «Шрам» молча смотрит на Рустама, видимо, верит. Он забирает с соседнего столика бутылку, прикидывает на глаз количество мутноватого напитка в ней.

«Шрам». Отвечаешь за свои слова?
 Рустам. Отвечаю.

«Шрам». Тачкой?
 Рустам. Тачкой.

«Шрам». У кого часы с секундомером есть?
 Дело пошло всерьез. «Качки» сгрудились теснее, передают «Шраму» чьи-то часы, ставят перед Рустамом бутылку.

«Шрам». Ну что, готов?
 Рустам. Сейчас.

Он встает, вытаскивает из бутылки пробку, зажимает горлышко пальцем и сильно трясет бутылку.

Рустам. Готов.
 «Шрам» (не отрывая глаз от часов). Раз. Два. Три!

Рустам запрокидывает голову и чуть сдвигает палец с горлышка бутылки. Пенная струя самогона ударила из горлышка в рот Рустаму. Расчет оказался верным. Вспененный «самопал» под сильным напором проливается в широко раскрытый рот Рустама с невероятной скоростью.

«Шрам». Восемь, девять, десять!
 Бутылка пуста. Все несколько мгновений молчат.

Долговязый. Ну ты и живоглот. (Протянул Рустаму пластинку жвачки.) На, хоть зажуй, а то сейчас дуба дашь.

Рустам берет жвачку, начинает разворачивать и, пошатнувшись, едва не падает.

У придорожного кафе. День

Рустама укладывают на заднее сиденье «Лендровера».

«Шрам» (Тимуру). Береги его. Крутой мужик. Самурай. А на нашей трассе вас никто не тронет, так что не ссы.

Он протягивает клочок бумажки, на котором криво нацарапано: «Уплочено. Жора».

Окончание в следующем номере

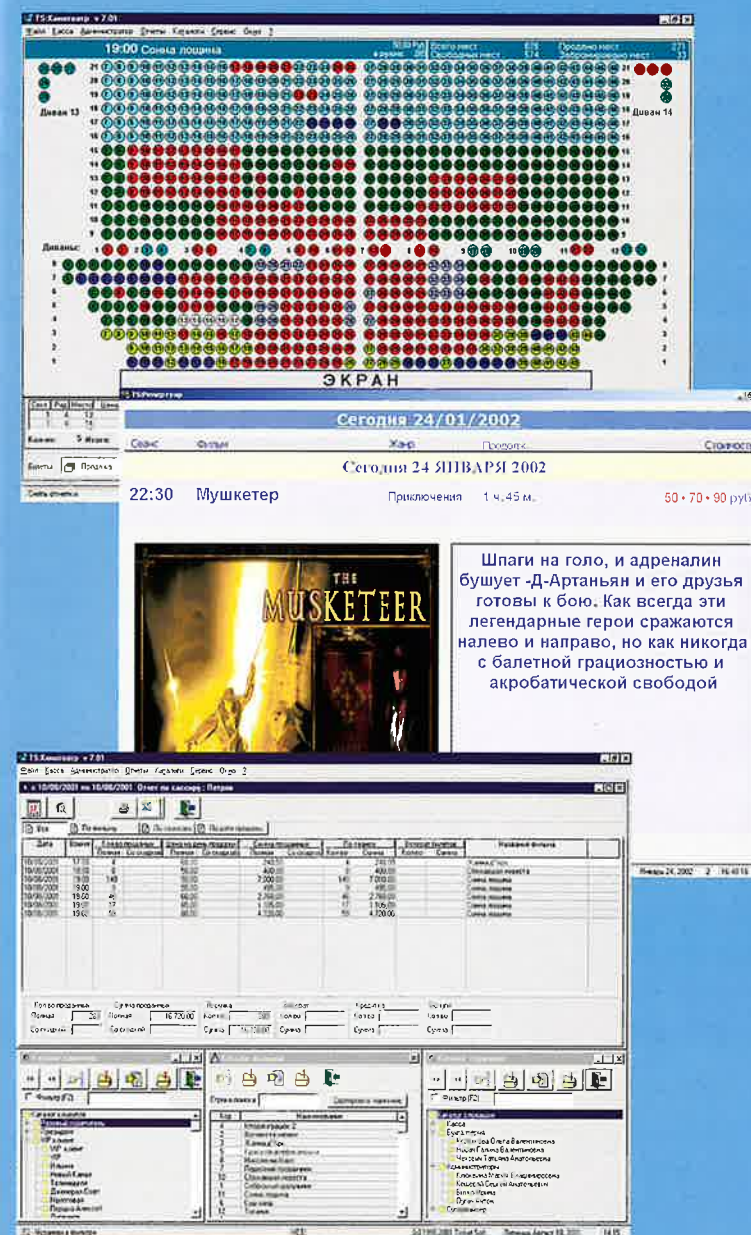
TicketSOFT

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);
- "Патриот" к/т (г. Кишинев);
- "Москва" к/т (г. Ереван);

Всего более 50 кинотеатров в странах СНГ.