

3
2003



ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ:

ДНИ И ГОДЫ ЭМИЛЯ ЛОТЯНУ

VII ФОРУМ НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНЕМАТОГРАФИЙ:
ФИЛЬМЫ, СПОРЫ, ПРОГНОЗЫ

ЮЛИЙ РАЙЗМАН — РЕЖИССЕР БУДУЩЕГО?

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 видеопоказа;
- общего и сценического театрального освещения;
- механика и одежда сцены;
- сценического оборудования по эскизам и чертежам Заказчика;
- зрительских кресел импортного и отечественного производства для залов различного назначения.



**ТЕАТРЫ
КИНОКОНЦЕРТНЫЕ
МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ**

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

КОМПАНИЯ

Издается с апреля 2002 года
Выходит четыре раза в год

Редакция:

Ответственные редакторы:

Елена Стишова

Константин Щербаков

Ответственный секретарь:

Наталья Островская

Обложка: Дмитрий Демский

Компьютерная верстка:

Людмила Мишунина

Корректор: Галина Элькина

Фото на обложке: Эмиль Лотяну и
Галина Беляева

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 «Антей XXI»
125009, г. Москва, ул. Тверская, д. 10, стр. 3
тел/ф. (095) 730-47-73
Заказ № 123

Содержание

КИНОФОРУМ октябрь 2003 (№ 3)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 Константин Щербаков. СТАРОЕ КИНО ПО ТЕЛЕВИЗОРУ

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 Асия Байгожина. ПОХВАЛА КИНОФОРУМУ
5 Ирина Зубавина. МЫ ВСЕ — ИЗ ОДНОГО МИРА
6 Лаури Кярк. В СТОРОНУ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ
8 Кристина Якобсоне. ЛАТВИЙСКОЕ КИНО: ВОЗРОЖДЕНИЕ
ИЗ ПЕПЛА

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 11 Рахман Бадалов. НЕПРЕОДОЛИМАЯ ТВЕРДЬ БЫТИЯ
14 Ходжакули Нарлиев. МИНАРЕТ И КОЛОДЕЦ

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 16 Шухрат Аббасов. ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА-2003
18 Наталья Лукиных. О СЮРПРИЗАХ АНИМАЦИОННОЙ
ВЕСНЫ И ЗАКОНАХ ПРОФЕССИИ
21 Андрей Шемякин. ОТСЮДА И В ВЕЧНОСТЬ

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 24 Елена Стишова. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ С МУЖЧИНОЙ НА
ОБЩЕМ ПЛАНЕ
30 Андрей Шемякин. ЮЛИЙ РАЙЗМАН — РЕЖИССЕР
БУДУЩЕГО?
36 Валерий Фомин. «А НА ЛЕВОЙ ГРУДИ — ПРОФИЛЬ
СТАЛИНА...»

ИНФО-РУБРИКА

ПЕРСОНА

- 57 Анатолий Кодру. РЕЖИССЕР, КОТОРЫЙ УШЕЛ В НЕБО
61 Светлана Тома. ОН НЕ УМЕЛ ПРОСИТЬ...
63 Александр Липков. О ДА, КОЛУМБ...
67 Константин Щербаков. ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК
68 Виктор Кречун. ВСТРЕЧА НА КРАСНОМ ОЗЕРЕ

СЦЕНАРИЙ

- 70 Одельша Агишев при участии Эльёра Ишмухамедова.
ВЛЮБЛЕННЫЕ-2

КИНОФОРУМ

октябрь 2003

СТАРОЕ КИНО ПО ТЕЛЕВИЗОРУ



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Принадлежу к той категории зрителей, которые благодарны телевидению за показ старых фильмов, не всех, конечно, некоторых. Недавно пересмотрел «Чапаева» и еще раз убедился, что это — прозрение братьев Васильевых, а Борис Бабочкин — великий русский артист. Грозна, завораживающе красива атака белогвардейцев. Яростна, ослепительна чапаевская конная лава. Столкновение этих двух сил на экране — те секунды, ради которых существует кино. Независимо от того, чья сила окажется сильнее.

Менялись и еще, наверное, будут меняться концепции, оценки Гражданской войны, но для меня, зрителя фильма «Чапаев» и читателя романа «Белая гвардия», пьесы «Дни Турбиных», мощь, трагизм, тупики эпохи воплотились в том, что она рождала людей масштаба Василия Чапаева, Алексея Турбина, которые безжалостно уничтожали друг друга — ради того, как оказалось, чтобы на смену им пришли люди совсем иных масштабов и нравственных свойств.

Оговорюсь: я не специалист в области творчества Эйзенштейна, читал не все о нем написанное и заранее прошу у коллег прощения, если в том, что скажу, буду опираться исключительно на личное сегодняшнее восприятие. Вновь посмотрел только что.

Фильм «Иван Грозный» — это потрясающее свидетельство спора. Спор внутренний, спор Эйзенштейна с самим собой. Показав в первой серии величие царя и его замыслов, гениальный художник задумался далее над тем, а стоило ли исполнение замыслов

тех жертв, которые были принесены. Великая единая держава — на одной чаше весов, на другой — загубленные жизни несогласных, сопротивлявшихся. Какая из чаш перетянет? К концу второй серии — деградация личности Ивана под тяжестью содеянного. И мне, зрителю, пришедшему смотреть фильм, а не осмысливать политические задачи, царь оказывается здесь по-человечески неприятен, а его поверженных противников — Федора Колычева, Ефросинью и Владимира Старицких — становилось жаль. Непреодолимое различие между позицией Эйзенштейна и позицией Сталина было, наверное, в том, что Эйзенштейн, снимая фильм, размышлял и мучительно пытался решить, а Сталин уже давно все обдумал, решил и сделал выводы. Ему ни к чему было выносить на общественное обсуждение вопрос о цене побед и триумфов, тем более о жалости к жертвам. Во время войны и после войны — особенно. И, закрыв фильм, он освободил художника от дальнейших рефлексий. Хотя не мог, конечно, не знать, что далее, по сценарию, согнувшийся было Иван распрямлялся, и будет апофеоз, выход России к морю. Того, как страшно запечатлел экран царя, однажды согнувшегося, было для вождя более чем достаточно.

В романе молодого писателя Алексея Иванова из Перми «Сердце Пармы», очень заметном явлении современной прозы, — те же времена, покорение Зауралья, Сибири. Поразительное проникновение в эпоху и снова, как у Эйзенштейна, с неизбежностью, вопрос о цене. Писатель не позволяет себе про-

сящихся в руки внешних ассоциаций, аллегорий, однако контекст есть, никуда не денешься от контекста. Прошлого, нынешнего. Цена объединения, создания великого государства. И цена разъединения, обретения независимости. Непомерные цены. А иными — могли они быть?

Это плохо — стараться попасть в ситуацию, соответствовать общепринятой, насаждаемой сверху тенденции, идеологии? Ответ напрашивается сам собой, но представьте себе на минуту: высокоодаренный человек искренне считает, что тенденция, идеология правильны, что так надо. Мне кажется, в этом — секрет огромной экранной энергетики «Кубанских казаков» неистового Ивана Пырьева, когда неправда лезет в глаза, а ты завороченно не хочешь ее замечать, готов (до сих пор) воспринимать как сказку, как грезу. Такой энергетики, что, поняв однажды: так неправильно и не надо, искать искупление можно только в обращении к Достоевскому. И отдельные эпизоды, моменты экранизаций «Идиота», «Братьев Карамазовых» оказываются у неистового Ивана Пырьева конгениальны первоисточнику.

Ленты, о которых шла речь — это несомненный социальный заказ, прямой или косвенный, что жестко ограничивало свободу самовыражения художника. Сегодня никто никого ни в чем не ограничивает, а где экранные прозрения — или заблуждения — такого масштаба? (Насчет прозрений или заблуждений — это вообще-то потом будет понятно. Масштаб где?) Речь, разумеется, не обязательно о масштабах, требующих затраты таких денежных сумм, которых akurat под рукой нету. Володин и Вампилов — это тоже масштаб. И какой!

Помнится, некоторое время назад был объявлен конкурс на киносценарии — «Нормальная жизнь в нормальной стране». Кажется, так. Не знаю, чем завершился конкурс, экранных результатов его пока не видно. Или постановка вопроса, сама по себе достойная, на сегодняшний день преждевременна и жизнь и страна по-прежнему ненормальны? Ну так об этом скажите, только всерьез, а не на уровне набивших оскомину братков и киллеров.

Заслуживают надежды попытки, предпринимаемые

в некоторых кинематографиях СНГ. Думая о, казалось бы, бесхитростном фильме узбекского режиссера Зульф리카ра Мусакова «Мальчики в небе», начинаешь понимать, в чем его «хитрость»: на экране — здоровые, жизнеспособные, добродетельные молодые люди, и зритель может идентифицировать себя с ними, а не только с заведомыми неудачниками, душевно ущербными маргиналами. И ему, зрителю постсоветской страны, это оказалось нужно. На родине — огромный успех у публики. До России, если не считать двух-трех специальных просмотров, «Мальчики в небе» так и не долетели. А жаль. «Товарищ Бойканжиев» — тоже узбекская лента, где в кинорассказе о недавнем прошлом насмешка, ирония так органично соединены с сочувствием, состраданием, что впору говорить о зрелой готовности режиссера Юсупа Разыкова отвечать на самые трудные вызовы эпохи.

«Молитва Лейлы» режиссера Сатыбалды Нарымбетова (Казахстан) — это опять-таки о нашем недавнем прошлом, о жизни людей в окрестностях Семипалатинска, под аккомпанемент ядерных взрывов. Фильм пронизан горечью, болью, но в нем нет злобы, а есть мудрое понимание того, что жизнь искорежена, но не убита и, чтобы продолжить ее, потребуется много мужества. И совершенно понятно, почему такие усилия, средства затрачиваются в Казахстане на экранное осуществление сценария Рустама Ибрагимбекова «Кочевник»: создана реальная основа для того, чтобы рассказать о судьбе народа, рождении нации.

В России новый масштаб угадывается в фильмах о войне — имею в виду «Кукушку» Александра Рогожкина, «Звезду» Николая Лебедева. И, конечно же, с нетерпением, которое не ослабевает от того, что длится долго, ожидаются «Утомленные солнцем-2» Никиты Михалкова. Только бы вступил режиссер в эту работу, отрешившись от коммунального возбуждения и бизнес-скандалов, способных погасить искру Божью. Не упустить бы момент...

Не хочется верить, что просто ныне в России время такое, о котором на экране всерьез сказать нечего.

Константин Щербаков

АСИЯ БАЙГОЖИНА

ПОХВАЛА КИНОФОРУМУ



Форум кинематографистов СНГ, ежегодно проходящий в Москве по инициативе и под эгидой Конфедерации Союзов кинематографистов, на мой взгляд, не имеет аналогов. Этот традиционный сбор фильммейкеров с показами и обсуждениями новых работ выходит далеко за рамки культурной акции и является значимым общественно-политическим явлением. На сегодняшний день Форум, возможно, единственная скрепка в «распавшейся связи времен», неформально соединяющая интеллектуалов разных стран. Ведь помимо самих кинематографистов в «круглых столах», дискуссиях, семинарах Форума неизменно участвуют философы, писатели, социологи. Документальное, анимационное и игровое кино, которое демонстрируется на фору-

ме, представляет собою свежий срез общественно-го сознания и бытия нынешних постсоветских государств.

Форум — это прежде всего возможность понимания и осмысления себя в общем контексте, это перспектива роста, сотворчество и сотрудничество, это живые токи коммуникаций, которые многими из-за распада СССР были утрачены, — и, пожалуй, только кинематографисты сумели сохранить корпоративное единство и творческую солидарность.

Форум — не просто традиционное место встречи кинематографистов, где обсуждаются проблемы и перспективы киноискусства, но это и поиск новых ценностей, ориентиров, обретение нового опыта. Именно такого рода неформальные контакты, где происходит «встреча поколений», динамичный диалог традиции и модерна, лучше и прежде всего способствуют интеграции национального кино в общий культурный процесс, дают новый импульс индивидуальному творчеству и актуализируют «вечные» проблемы.

В практическом смысле Форум позволяет делиться методами реформирования киноотрасли, помогает вырабатывать и осуществлять юридические, финансовые механизмы деятельности в новых рыночных условиях. Опыт такого взаимодействия бесценен. Но самая главная и определяющая ценность Форума заключается, на мой взгляд, в том, что он последовательно формирует и динамично развивает общее культурное пространство. Демонстрируя толерантность и уважение к национальной самобытности, приверженность демократическим ценностям, Форум играет все более значимую роль в жизни кинематографистов СНГ.

Алматы

ИРИНА ЗУБАВИНА

МЫ ВСЕ — ИЗ ОДНОГО МИРА



По образному выражению руководителя Форума, председателя конфедерации Союзов кинематографистов Рустама Ибрагимбекова, «осколки бывшего советского кино» раз в год складываются в зеркало, отражающее возрождающееся кинематографическое пространство. Основная интрига сего ежегодного действия заключается в том, что гости и участники встречи получают почти нереальную для постсоветского периода возможность познакомиться с творчеством коллег из так называемого «ближнего зарубежья», образовавшегося при распаде некогда общего культурного ареала под названием СССР. Стоило ослабнуть удушающим объятием декларативного единства, как выяснилось, сколь интересны мы друг другу. Однако за последние 12 лет автономность существования национальных кинематографий независимых государств СНГ и Балтии невольно привела к их изолированности, превращению в своеобразную terra incognita. А потому настоящим подарком для знатоков и

любителей кино стала программа Форума, включившая около 90 фильмов (игровых, документальных, анимационных) стран Центральной Азии, Восточной Европы и Балтии.

Такой синхроничный кинематографический срез репрезентативен и дает широкие возможности для выявления тенденций развития кинопроцесса. Анализ представленной в этом году программы выявил любопытные закономерности: преобладание «молодого кинематографа», все более настойчивое звучание мотива возвращения к семейным ценностям, углубление интереса к отдельной человеческой судьбе. При этом общие боли, схожие проблемы подтверждают: мы все из одного мира, и мир этот продолжает существовать в нашем сознании.

Кроме «Нового кино 2002—2003 гг.» (67 игровых, документальных и анимационных фильмов) «киногурманам» предлагалось хорошее «старое» кино — 12 картин в ретроспективе «Юлий Райзман: география творчества».

Одним из свидетельств жизнеспособности Форума можно считать возникновение сопутствующих проектов. На сей раз Институт гендерной политики презентовал проект женской сетевой программы фонда Сороса «Люди и роли: гендерный формат». Уникальность проекта в том, что представленные Азербайджаном, Грузией, Кыргызстаном, Литвой, Таджикистаном, Узбекистаном, Украиной, Эстонией фильмы дают возможность увидеть одновременный срез ситуации в разных регионах. Работы оказались весьма познавательными, выявили болевые точки гендерных отношений. В первую очередь, то, что случилось сегодня с «освобожденной женщиной Востока».

Кроме неповторимых внутренних сюжетов, VII Кинофорум был отмечен необычным внешним обстоятельством. Ему предшествовало мероприятие с аналогичным названием, состоявшееся за две недели до вошедшей в традицию встречи кинематографистов некогда общего культурного простран-

ства. Любопытно, что именно «параллельная кинематографическая реальность» породила в России парадоксальную ситуацию тотального раздвоения: две Академии киноискусства, соответственно, высших наград, присуждаемых кинематографическим сообществом, — тоже две («Ника» и «Золотой Орел»). С этого года удвоилось и число Кинофорумов (новая акция, проходившая в Москве с 12 по 14 мая, называлась «Форум нового кино стран СНГ и Балтии»). В рамках XXV ММКФ состоялась презентация новой Международной организации кинематографистов стран СНГ и Балтии и ее фестивального проекта «Эхо «Золотого Дюка» (кстати, с треском провалившегося). Подобную ситуацию зеркальной симметрии, вероятно, следует соотнести с характерной «двухголовостью» державной символики.

ЛАУРИ КЯРК

В СТОРОНУ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ



Увеличение числа кинематографических акций кинопроцессу не помеха. В отсутствие совершенной системы кинопроката отечественных картин кинематограф большинства стран СНГ и Балтии вынужден существовать преимущественно в фестивальном и киноведческом измерениях. Однако, думается, при учреждении нового проекта необходимо уважительно отнестись к проекту уже давно и успешно действующему, подкрепленному брендами известных имен организаторов, руководителей программ и экспертов (Рустам Ибрагимбеков, Нея Зоркая, Елена Стишова, Кирилл Разлогов, Андрей Плахов и др.), имеющему свой печатный орган — журнал «Кинофорум».

Киев

Прошлый год, пожалуй, был для эстонского кино достаточно успешным. И не только потому, что отечественный фильм «Имена на мраморной доске» достиг вершин зрительского успеха, оставив позади Голливуд: за первый год проката «Имена...» посмотрели 136 171 зритель, в то время как предыдущий лидер — «Титаник» — в 1998 году собрал «всего» 130 308 человек. Но обо всем по порядку.

Пацифистский взгляд в прошлое

«Имена на мраморной доске» — фильм об эстонской Освободительной войне за независимость (1918–1920). Это режиссерский дебют в кино нашего театрального режиссера Элмо Нюганена (его театральные работы в России известны). Нюганену удалось доказать, что он талантлив и как режиссер кино. Если к чему-то предъявить претензии, то прежде всего к литературному первоисточнику.

«Имена на мраморной доске» — экранизация одноименного романа Алберта Кивикаса, написанного в середине 30-х годов. В советское время роман числился в списке запрещенной литературы, его читали тайком. А ныне, когда политизированный подход уже не работает, этот литературный материал оказывается для современного читателя-зрителя в художественном плане слишком наивным.

Для российского зрителя, наверное, интересен тот факт, что оператором «Имен» был Сергей Астахов. Ведь Освободительная война, о которой фильм повествует, велась не только против немецкой армии, но также против армии Советской России. На пресс-конференции в Таллинне Астахов сказал, почему он согласился на эту работу: «Это патриотичная картина в хорошем смысле слова: патриотичная, а не шовинистическая». Кстати, и самому Нюганену немаловажно было сделать фильм об Освободительной войне именно так, с русским оператором. Ибо хорошая военная картина для него не столько фильм о войне, сколько фильм о мире.

Однако, несмотря на значительный зрительский успех «Имен на мраморной доске», эстонская FIPRESCI объявила фильмом года «Агента Синикаэла» молодого режиссера Марко Раата. Фильм был удостоен также премий Культуркапитала и Культурфонда.

Реальное и виртуальное

Мир, в котором живем, становится все более виртуальным, он все менее и менее непосредственно осязаем, что, в свою очередь, открывает возможность для всяких манипуляций. Мчащийся с экранов в кинозал поезд братьев Люмьер — это более чем столетней давности прелюдия к нынешним ТВ-войнам. К тематике виртуализации и манипулятивности нашего мира обращается так или иначе и «Агент Синикаэл».

Фильм молодого режиссера постмодернистский, с множеством кинематографических цитат. Работающий в фирме, которая занимается производственным шпионажем, герой — агент Синикаэл (Майт Мальмстен) — любит дома крутить на видео «Семнадцать мгновений весны». В фирме появляется новый человек Флориан (Флориан Фейгл), специалист по (пере)квалификации и модному public relations. Флориан — человек, продающий, по сути дела, воздух. Он формализует и профанирует человеческие отношения, а Синикаэл стремится к чему-то другому. Тем самым нарушает принятые правила игры и погибает от случайного выстрела — как герой «Правил игры» Жана Ренуара.

Однако ключевая цитата «Агента» — из фильма Микеланджело Антониони «Фотоувеличение». Как фотограф у Антониони, так и Синикаэл попадет на рок-концерт, где и обретает желанный для публики фетиш. И действительно, оба фильма говорят о взаимоотношениях фикции и реальности, а также о призрачных ценностях в нашей жизни. Флориан собирается уладить конфликт между уволенными шахтерами и дирекцией шахты способом «принесения человеческой жертвы», как он сам выражается. «Агент Синикаэл» заглядывает за фасад иллюзорного благополучия современного уирриэ-общества. Любопытно, что режиссер, который по возрасту принадлежит к тому же поколению «победителей» (как у нас говорят) и мог бы использовать те же ценности, в своей первой картине подвергает их сомнению.

Спектр документального кино и высокий класс мультипликации

О манипулятивности современного общества и документальный фильм Урмаса Э.Лийва «Другой Арнольд», рассказывающий об очередном сомнительном герое нашей прессы. Не буду на нем останавливаться — фильм был показан на предыдущем Форуме. Тем более что его автор, ставший в течение нескольких лет одним из наиболее серьезных документалистов в Эстонии, предлагает нам уже новую свою работу. Это научно-популярный фильм «Жилище солнца» — об увлекательных гипотезах, связанных с кратером метеорита в Каали на острове Сааремаа.

Среди наиболее значительных работ прошлогодней продукции нашего документального кино также и фильм Дориана Супина «24 прелюдии для одной фуги» об Арво Пярте — известнейшем эстонском композиторе. Понятно, сколь трудно создать портрет художника, о котором говорят исключительно в выражениях превосходной степени и который, несомненно, этого заслуживает. Ценность фильма Супина в том, что режиссеру удалось все же создать портрет великого композитора и великого человека.

По крайней мере два фильма прошлого года свидетельствуют о стабильности и высоком уровне школы эстонской анимации. Это «Одиссея Пуговицы» Мати Кютта и «Улица Вейценберга» Каспара Янциса. Мифологические странствования Пуговицы решены Мати Кюттом в форме анимированной фильм-оперы. «Улица Вейценберга» — остроумный фильм о супружеских отношениях. Кстати, его автор Каспар Янцис — ученик Прийта Пярна,

так что творческая преемственность очевидна и многое обещает.

Как оценить нынешнюю ситуацию эстонского кино в целом? Эстонская кинематография постепенно стабилизируется и обретает себя вновь после резких перемен и реорганизации кинопроизводства начала и первой половины 90-х. Тут немаловажную роль играет и увеличение бюджетных денег для кино. В 2002 году эта сумма значитель-

но увеличилась и должна в текущем году составить 48 917 400 эстонских крон (примерно 3,1 млн. евро).

Все более настойчиво заявляет о себе молодое поколение. Все чаще их работы становятся наиболее значительными произведениями. Об этом, по сути дела, свидетельствуют и фильмы прошлого года.

Тарту

КРИСТИНА ЯКОБСОНЕ

ЛАТВИЙСКОЕ КИНО: ВОЗРОЖДЕНИЕ ИЗ ПЕПЛА



сфере культуры, в кинематографе особенно, ибо кино — это искусство капиталовложений.

Все годы советской власти, то есть на протяжении полувека, символом латвийского кино была Рижская киностудия, чья продукция была хорошо известна в Советском Союзе. До 1990 года на студии работали около 1000 сотрудников, шли напряженные творческие и производственные процессы. Все резко изменилось буквально в одночасье. После провозглашения Декларации Независимости Латвийской республики многие латыши впали в эйфорию, для которой, как оказалось, не было особых причин.

Было забыто, что маленькая страна, к тому же экономически нестабильная, не может равняться с развитыми державами. Небольшая территория плюс скромное экономическое положение жителей очень осложняет возможность окупаемости фильма в своей стране. Собирают многомиллионные залы за границей? Помилюйте, мы же не Голливуд. Такова была реальность, с которой не все хотели считаться.

В 1990 году большинство сотрудников Рижской киностудии были уволены. Мотивировка была такой: отсутствие безработицы в Советском Союзе было явлением искусственным, на самом деле безработица — это нормально. Теперь работа будет стро-

Распад Советского Союза повлек за собой хаос буквально во всех сферах нашей жизни. Только время сможет дать справедливую оценку — стоило ли то, что мы имеем на сегодняшний день, таких жертв.

Большие перемены не могли не отразиться в

иться на основе договоров, а договора будут заключаться с самыми талантливыми. А вообще — кинематографисты станут представителями свободных профессий. Чем это обернулось в начале 90-х годов, когда одна экономика рухнула, а другая еще не сложилась, нетрудно себе представить.

Рижская киностудия превратилась в «кинофабрику». На базе прежнего Кинокомитета было создано объединение «Латвийское кино», позже — Национальный киноцентр. В 1991 году ситуация еще больше осложнилась. Правительство, возглавляемое Иваром Юдманисом, для киновбюджета отпустило сумму, на которую не снять и одного фильма, даже не слишком дорогого. Тогда, в начале 90-х, несколько фильмов закончили с помощью российских денег. До сих пор есть люди, повторяющие, что часть этих денег была «грязной». Только за руку ни одного кинематографиста не поймали при получении тех «грязных» денег, а фильмы были закончены. И будем считать, что это главное.

Тогда же — в начале 90-х годов прошлого века — интерес к Латвии начали проявлять иностранцы. Им было выгодно производить декорации для своих фильмов в Латвии: дешевая рабочая сила плюс высокий профессиональный и художественный уровень, а также уровень производственной культуры. И как же не быть у нас высокому уровню — долгие годы латышские художники боролись с хроническим недостатком разных материалов, что очень способствовало развитию изощренного профессионализма.

Но правительство Латвии отменило норму налогообложения налогом добавленной стоимости (18%) экспортных товаров, и производить здесь что-либо стало невыгодно. А после введения в 1993 году национальной валюты — лата (1 лат — 200 рублей) — с очень высоким курсом, по сравнению с которым доллар сильно подешевел, иностранцы потеряли всякую мотивацию выходить на латвийский рынок.

Последнее событие, имевшее деструктивное воздействие на потенциальное сотрудничество, — банковский кризис 1995 года в Латвии. Не только для кинематографистов — для любого инвестора на сравнительно длительное время Латвия сделалась весьма сомнительным местом.

Иностранцев сдерживало еще одно обстоятельство: в Латвии набирала ход приватизация. Рижскую киностудию объявили приватизируемым объектом. Приватизация в Латвии не оправдала ожиданий, и с Рижской киностудией произошло то же, что и с множеством других объектов, — приватизировали не те, кому это было действительно

нужно, а те, кто имел доступ и деньги. Приватизаторами, то есть собственниками, оказались оборотистые парни, вооруженные красивыми лозунгами про расцвет национального киноискусства, а на практике делающие все, чтобы цитадель этого искусства — киностудию — разрушить. К сожалению, в определенной степени им это удалось. Действовали они прямо как домоуправление — сдавали помещения киностудии в аренду для предпринимательской деятельности. Что только теперь не предлагают на Рижской киностудии — двери, окна, крыши, джинсы, даже каток для роликовых коньков... Государству в пакете акций киностудии принадлежат 31,31% (государство представляет Министерство культуры). Кинематографистам принадлежат 7—8% акций.

Отношение Латвийского правительства к национальному киноискусству в новом независимом государстве не назовешь взвешенным и справедливым. В середине 90-х годов правительство, возглавляемое Марисом Гайлисом, объявило конкурс сценариев. Победила «Мельница судьбы». Ну что, конкурс проведен, победители есть, а финансирования, обещанного правительством, — нет... Позже министром культуры стал бывший директор Рижской киностудии Рихард Пик. Благодаря ему деньги нашлись, и Янис Стрейч все-таки поставил «Мельницу судьбы».

Однако в последнее время появилась надежда на возрождение национального кино. На Рижской киностудии проводился аудит — конечно, выявилось, что на приватизированной студии хозяйничали как на семейном предприятии. Новый министр культуры Ингуна Рибена серьезно намерена все привести в порядок. Будем надеяться, что именно так и будет.

В Латвии работают и много маленьких киностудий. Большинство из них действуют очень успешно.

«ALKO»-студия, начавшая свою работу уже в конце 80-х годов. В сотрудничестве с «Гостелерадио» она уже тогда снимала телевизионные фильмы (в 1989 году был поставлен фильм «Эх, жизнь!» при финансовой поддержке колхоза «Адажи» Рижского района).

«AVE»-студию до последнего времени возглавлял ныне покойный Ансис Эпнерс. Один из последних фильмов — «7 полетов» (дипломная работа магистрантов Латвийской Академии культуры).

«Balti» («Балты») — в последнее время активность этой студии несколько снизилась.

«Cinevilla» — едва ли не лучшая студия в со-

временной Латвии. Основана в 1998 году в Юрмале. Сотрудничает с Независимым Телевидением Латвии. Один из самых популярных фильмов этой студии — «Страшное лето» Айгарса Грауба (он же директор студии). «Cinevilla» снимает также телевизионные сериалы (например, очень рейтинговая «Моя милая Моника»).

В распоряжении студии самая современная техника — операторские подъемники, рельсы, тележки, цифровая техника, новейшая техника озвучания и освещения. У студии хорошие менеджеры — она получает много заказов на рекламные съемки.

«Animācijas brigade» («Анимационная бригада») — одна из трех студий анимационных фильмов в Латвии. Находится там же, где много лет назад, — на Рижской киностудии. Сейчас «Анимационная бригада» готовится реализовать очень серьезный проект — полнометражный кукольный фильм «Три мушкетера». Сотрудники студии ищут сопродюсеров. Именно здесь работает Даце Ридузе — молодой режиссер, фильмы которой уже награждены на международных фестивалях.

«Dauka» — вторая студия анимационных фильмов. Размещается на территории Латвийского Телевидения. Производит также документальные фильмы.

«Devīti» («Девять») — снимает художественные и документальные фильмы.

«Rija» («Овин») — третья студия анимационных фильмов.

«Tros» («Трое») — студию возглавляет Роландс Калниньш. Производит игровые фильмы.

«Jura Podnieka studija» («Студия Юриса Подниекса») — студию возглавляет Антра Цилинская, долгие годы работавшая режиссером монтажа у Ю.Подниекса. После его смерти Антра продолжила дело Подниекса.

А вот «Rogas dokumentālo filmu studija» — знаменитая Рижская студия документальных фильмов, — к сожалению, обанкротилась.

«F.O.R.M.A.» — сотрудничает с эстонскими кинематографистами. Продюсер — Гатис Упмалис. Здесь работает Айварс Фрейманис.

«Vides filmu studija» («Студия фильмов среды») очень серьезно работает, создавая фильмы на актуальные темы экологии. Сотрудничает с Министерством защиты окружающей среды и регионального развития и с Латвийским Телевидением. Директор и продюсер — Улдис Цекулс.

«Zalktis» («Уж»), возглавляемая Бригитой Розенбрика, несколько снизила свои темпы.

Студия «Locomotive International» находится в Лиепе. Продюсер — Кристина Бриде. Вместе с автором этих строк студия вскоре начнет работу над проектом по созданию музея истории кино в Лиепе — родном городе великого кинооператора Эдуарда Тиссе.

Самая знаменитая продюсерская компания на данный момент в Латвии — «Platforma filma» («Платформа-фильм»).

В качестве дистрибьютерских удачно действуют несколько компаний. В Латвии создана Ассоциация кинорапространителей. Самыми заметными фирмами в этой сфере являются «Baltic Cinema» (дир. Атис Амолиньш); «Kino Roga» («Кино Рига»; дир. Терезия Рубене); «BDG» (дир. Бригита Розенбрика); «Lumiere».

Латвийские фильмы на экранах занимают не слишком большое место. Недавно с большим успехом демонстрировался новый фильм Яниса Стрейча «Ночной сторож и прачка» и состоялась премьера фильма Уны Целмы «Горсть пуль».

Зимой в кинотеатре «Рига» проводилась ретроспектива произведений Рижской школы поэтического документального кино: «Белые звоночки» (1961, И. Краулитис); «Память земли» (1965, Г.Писис); «Алло, Москва!» (Г.Бинде); «Отец» (1967, А.Фрейманис); «Живой» (1970, А.Эпнерс); «Старше на 10 минут» (1978, Г.Франк).

Из Российских фильмов в последнее время демонстрировалась драма Веры Сторожевой «Небо. Самолет. Девушка».

В целом тенденции в латвийском кино положительные — открываются кинотеатры не только в Риге, но и в провинции, обновляется творческий персонал, постепенно меняется техническая база. Отношение правительства? Недавно кинематографистов потрясло сообщение, что государство собирается сократить кинобюджет. Премьер-министр Эйнар Репше в числе аргументов упомянул, что он-де «не видел латвийских фильмов». Красноречивый факт! Проблему все-таки удалось разрешить. И «каменистый путь» латвийских кинематографистов продолжается. С надеждой, что команда «Мотор! Начали!» не исчезнет из национального лексикона.

Лиепая

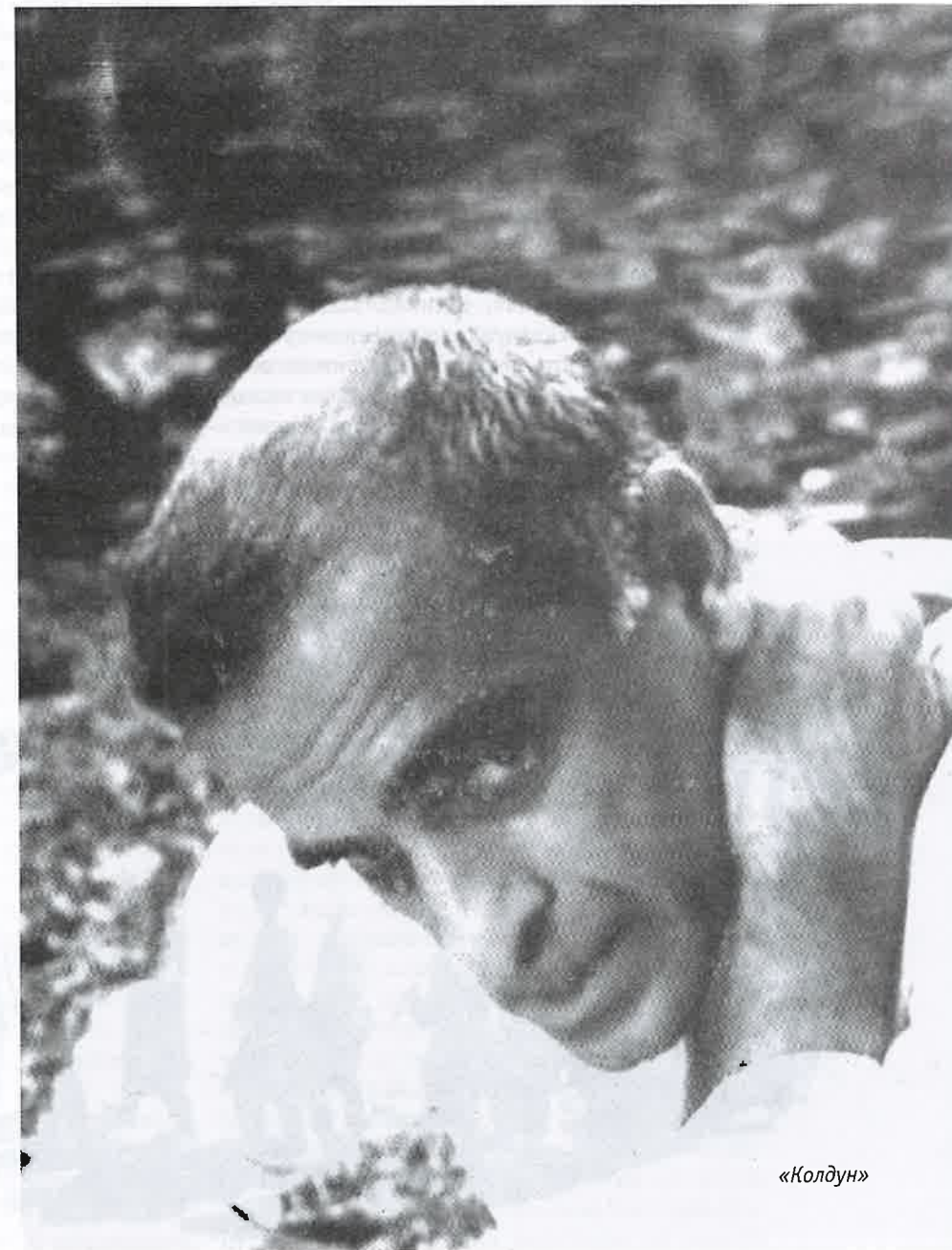


РАХМАН БАДАЛОВ

НЕПРЕОДОЛИМАЯ ТВЕРДЬ БЫТИЯ

На первый взгляд «Колдун» — обычный жанровый фильм, в котором конвенциональный революционный материал переосмыслен в мировоззрении постсоветского времени.

В азербайджанское горное село приходит военный отряд большевиков, чтобы установить там свою власть и свои порядки. Дальше все по правилам жанра: погоня, стрельба, противостояние двух сторон, традиционный хеппи энд. Но многое выламывается из «жанра». Прежде всего необычный герой, то ли народный врачеватель, то ли просто мудрец и хранитель сакральной информации, которая определяет его непоколебимое внутреннее достоинство и благородство. Даже не будучи вооруженным, герой оказывается неуязвимым и олицетворяет моральную победу над пришельцами. Необычен и командир пришельцев, образованный и мрачно-ироничный, за аристократическими манерами и саркастическими ужимками которого обнаруживается невротическая раздражительность и даже растерянность, а приступы эпилепсии воспринимаются как метафора больной совести. «Серьезное» кино, прячущее свою глубину за жанром, психологическая схватка двух героев, носителей двух различных мировоззрений, художественно обретенная «игрой в вестерн»? Не будем торопиться.



«Колдун»

Во-первых, не будем пренебрежительно относиться к «жанру», как к чему-то низкому, массовому, и не будем искать «глубину» за формальными признаками жанра. Не стоит повторять (а может быть, еще не закончилось время «изобретать велосипед?»), что жанр архетипичен, а следовательно, в нем спрессованно столько, что до конца и не расшифруешь. Только очень наивный человек может решить, что все эти, как сегодня говорят, «экшны» (действие-движение-действие) — развлечение для подростков или, что еще глупее, проявление культа насилия, овладевшего вдруг человечеством. Во-вторых, наша удобная пространственная метафора «глубины» на самом деле просто стереотип, «общее место». В произведении искусства нет «верха» и «низа», ничто ни за чем не прячется, а просто вырастает одно из другого, любая серьезная идея должна предстать как игровая и — решусь сказать — как плоскостная, по крайней мере, в кино и вообще в визуальных искусствах.

Конечно, Октай Мир-Касимов, задумавший и снявший своего «Колдуна» (о названии чуть позже) так, как он его снял, думал о зрителе, о том, чтобы привлечь его в залы (сегодня такая задача в Азербайджане — да и только ли в Азербайджане —

сродни донкихотскому сражению с ветряными мельницами, но не будем разочаровываться, ничто в этом мире не проходит бесследно, в том числе сражение с ветряными мельницами). И не только о зрителе думал. Отдавая предпочтение выбранному жанру и, в соответствии с требованиями жанра, придумывая сюжетные коллизии, затем, уже в процессе съемок, выбирая выигрышную натуру, придумывая трюки, приглашая профессиональных каскадеров, он думал и о собственном кайфе. И не просто «думал» (все наши слова хочется «деконструировать», чтобы сказать то, что на самом деле намереваетесь сказать) — публично выворачивал себя наизнанку, чтобы и другие почувствовали его «кайф», благодаря которому он способен сохранять и детскую непосредственность, и серьезную взрослость, включающую и благородство манер (совсем не последнее дело для О.Мир-Касимова как человека), и убежденность в подлинности (правильности) своего мировоззрения. Одним словом, «своим кайфом» доказывая и себе, и нам, что еще не вечер, что он еще многое может как художник, как профессионал и, самое главное, у него есть свой мир, пристрастность к которому он и не собирается скрывать.

«Колдун»



Теперь я могу сказать, что «Колдун», как ни один другой фильм О.Мир-Касимова, пророс (хочется употребить именно такой глагол) из его человеческих пристрастий. Легко написать: «свой мир», «человеческие пристрастия». Труднее объяснить, что под этим подразумевается. Попробую, хотя понимаю, что одним радио здесь не обойдешься, придется рассчитывать и на интуицию читателя. Прежде всего своим фильмом режиссер реконструирует (демонстрирует, декларирует, манифестирует) свою связь с прошлым. Но не с обычным прошлым — вчера, позавчера, год тому назад, — а с ценностным прошлым (близко к тому, что М.Бахтин относит к «прошлому» в классическом эпосе, которое, будучи ценностным, не имеет постепенных временных переходов к настоящему. Учтем и то обстоятельство, что именно с эпоса началась модификация героических жанров, продолжающаяся в постгероическую эпоху прежде всего в кино). Это прошлое — не прошлое предстает у О.Мир-Касимова как законченный духовный опыт, как некая духовная аура, завещанная нам предками, или как некое мироздание, некий космос, который надлежит оберегать и защищать. Как непреодолимая твердь бытия, которую О.Мир-Касимов твердо ощущает под своими ногами. И если следовать логике эпоса, то нашего «благородного героя» можно назвать и культурным героем архаического эпоса, ведь он способен лечить не только тело, но и душу, он способен удерживать «тело и душу» в их изначальном, «природном» состоянии.

Недавно на страницах республиканской газеты О.Мир-Касимов напомнил, что его героя («благородного героя») зовут Расул, что означает «посланник Бога», и признался, что говорит об этом впервые. Иными словами, режиссер раньше не хотел акцентировать на этом внимание, а теперь признался, что рассчитывал, чтобы его герой воспринимался как «посланник». В этом смысле русское название «Колдун» содержит в себе шумы, искажающие смысл. В оригинале слово «овсунчу» («овсун» — скорее заклинание, заговор, а «овсунчу» — маг, ворожей) предполагает человека, наделенного способностью магизировать окружающий мир не столько будучи наделенным неведом откуда взявшимися неординарными способностями, а будучи «посланным» с миссией.

Точно так же, как в эпосе есть силы, постоянно покушающиеся на «твердь бытия», такие силы есть и в современном мире. Они могут менять свое обличье, но они так или иначе враждебны этой, завещанной предками «духовной тверди». В современном

мире для О.Мир-Касимова к этим силам следует отнести глобалистов всех мастей, равнодушных к традициям и опыту предков, Америку (в смысле США в роли мирового гегемона), гендерный подход, разрушающий вековые (разумные) роли мужчины и женщины, и многое другое (при выбранном подходе список заполняется сам собой), все такое же дьявольски разрушительное. В этот ряд, теперь уже навсегда, должны попасть большевики с их разрушительным пафосом переустройства мира, с их дьявольской попыткой покуситься на твердь бытия. Таковы они и в фильме «Колдун». И то, что они столь разные, только подчеркивает, что, подобно живым людям, они в разной степени отделились от своей исходной природной крепости.

При этом О.Мир-Касимов далеко не ретроград, он верит в развитие, верит в цивилизованность, в цивилизные правила жизни, достаточно критичен к себе и даже самоироничен. Не случайно он входит в свой фильм вместе со странствующими актерами, входит в него почти как старый печальный клоун, почти как шут, отдавая бродячим музыкантам собственноручно им (режиссером, клоуном, музыкантом, художником) сочиненную французскую песенку, приходит и уходит, в конце концов, как актер и клоун (как художник), оставаясь чужим и чуждым и этой тверди, и этим страстям. Но... при всем при том, при всем при том, ко многим инновациям, посягающим на его мир и «человеческие пристрастия», он продолжает относиться, мягко говоря, с подозрением. Вот почему он посвящает фильм памяти отца, и в этом посвящении он предельно серьезен, и этим посвящением (как и самим фильмом) декларирует свою приверженность «прошлому» в том его значении, о котором говорилось выше и которое олицетворяет для него отец.

Даже такой беглый перечень «друзей и врагов» позволяет назвать романтическим мировоззренческий пафос режиссера, из которого пророс «Колдун». Но как относиться к этому романтизму? Можно ли считать его архаичным? Конечно, художника следует воспринимать по правилам, которые он сам, прямо или косвенно, сознательно или подсознательно, для себя устанавливает. Это азбука, но примем во внимание и то, что культурные контексты возникают и складываются помимо воли художника. Так вот, на мой взгляд, если деконструировать (разобрать и собрать в культурном контексте) понятие «романтизм», то под него подпадут многие самые высокие художественные достижения XX века, так или иначе не принимавшие повседневную, будничную, невыносимо тягостную, во многом

омерзительную жизнь (никакой спасительной «легкости бытия»). Разве не «романтизм» — говорить (кричать, вопить) о безумстве, абсурдизме или зазеркальности современного мира? В конце концов, мы живем в эпоху разнообразных «нео» и «симулякров», все исторические и прочие подробности превращаются во многих современных художественных произведениях (в кино в том числе) просто в пародийный антураж, и во всем этом, прямо или косвенно, также выражается наша романтическая, трагическая ирония. Я почему-то при этом вспоминаю таких разных художников, как Беккет или Тарковский, можно вспомнить других, столь же разных, находящихся или не находящихся свою «твердь бытия», но не способных принять будничную повседневность (профанное время). Включая О.Мир-Касимова в этот список, я совсем не преследую цель представить его как живого классика или завысить планку его художественных достижений (думаю, что сам режиссер в этом не нуждается), не собираюсь ставить знак равенства между совершенно различными художественными мирами. Просто хочу понять «кайф» художника и как простодуш-

ный зритель (а критик прежде всего должен быть простодушным зрителем, способным отождествить себя не только с героями фильма, но и с самим режиссером) воспринимать происходящее на экране. Хотя не могу не признаться (О.Мир-Касимову в том числе, хотя он об этом знает), что, увы, нет для меня спасительных последних инстанций, нет «непреодолимой тверди бытия», нет духовной ауры, внеположенной нам, нашим метаниям, разочарованиям и сомнениям. Что не мешает мне с удовольствием смотреть «Колдуна» Октай Мир-Касимова...

Баку

«КОЛДУН»

Режиссер — Октай Мир-Касимов

Сценарий — Октай Мир-Касимов, Натик Расулзаде, при участии Рустама Ибрагимбекова

Оператор — Кянан Мамедов

В главных ролях: Бахтияр Ханизаде, Фуад Поладов, Аян Мир-Касимова.

Производство — Государственная киностудия «Азербайджанфильм».

ХОДЖАКУЛИ НАРЛИЕВ

МИНАРЕТ И КОЛОДЕЦ

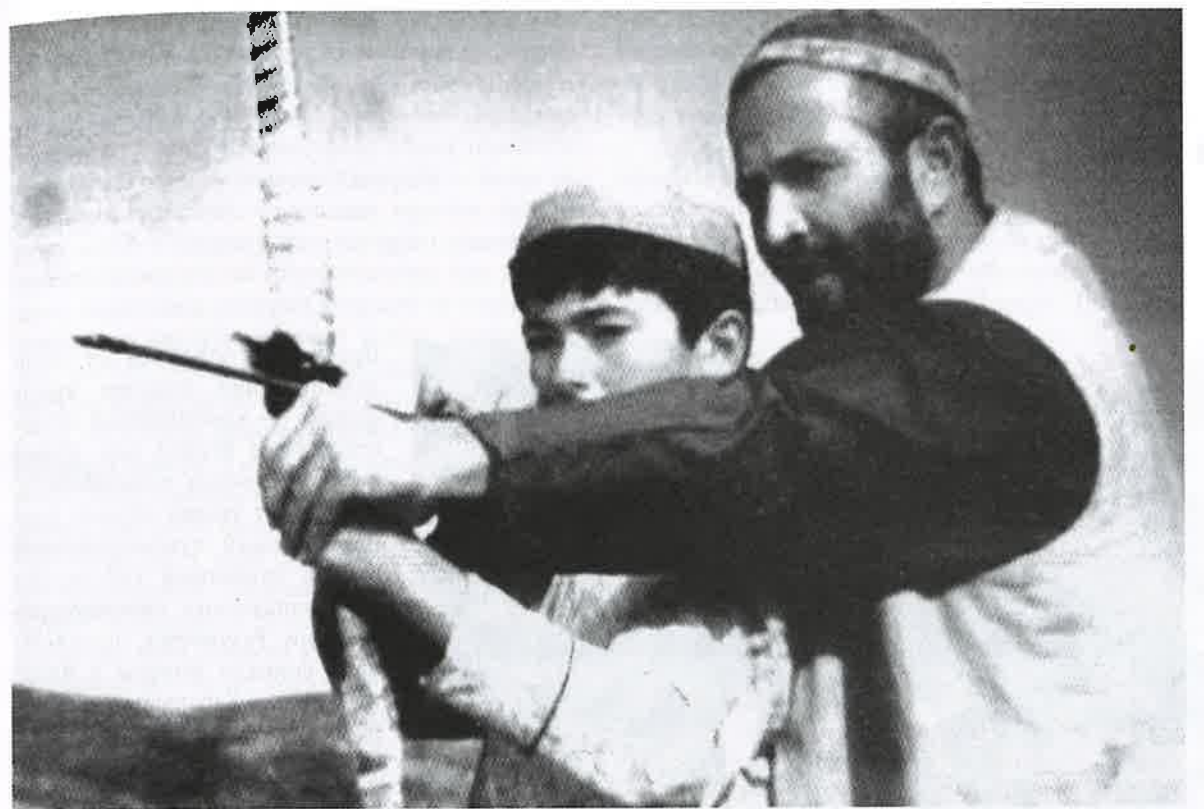
Октай Мир-Касимов снял свой фильм «Колдун» на знакомую нам всем тему, однако трактовка ее очень отличается от привычной, от той, которую нам навязывали долгие годы.

В горное селение приезжает группа красноармейцев устанавливать советскую власть. Обычно после небольшого сопротивления представителям новых порядков все становилось хорошо, а люди радостно принимали советскую власть. Но в «Колдуне» все не так. Здесь красноармейцы принесли добрым, мирным жителям горного селения большое горе: пожары, насилие, убийство, вынужденное бегство. А самое главное, многие из тех, кто

приехал строить «новую жизнь» в селении, сами не понимали или не были согласны с тем, что их заставляли делать. А самоубийство командира красных заставляет зрителя совсем по-новому взглянуть на события тех лет.

Однажды у Ходжи Насреддина спросили, как строятся высокие минареты. Не долго думая, он сказал: «Копают глубокий колодец, а потом выворачивают его наизнанку».

Сегодня мы имеем возможность показывать тому прихода советской власти как процесс рытья глубоких колодцев и выворачивания их наизнанку с надеждой построить высокий минарет.



«Колдун»

Если о политических событиях прошлого мы узнаем в основном из истории, то сегодняшние изменения происходят у нас на глазах. Может быть, мы опять допускаем ошибку? И тут я вспомнил историю, которая произошла с моим другом в детстве. Однажды, желая сократить дорогу, он стал заставлять своего осла, груженного бурьяном, перепрыгнуть через расщелину. Осел долго сопротивлялся, но все-таки рискнул и прыгнул. Задние ноги его соскользнули вниз, он еле-еле выкарабкался. На следующий день мой друг опять хотел сократить дорогу и пошел тем же путем. Осел наотрез отказался идти. Друг перепрыгнул на другую сторону и стал тянуть животное за узду. А спутник моего друга бил и толкал осла сзади. Но все было напрасно. Они так и не смогли заставить животное прыгнуть через знакомую ему расщелину. Нам, людям, надо бы научиться у осла не совершать одну и ту же ошибку дважды, трижды, а то и более. Но история человечества подтверждает, что, к сожалению, мы этого не умеем. Одна группка политиков вчера вела нас в одну сторону, а сегодня уже

другая группка ведет в противоположную. И мы опять, не рассуждая, верим им, позволяем себе идти за ними. Мы даже не хотим учиться у тех, кто уже хорошо обустроили свою жизнь, перенимать их опыт.

Любое насильственное революционное изменение общественного строя уносит миллионы жизней, порождает материальную и духовную нищету, разрывы человеческих отношений, унижение человеческого достоинства. В последние годы на нашем постсоветском пространстве всегда ли мы понимаем это?

Октай Мир-Касимов посвятил фильм памяти своего отца. Он старался правдиво и честно отразить то историческое событие, которое принесло нашим людям много бед. И ему это удалось. Он построил свой минарет...

Тяжело думать, что через какое-то время еще один честный кинематографист снимет свою честную картину, желая построить свой минарет, а наша сегодняшняя жизнь в этом фильме окажется рытьем глубокого колодца.



ШУХРАТ АББАСОВ

ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА-2003



«Танк»

Прошло уже более ста лет после демонстрации первого кинофильма — кинематограф существует уже второй век. Ровно столько времени понадобилось, чтобы свет увидел первый полнометражный художественный фильм, созданный собственными каракалпакскими кинематографистами. Разумеется, братья-узбеки снимали фильмы о Каракалпакии, в Каракалпакии («Непокорная», реж. А. Кабулов, «Последнее путешествие Каипа», реж. Ф. Давлетшин, «Феллини», реж. Н. Аббасов). Документалисты «Узкинохроники» неоднократно обращались к больной теме Арала (к примеру, замечательный фильм Бахадыра Музаффарова «Арал-кум»). Но по-настоящему каракалпакским, где весь авторский и актерский состав — каракалпаки, можно в полной мере называть дебют Турааниеза Калимбетова в игровом кино (в программе Кинофорума в 2002 году был его документальный фильм «Атбеги», с этого показа начавший триумфальное шествие по мировым фестивалям).

Речь идет о фильме «Танк». Фильм смешной, простодушный и очень обаятельный. История, пересказанная в фильме, интонационно и ритмически напоминает едва слышную, практически фоновую, доносящуюся издали песню, которая несколько не обременяет слух и

все же вносит в общую картину мира особое настроение. Юмор в фильме, что называется, «корневой» и знатокам фольклора напомнит анекдоты Омирбека (Омирбек — каракалпакский собрат Насреддина Афанди). Некоторые шутки одного из главных героев — старика Шамурата — могут заставить покраснеть и взрослых мужчин, будь то обращение к пророку, имя которого вылетает из памяти Шамурата во время молитвы, или к оперному персонажу, который вступает со стариком в диалог, не предусмотренный ролью. Главный герой фильма оперный певец Бахадыр Мурадов (артист — К. Абдураимов), откликнувшийся на простую житейскую просьбу старика Шамурата, оказывается сдвинут в мир отношений, где он, уважаемый представитель мира искусства, выглядит как фетиш, как некое нематериальное средство, функционирующее в этом сугубо практическом мире по мистическим законам. Знаменитый оперный артист оказывается способен формировать связи материального, полного корысти и расчета мира. Оказывается — и это поразительное открытие! — достаточно одного его появления, чтобы университет получил земли для опытного участка, директор сельскохозяйственного хозяйства получил технику, предприниматель — выгодный подряд. Он решает «мертвые» вопросы, которые невозможно решить месяцами, годами. А тут одно его слово — и все приходит в движение. В этом одна из загадок фильма — искусство служит гарантом, каталлизатором отношений, в том числе и хозяйствен-

ных. Общественная функция управляет экономикой... Абсурд, парадокс. Остается только радоваться, что искусство все же что-то значит в жизни этих людей.

Но вернемся к старику Шамурату. Актерское обаяние Утемурадова настолько велико, что не сразу понимаешь, что по драматургии его персонаж — не главный. Режиссер и актер настаивают на том, чтобы зритель внимательно пригляделся к этому каракалпакскому деду Щукарю. Покоряющая органика этого героя рождает мысли о корнях каракалпакского фильма, эстетических моделях, которым следуют создатели «Танка». Что-то кажется знакомым — дух, интонация, атмосфера, сила актерской страсти, красота мифов, заложенных в историю. И слышны в фильме этом трагические отзвуки, связанные с оскудением природы, с неистовой жаждой жизни несмотря ни на что. Опора на вековую мудрость простого народа, сохраняющуюся в крови нации, его юмор, его жизнестойкость позволяют ждать открытий от нового, зарождающегося каракалпакского кинематографа.

Ташкент

«ТАНК»

Автор сценария — Мурадбай Низанов

Режиссер-постановщик — Турааниез Калимбетов

Совместное производство студий «Каракалпакфильм» и «Узбекфильм»



НАТАЛЬЯ ЛУКИНЫХ

О СЮРПРИЗАХ АНИМАЦИОННОЙ ВЕСНЫ И ЗАКОНАХ ПРОФЕССИИ

Уже которая московская весна дарит гостям и участникам Форума национальных кинематографий поистине уникальную возможность познакомиться с новейшей коллекцией анимации из стран СНГ и Балтии. Уникальную прежде всего потому, что ни один большой отечественный кинофестиваль в принципе не ставит перед собой столь важную для изучения современного кинопроцесса задачу. Седьмой по счету смотр постсоветского кино подтвердил, что в последние годы мало меняется активность и география анимационной жизни — на экране Форума были показаны 25 новых фильмов из 11 бывших союзных республик. Особенно ценно, что большую часть новой программы мульткино опять представляли авторские ленты, ставшие для режиссеров либо фактом серьезного творческого осмысления нашей жизни, либо этапным художественным экспериментом. Уже само количество этих ярких артистических работ аниматоров, резко отличающихся от ширпотребной продукции видеоиндустрии, говорит о жизнеспособности и независимости современного анимационного искусства в странах СНГ и Балтии.

И все же среди главных достижений новой постсоветской анимации особо хочется выделить те фильмы, которые стали сюрпризами для профессиональной аудитории. Конечно, в ряду неожиданных открытий анимационного экрана можно воспринимать новые работы таких признанных мастеров мульткино, как Константин Бронзит из Петербурга, Евгений Сивоконь из Киева или Сергей Алибеков из Ташкента, поскольку они стали этапным экспериментом для каждого автора. Ироничный Бронзит в четырехминутной ленте «Бог», изображая схватку многорукого буддистского божества с назойливой мухой, блестяще освоил пластику объемной компьютерной анимации и впервые изменил рисованному кино. Руководитель анимационной мастерской Киевского кинофакультета Евгений Сивоконь, видимо, вслед за своими студентами впервые решился на эксперимент с по-

рошковой техникой и в своем авторском фильме «Компромисс» исследовал борьбу белого и черного в пластике изысканных песочных метаморфоз. Еще более поразил коллег известный художник Сергей Алибеков, который привез из Узбекистана снимавшийся долгие годы 15-минутный красивый и странный пластилиновый опус «Эхограмма», предложивший зрителям проникнуть в тайны мозга и живой плоти, чтобы связать воедино внешний и внутренний мир человека... Все эти работы приятно удивили знатоков готовностью зрелых художников осваивать новые пластические формы, стили и технологии, оставаясь верными своей теме и авторской интонации.

Но более всего порадовали первые шаги дебютантов, сразу давшие основание поставить их работы без всяких скидок в один ряд с фильмами признанных мастеров России и Украины, Армении и Эстонии, Латвии и Казахстана. Самый громкий фестиваль успех в последний год достался дипломному фильму выпускника Киевского кинофакультета Степана Ковалю «Шел трамвай № 9» (подробный разговор о фильме — в следующем номере «Кинофорума»). Попурри из карикатурных новелл о современных горожанах, явно навеянное образами Ильфа и Петрова, покорило жюри «КРО-Ка» и «Берлинале» своими забавными пластилиновыми гэггами и колоритным бытовым юмором. Пожалуй, «по гамбургскому счету» эту ленту трудно назвать бесспорным художественным открытием современной авторской анимации, но ее фестивальное признание стало долгожданным и заслуженным подарком для украинской школы анимации, уже начавшей отвыкать от таких громких побед. Среди несомненных удач дебютантов, вполне конкурентных пластилиновому «Трамваю...» Степана Ковалю, мне также видятся студенческие фильмы Елизаветы Скворцовой, Елены Черновой и Владимира Лещева, еще только начинающие свой фестиваль марафон.

Дипломная лента выпускницы ВГИКа Елизаветы

Скворцовой «Подожди, пожалуй» оказалась наиболее зрелой и совершенной из триады ее студенческих лент, в которых Лиза ярко продемонстрировала собственную авторскую манеру. В первых курсовых работах «Дождь» и «Семьсоточек», впечатлявших прежде всего изобразительным решением, будущий аниматор оживляла мир наивной живописи, начиная осваивать технологические и эстетические приемы соединения примитивного рисунка с пластикой компьютерной перекладки. А в десятиминутной лирической сказке «Подожди, пожалуй» Скворцова проявила не только свой тонкий художественный вкус, но и редкий для наших дебютантов (и особенно вгиковцев) дар режиссера-рассказчика. В новом студенческом мультфильме старый романтический сюжет о встрече влюбленной девушки со смертью обрел трепетную интонацию наивного детского пересказа (авторский текст прочитан от лица ребенка) и глубину философской притчи, которую помогла прочувствовать изящная простота образного языка Лизы Скворцовой.

Художник студии «Пилот» Елена Чернова своим дебютным фильмом «Про девочку...» веско заявила о рождении режиссера-аниматора Лены Черновой. Ее дипломная лента мне кажется самой выразительной авторской работой в новом студенческом сборнике «Волшебный фонарь», созданном по специальному проекту Московской Школы-студии «ШАР» и ВГИКа. Детское стихотворение Саши Черного про девочку, потерявшую своего игрушечного мишку, в анимационном исполнении Лены Черновой выглядит одинаково привлекательным для детей и взрослых, благодаря симпатичной рисованной героине и каскаду совершенных ею домашних безобразий. Автор фильма не только предложила наблюдать за тем, как отчаянная кроха в поисках любимой игрушки переворачивает весь дом — что само по себе очень забавно, — но и придумала изящную форму для изображения этого занимательного действия. Рисованные герои и весь предметный мир фильма Черновой имеют лишь силуэтно-монокромное воплощение (карикатурные черные фигурки на фоне серой мебели и единственное цветное пятно — игрушечный мишка). Такое лаконичное графическое решение подчеркивает выразительную игру рисованных персонажей в условном анимационном пространстве и выгодно отличает манеру режиссера-дебютанта, рискнувшего на смелый стилизованный эксперимент. Надо признать, что наши российские дебютанты далеко не так свободны в по-



«Эхограмма», режиссер Сергей Алибеков

«Шел трамвай № 9», режиссер Степан Коваль

«Подожди, пожалуй», режиссер Елизавета Скворцова



«Про девочку...», режиссер Елена Чернова



«Дедушкин мед», режиссер Владимир Лещев

исках формы, как, например, их сверстники из Прибалтики. И уж совсем редко начинающим аниматорам удается грамотно соединить свои оригинальные формальные находки с драматургическим решением. Как правило, изощренные художественные изыски скрывают сценарную невнятицу, а привлекательная экранная история проигрывает из-за убогой эстетики.

Поэтический фильм-размышление Владимира Лещева из Латвии «Дедушкин мед» о жизни одинокого старика на пасеке мне представляется са-

мым неожиданным профессиональным открытием молодого анимационного экрана стран СНГ и Балтии. В течение пяти минут мы наблюдаем щемяще красивые и грустные картины бытия старого пасечника, чьи будни, воспоминания и сны связаны с единственными членами его семьи — пчелами. Автор не стремится удивить нас необычностью формы, но покоряет ее совершенством и простотой, напоминая сдержанными экранными образами о портретах старых голландцев или о прозрачных пейзажах Борисова-Мусатова. Своей благородной живописной манерой и тонкой лирической интонацией эта дипломная латышско-шведская картина невольно отсылает зрителя к поэтическим традициям авторской анимации великого канадского художника Фредерика Бака или российских мастеров Юрия Норштейна и Александра Петрова.

Уроженец Латвии Владимир Лещев получил художественное образование в престижной рижской Школе искусств имени Розенталя, а в последние два года учился анимации в шведском Колледже искусств, ремесел и дизайна Констфак, где проводили мастер-классы такие выдающиеся мастера анимационного кино, как наш Норштейн, Каролин Лив из Канады или Петр Думала из Польши. Конечно, для молодого талантливого художника такой опыт общения со знаменитыми педагогами не был случайным подарком судьбы, именно прекрасное образование помогло начинающему режиссеру раскрыть свои способности и осознать себя причастным к лучшим традициям мирового искусства. На весеннем сборе в Москве успешные дебютные шаги Владимира Лещева открыли нашим мультипликаторам и коллегам из стран СНГ еще одну достойную европейскую школу анимации, которая может гордиться своими выпускниками и задавать планку качества профессионалам. А личный опыт «русскоязычного» режиссера из Латвии вновь доказал, что судьбы современных молодых творцов, к счастью, определяются не только их самобытными талантами, национальными корнями или местом рождения, но также желанием художника стать частицей мировой культуры и служить законам профессии и красоты...



АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

ОТСЮДА — И В ВЕЧНОСТЬ

В последние годы повод для документального кино в Украине все чаще печальный: мастера уходят. Так — везде на постсоветском пространстве, но здесь это переживается особенно болезненно. Когда традиция — не только понятие, не абстракция, а *вот сейчас* живой человек уходит и в нем, с ним иссякает, на наших глазах умирает эта традиция, то тут не до элегических вздохов и культурологических спекуляций на патристические темы. Здесь все — болит, и все — боль. И смиряешь себя, и собираешь воспоминания, и копишь подробности, чтобы не кричать от боли, ведь все равно никто не услышит. Такая самосмирительная интонация заметна в двухлетней примерно давности фильме Сергея Буковского об операторе Вилене Калюте. И все понятно. Чужие здесь не ходят. Они — на расстоянии миллионов световых лет. Если кто еще из *своих* не забыл о «Полетах во сне и наяву» и другой операторской классике, снятой Мастером, — и на том спасибо.

Но... не все так однозначно.

Смотришь только что сделанную, снятую по сценарию Сергея Тримбача блестящую получасовую документальную картину «Вечный крест» Юрия Терещенко, внешне очень простую, сделанную на одном дыхании, где явлена, между прочим, полнота художественного высказывания (ни минуты пустой). И горестно киваешь в такт чувствам авторов — в той мере, в которой «на уровне сообщаемой информации» можешь их разделить.

Да, поминки следуют за поминками. Начинается картина с панихиды по лидеру украинского поэтического кино Леониду Осыке, потом возникает титр «Неделей раньше». И мы видим, как тяжело заболевшему режиссеру собираются вручить Юсуповскую премию Украины имени Александра Довженко, точнее, передать награду его жене, актрисе Светлане Князевой, и сыновьям Алексею и Богдану. Вручили.

Митинг происходит на открытом воздухе, фильм черно-белый. Читает короткую речь официальное лицо: Ганна Петровна Шмиль. Одиночные,

какие-то гулкие, будто в пустоте звучащие хлопки. Потом распорядитель повернется куда-то, рванется чуть ли не за край кадра, прикажет играть марш, взмахнет руками, и... мы услышим терпкую, горько-праздничную мелодию (именно так, все вместе, «нераздельно и неслиянно») из фильма Бориса Ивченко «Пропавшая грамота», в свое время (1972) практически полочного, где музыку, как было сказано в титрах (если я правильно вспоминаю) «собрал и исполнил» Иван Миколайчук. Тоже давно уже покойный. (О нем, кстати, опять-таки недавно был создан Людмилой Лемешевой и Анатолием Сырых очень интересный документальный фильм.)

Потом мелодия оборвется, мы войдем со Светланой Князевой в квартиру, и из коридора, длинного, словно туннель (по которому, говорят, сразу после смерти отправляется душа), будем видеть и слышать, как Светлана разговаривает с мужем — парализованным, только и могущим ответить отчаянным мычанием на ее ласковые слова, цветы и награду, показанную крупно. Причем посмотрим мы на мелькающую в дверном проеме женщину так, будто это наши глаза моргают. Через затемнения. Одно, второе (больше такое не повторится). Пока что человеческим глазом, а не всевидящим и немолчимым, хочется сказать, *оком* камеры.

Вроде бы иных комментариев и не надо. «Награда нашла героя». Жаль, что поздно, практически посмертно. Эпизод отпевания через удар колокола монтажно сопрягается с эпизодом награждения, и первый кадр в сцене митинга — памятник Довженко, его лицо — грозное, несдавшееся.

Но предшествующее заставляет несколько пренебречь этим номинальным смыслом эпизода и пойти за интонацией фильма, заданной авторами, — сложной, даже прихотливой. Которая приведет нас к иной, несобытийной глубине.

Отвлекусь на минуту от фильма Терещенко, Тримбача и их коллег и скажу, наконец, ясно и определено: на мой взгляд, жизнь человеческая не делится на периоды. И даже если мы сейчас плохо осведомлены друг о друге и не разговариваем на



«Вечный крест»

совместных встречах о том, кто чем дышит, вспомнив завет Хемингуэя — молчать о главном, это не значит, что забыли имена и фильмы, сделанные в пору ревливой близости. Когда питерцы, киевляне и екатеринбуржцы, а также отдельные рефлектирующие москвичи творили принципиально новый контекст отечественного (в широком смысле) документального кино.

Поэтому, вовсе не предполагая, что Сергей Тримбач и Юрий Терещенко выстраивают начало своей картины на ретроспекции, специально наметнув на прославленную ленту Сергея Мирошниченко «Таинство брака» (о Леониде Оболенском), а позднее, показав, как жена Борислава Брондукова Катерина ухаживает за парализованным и бессловесным мужем, отсылают насмотренного зрителя к «Павлу и Ляле» Виктора Косаковского (где показаны, соответственно, Людмила Станукина и Павел Коган в той же ситуации), считаю, что общий контекст переживаемого нами всеми здесь-и-сейчас времени — не искушение «русификаторства», а живая реальность.

Важно, конечно, кого и как хоронят. Но не менее важно, — точнее, сейчас становится важным, — как документалист показывает похороны. Как неизбежный процесс умирания или как невозможность смириться с этой неизбежностью.

...На тризну по Леониду Осыке будто собрались его герои из «Каменного креста» (это потом вспоминаешь, что кадром из этого шедевра фильм Терещенко начинается и первый раз «колокол зво-

нит» уже здесь). Среди них — Иван Миколайчук.

Фильм-метафора, отчетливо трагедийный, будто предостерегает от метафоризации смерти, которую переживают авторы фильма как свое личное горе. В повествование вплетается кадр с рыдающим Брондуковым: «Дюже тяжко умирать! Я не пьяный!» Кто это — актер или его роль несет дополнительный смысл? Или это сейчас, вот только что мы услышали человека, впрямь прорывавшего свое заветное слово? Будто надо его одолжить у фильма, чтобы все-таки услышали, что думает человек.

А человек думает, и другой человек говорит.

Думает — и тяжело думает — Борислав Брондуков, за которым нежно, как-то легко и естественно ухаживает Катерина: бреет, поворачивает, носит. И уж тут камера вместе со зрителем сочувствует, сопереживает — жизнь еще длится, и мы по эту, а не ту сторону. Брондуков смотрит на нас из-под своей неимоверной шляпы. А потом вновь мы увидим кадр все той же трапезы — из «Каменного креста», и появится еще один герой фильма — Константин Степанков. И, полный сил, в своей квартире будет лепить пельмени, ругать жену, Аду Роговцеву (камера заметит ее овальный портрет), которая зарабатывает деньги, уезжая «то в Финляндию, то в Башкирию, то на Сахалин, твою мать!», а дома не бывает. Говорит без пафоса, без жажды реванша, но с горечью о собственной невостребованности, об умирании национального кино. И продолжает лепить пельмени.

Чуть позже нам покажут его на той же панихиде по своему режиссеру. И вернут к трагедии. А в самом конце ленты увидим еще один черно-белый, графичный кадр из «Каменного креста». Крест остается, а люди — возможно, незрячие — упорно идут в гору, к своему гордому страданию на духовных вершинах.

Уверен, что специалисты по украинскому поэтическому кино, разгромленному в конце 60-х, но давшему еще несколько шедевров в начале 70-х (к ним и принадлежит «Пропавшая грамота» — о неубитой народной жизни и празднике искусства, эту жизнь выражающем), извлекут из фильма Юрия Терещенко и Сергея Тримбача еще немало смыслов, совместив текст игрового «Каменного креста» с текстом документального «Вечного креста», а не только их траурные контексты. Не уверен я, правда, в том, что в этот именно фильм органично лег эпизод со слепыми из ленты Осыки, — уж слишком он самодостаточно метафоричен

безотносительно к сложной мысли этой картины. Но это — так, придирики.

А сложность мысли фильма, на мой взгляд, в несводимости ухода конкретных людей к кризису культуры. Пора перестать гордиться тем, что они были и пока еще, к счастью, есть, кто-то остался. Пора почувствовать их живой пульс, не заимствуя образы и ситуации, с готовностью придающие величие достаточно гротескной сегодняшней церемонии награждения, сильно смахивающей на отпетый слоган «посмертная реабилитация».

...А может, я опять все усложняю. И награда нашла героя так поздно просто потому, что не успели вовремя, и надо быть внимательней к национальному достоянию независимой Украины. И жалко замечательного режиссера Леониду Осыку, его семью и детей. И кино, натурально, в кризисе. И, наконец, уже сделанные когда-то фильмы, бывает, странно, мистически отзываются в последующей судьбе их творцов — вспомним «Сталкера» Тарковского.

Но ведь любой кризис так или иначе разреша-

ется. И хорошие актеры, вполне здоровые, бывает, сидят без работы дома. И хотя тяжело болен Борислав Брондуков, но так хочется, чтобы вновь появилось в Украине настоящее кино! А пока пусть очередная трагедия будет тестом на сострадательность. Жизнь вообще трагична, раньше или позже, все там будем.

Все эти мысли как будто присутствуют в фильме, точнее, сопутствуют показанным в нем событиям и не нуждаются в метафоризации. И вроде бы нет здесь иронии — тем более горькой — по поводу безнадежности, к которой тоже ведь привыкают.

Только вот почему тогда картина названа так точно и страшно, словно реквием в квадрате, — Вечный крест?

«ВЕЧНЫЙ КРЕСТ»

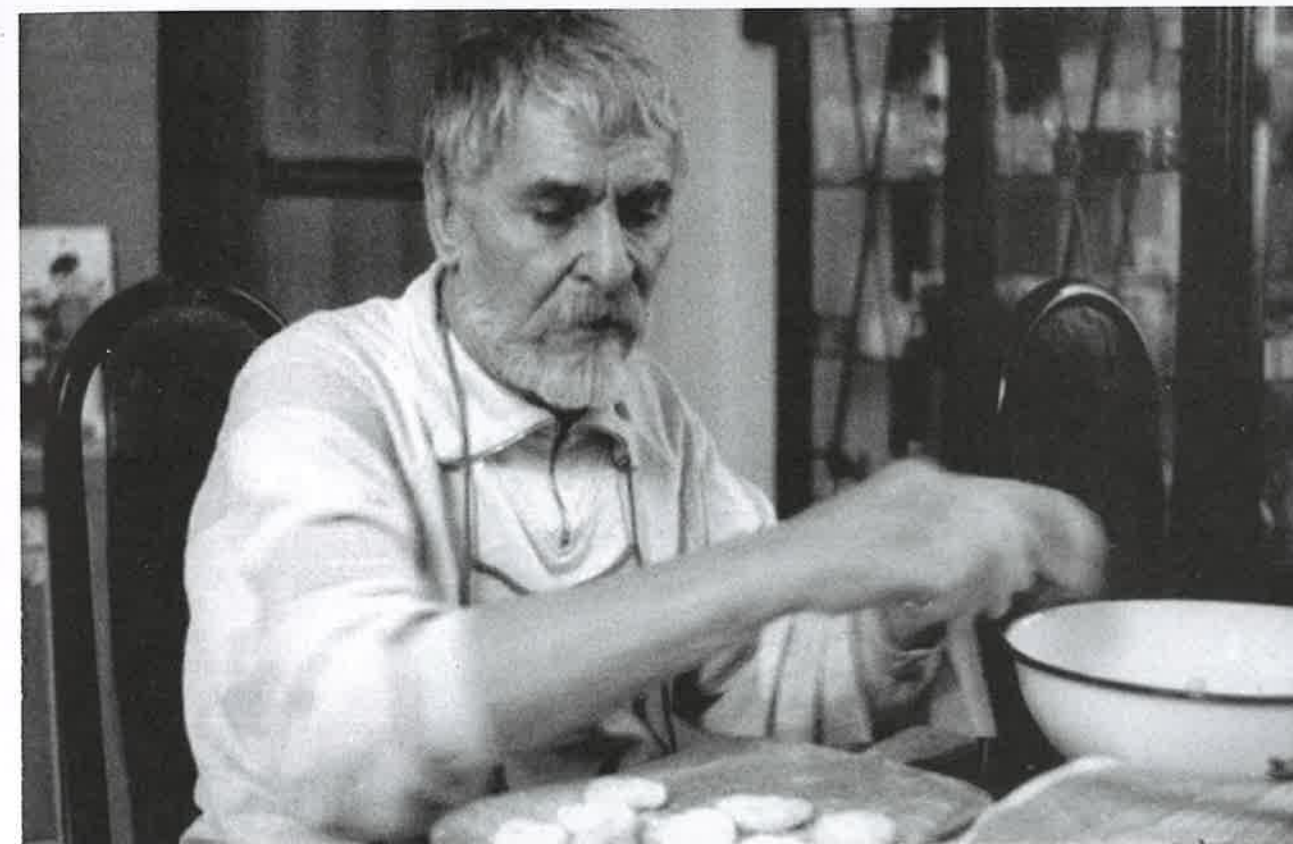
Режиссер — Юрий Терещенко

Сценарий — Сергей Тримбач

Оператор — Анатолий Химич

Производство — «Киевнаучфильм»

«Вечный крест»





ЕЛЕНА СТИШОВА

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ С МУЖЧИНОЙ НА ОБЩЕМ ПЛАНЕ



«Живые контейнеры»

Утопия и криминал — близнецы братья. Пожалуй, это имманентный закон развития умышленной идеи всеобщего счастья. Мечта о земном Рае для всех оборачивается Адом для большинства. Но это становится очевидностью лишь на выходе из Утопии. Когда кончается действие идеологических наркотиков и псевдорелигиозного дурмана. Проект, осуществленный Женской сетевой программой института «Открытое общество» на пространстве последней Утопии, — девять документальных фильмов, снятых в девяти республиках бывшего СССР, — организационно был возможен и в Советском Союзе, где поощрялись размах и прочее «громадьё». Но разве что теоретически. Для экранного показа женских судеб был декретирован дискурс «светлого пути», и цензурные инстанции бдительно отслеживали отступников вплоть до кончины советской власти. Даже в 80-е годы, буквально накануне перестройки, лежал на полке сенсационный фильм Николая Обуховича «Наша мама — герой», женский вариант вайдовского «Человека из мрамора» в документальном жанре кинонаблюдения. К тому же понятия «гендер», что означает «социальный пол», при советской власти просто не существовало — ведь «женская проблема» у нас была решена раз и навсегда, а мужской и вовсе не

было. А тут проект под названием «Люди и роли: гендерный формат». Зрителей предупреждают: речь пойдет о социальном театре, где каждый не одну играет роль: женщины — мужскую, мужчины — женскую. Потому и оптика будет задействована *гендерная*. Задача такая — пройти с видеокамерой по местам обитания «исторической общности» и понять, что происходит с женщинами и мужчинами, с их отношениями на разных этапах постсоветской жизни, свободной от коммунистической идеологии и тоталитарной мифологии.

У аналитиков и экспертов проекта брезжила догадка, что именно гендерное измерение жизни в независимых республиках, оторвавшихся от тела некогда могучей и непобедимой империи, откроет самые болезненные стороны социальной сферы, сокрытые от СМИ. А заодно обозначит реальный градус свободы в этих республиках. Так оно и вышло. Некоторым авторам даже пришлось взять псевдонимы, чтобы уменьшить риск преследования со стороны властей.

Сор из избы

Какой взрывоопасный материал содержат документальные исследования в гендерном формате, по крайней мере, некоторые из них, я поняла на Бакинском Форуме осенью 2002 года, где провела мини-фестиваль из четырех фильмов еще «горячей» коллекции, объединив их под шапкой «Вызовы глобального мира и стереотипы патриархального сознания». Эстонский фильм «Цвет отчизны» был принят с пониманием, публика оценила самокритичность авторов и их задиристый, иногда злой юмор. Но когда дело дошло до своего родного — до азербайджанского фильма Али-Исы Джаббарова «Желаю семь сыновей и одну дочь», — дискуссия, и без того далекая от академизма, приняла скандальный оборот. Вплоть до попытки оспорить сам факт, широко известный в Баку, который лег в основу сюжета. Речь шла о самоубийстве 15-летней девочки, доведенной до рокового шага родным отцом. Папаша очень страдал оттого, что у него две дочери и ни одного сына — по мусульманским понятиям он был просто-напросто бездетным, — и в сильном подпитии частенько бросался с кулаками на жену и дочек. Однажды старшая, спасаясь от отцовских колотушек вместе с младшей, предложила той спрыгнуть с крыши, куда обе забрались, преследуемые озверевшим родителем. Маленькая испугалась, а старшая кинулась вниз и разбилась. Убийца отец отбывает наказание, пишет покаянные

письма. И не знает, что у него хватает адвокатов среди соотечественников. Что-то тут не то и не так, сомневаются они и во всем винят американцев, которые дают деньги на то, чтобы показать азербайджанский народ в дурном свете. Когда в дискуссии всплывает такой до боли знакомый довод, как «заговор мирового империализма», я умолкаю: что тут возразишь... Ну, не хочет аксакал, чтобы кто-то выносил сор из избы.

Между тем работа Джаббарова — одна из лучших в проекте, она уже с успехом прокатилась по международным фестивалям, у себя на родине коллеги назвали ее лучшей документальной картиной года.

Узбекские «Поденщицы» и таджикские «Живые контейнеры» — трагические свидетельства унижения и бесправия женщин здесь и сейчас. Новая жизнь с ее свободами, не подкрепленными ответственностью, довела некогда «освобожденную» женщину Востока до суммы, тюрьмы и проституции.

Репортажные съемки и интервью — прежде всего документы, показывающие реальное положение женщин в этих мусульманских странах, декларирующих демократический путь развития. Гендерная и религиозная политика властей прочитывается в фильмах дискурсивно. Исламизация, пришедшая на смену государственному атеизму, резко изменила женский статус. Женщинам настоятельно стали напоминать, что они мусульманки. В общем политическом хаосе и экономической разрухе их гражданские права стали таять, как лед под солнышком. Да и где те райсоветы или сельсоветы, где можно было покачать права? Куда податься, у кого просить защиты? Тех, кто сор из избы выносит, карают. И жестоко.

Женщины на советском Востоке были социализированы и — хотя бы формально, на уровне конституции, — имели равные с мужчинами права. Сегодня эта социализированная мусульманка, три поколения назад под напором советской власти поменявшая свою гендерную роль и свою социальную ориентацию в мире, снова закуталась в паранджу — мало того, она изгоняется из светского общества, теряет личность, профессию, люмпенизируется. Обе героини узбекского документального репортажа «Поденщицы», оставленные мужьями без всяких средств к существованию, преданные обществом, поразительно быстро вспомнившим средневековые шариатские предрассудки, вынуждены стать постоянными клиентками мардикер — базара, рынка чернорабочих. А это позор, последняя ступень падения для мусульманской женщины.

Живые контейнеры — несчастные тетки (кстати, не все безмужние), которые по неопытности и от беспросветной нищеты соглашаются перевозить наркотики в собственном желудке. Многие погибают от отравления, а выжившие попадают в женскую тюрьму, откуда и ведет свой репортаж режиссер Орзу Шарипов. Наркодилеры, использующие этих женщин, все, разумеется, мужчины, остаются за их спинами, уходя от наказания.

Фильмы проекта фиксируют регрессивные



«Поденщицы»

гендерные (читай: и социальные) процессы в центральноазиатских республиках, где в декорациях «возвращения к истокам» происходит реисламизация со всеми вытекающими для женщины последствиями...

Развал империи актуализировал проблемы, на которые советская власть смотрела сквозь пальцы, относя их к «пережиткам проклятого прошлого». К примеру, есть азербайджанский анклав недалеко от Тбилиси. Существует с незапамятных времен. Снабжает столицу Грузии овощами. Женщины копают картошку, мужчины пакут ее в белые пластиковые мешки и везут на базар. Такое разделение труда. Посмотришь на картинку — ну просто пейзажная идиллия. Вникнув в законы, по которым живет этот патриархатный исламский островок, режиссер Лиана Джакели в фильме «Невидимки»

сделала поразительные открытия в гендерной сфере. Невидимки — это женщины общины. Из поколения в поколение их круг общения не выходит за околицу села. Потому что они не говорят по-грузински, хотя в школе их пытаются научить языку страны, где живут они, где жили их предки во многих поколениях. Но какая наука пойдет на ум, если в семьях незыблем приоритет в срок собранного урожая, а с некоторых пор возрожден обычай умыкания невест. Просватанной невесте, пусть ей нет и пятнадцати, в школу ходить неприлично. Директор сельской школы хотел бы, чтобы его дочери получили образование, даже высшее. Но сие от него не зависит. Если местному джигиту взбредет в голову похитить директорскую дочку, то ее судьба будет решена независимо от воли родителей и самой девушки. Законы общины незыблемы.

Гендер как инструмент познания

С фильмами, которые вызывают шок и даже оторопь: неужели такое может быть в наше время? — соседствуют картины иного, аналитического замеса: здесь тоже обозначено проблемное поле, только авторские наблюдения реализуются в других интонациях, вплоть до жанровых. К примеру, по проблематике монгольская лента «Узоры на шелке» рифмуется с «Невидимками», а снята она в празднично-лакировочных тонах советской документалистики 50-х. Цветовой лейтмотив фильма — шелковые дэли, национальная женская одежда. Весной, когда в монгольских вузах наступает время выпускных экзаменов, весь Улан-Батор цветет изысканными шелковыми нарядами. Дело в том, что 80 процентов студентов — девушки. Скотоводческая Монголия — страна образованных невест. Режиссер Уранчимэг Нансалмаа, выпускница ВГИКа, дает нам время восхититься таким уровнем эмансипации, налюбоваться красавицами в шелках, а потом резко выворачивает сюжет наизнанку. Обнажает драматизм этого цивилизационного процесса. Дипломированным девушкам остро не хватает рабочих мест. Их нигде не ждут. При полном равнодушии властей к решению острейшей проблемы девушкам остается либо вернуться в степь к мужьям-скотоводам, либо стать чернорабочими где-нибудь в странах Дальнего Востока. Вот вам еще один лик женской дискриминации.

Гендерный поворот, гендерное измерение в фильмах коллекции используются как инструмент познания и выявления неявной женской дискри-

минации и унижения. Лидером здесь является прогремевший на МКФ документальных фильмов в Роттердаме «Цвет отчизны» — эстонский фильм, снятый в редком жанре документальной сатиры.

Картина, кстати, неотразимый аргумент в пользу существования такого явления, как «советская глобализация», породившая глобализацию постсоветскую. Как бы некоторые из нас ни отрезались от своего советского происхождения, какие бы камни ни бросали в сторону «оккупантов», советская ментальность достала даже тех, кто был в глухой оппозиции к режиму и в силу ряда причин мог себе позволить роскошь не быть вовлеченным в тотальные идеологические процессы. Таким преимуществом пользовалась Эстония, сумевшая остаться в относительной изоляции и из последних сил и возможностей охраняющая свою культуру от пагубного влияния Центра. Тем не менее именно в этом заповеднике национальной культуры режиссеры Андрус Маймик и Яак Кильми нашли своих героинь — законченных типажей тоталитарной отливки. Не спешите верить, что перед вами антиподы, — это авторский прием, который в конце приведет вас к выводу: бывшая советская супермодель, а ныне успешная устроительница конкурсов красоты, и лидер патриотической скаутской организации «Дочери Эстонии» — одного поля ягоды. Их представления о роли женщины в обществе откровенно буржуазны и разрушительны и для демократического общества, и для отдельно взятой женской личности. О чем, собственно, и повествуют авторы, не отказывая себе в ядовитых обертонах. Лично меня особенно впечатляют «методы работы» этих женщин. Что-то слышится родное в страстном желании всех построить, заставить петь хором патриотические песни, скандировать idiotские слоганы. И всех без исключения осчастливить.

Завтра будет лучше?

Литовский вклад в коллекцию — многофигурная кинокомпозиция Моника Юозапавичюте — так и называется: «Завтра будет лучше». Но со знаком вопроса в конце. Истории четырех женщин из разных социальных слоев складываются в коллективный портрет женской проблемы в Литве. Портрет получился вполне позитивным. Да, трудно отказаться от привычной роли в жизни и в профессии. Еще труднее — найти новую роль по себе. Это ломка, это драма, наконец, это депрессия. Безработная актриса пытается переквалифицироваться в дизайнера. Фермерше, которой завистники соседи



«Желаю семь сыновей и одну дочь»

не раз пускали красного петуха, хватает воли и характера еще и еще раз начинать с нуля. «Хочешь жить — умей вертеться» — под этим советским лозунгом выживает неунывающая бизнес-леди, бывшая спортсменка-комсомолка. Ну, а директор Центра стратегических исследований Юрате, в советском прошлом доцент кафедры научного коммунизма, стала единственной женщиной-политологом в Литве.

Видимо, позитивный национальный характер повлиял и на выбор героинь и определил тональ-

«Цвет отчизны»



ность фильма — жизнеутверждающую, даже, пожалуй, оптимистическую.

Национальный характер со всей его мифологической щедростью, порой избыточной, еще как чувствуется и в украинском фильме «Власть — женского рода». Фильм-коллаж, встроивший в свою пеструю орбиту с десяток женских портретов, настаивает на идее украинского матриархата как органичной для страны форме социальной организации. Мол, казаки воевали, а жены в их отсутствие



«У слияния двух родников, красные бабочки»

правили казацкой республикой, и неплохо это у них получалось. И сейчас работает старая традиция. Там, где женщина у руля власти, все цветет и колосится, фабрики выпускают замечательную продукцию, трикотаж котируется на международных выставках. Авторы с любовью портретируют своих героинь — деловых женщин, ни на йоту не потерявших своей женской привлекательности. А какие красавицы и умницы женщины-политики — что Юлия Тимошенко, что Наталья Витренко. Но мужчины ни за что не дают им порулить. Может, генетический опыт им шепчет на ушко: этих женок только пусти во власть, тогда пиши пропало... Социолог Лариса Кобелянская ставит диагноз: «Почему так мало женщин наверху? Потому что доминирует мужской корпоративный интерес...»

Но, хотя женщин в политику не пускают дальше прихожей, они, упертые украинские жинки с матриархатом в крови, все равно упорно штурмуют властные бастионы. И добьются своего! Во всяком случае, темпераментные авторы в этом уверены.

Уверенностью и гармонией веет и от киргизской ленты «У слияния двух родников, красные бабочки», снятой молодыми режиссерами Гаухар Сыдыковой и Дилией Рузиевой. Их героиня — художница Жаныл Алибекова, владеющая уникальным мастерством изготовления войлочных ковров, всю жизнь занималась этим ремеслом. Ее работы не раз бывали на международных выставках. А недавно статью о Жаныл апа опубликовал престижный журнал мод «Elle». Сейчас Жаныл имеет свою мастерскую, продает ковры и платит зарплату помощникам. А по большому счету ничего не изменилось в укладе жизни этой сдержанной, не слишком разговорчивой женщины. С мужем как жила в ладу, так и живет, разделения труда по половому признаку в этой семье не признают. Жаныл — человек внутренне свободный, суждения ее антипатриархатные. Муж помогал и помогает жене делать заготовки для ковров. «...Если надо — и ножи наточит, и нитку проденет в иголку, и корову подоит».

Как говорят в народе, никогда не знаешь, где потеряешь, где найдешь. Кто бы мог предположить, что редкий пример гендерного равенства отыщется в горном тянь-шаньском селе, от которого рукой подать до китайской границы.

P.S.

Идея сделать серию материалов о том, как изменились женские и мужские роли на пространстве бывшего СССР, родилась в Женской сетевой программе института «Открытое общество» три года назад без малого. Точнее, три года назад замысел уже был сформулирован, что называется, в первом чтении. До того был процесс рождения идеи, достаточно длительный, и происходил он на фоне работы с грантзерами, активно откликавшимися на конкурсы, предлагаемые Женскими программами Фонда Сороса в двенадцати республиках бывшего СССР.

Среди соискателей — а это были в основном журналисты, тележурналисты, культурологи, искусствоведы — было немало талантливых людей, к тому же «гендерно чувствительных», что не так часто встречается на наших патриархально ориентированных просторах. Когда в московском офисе Женской программы Фонда Сороса стало ясно, что есть команда, с которой мы потянем проект, мы решились и, с общей подачи, стали координирующим центром (с 2003 г. Программа в России выделилась в независимый «Институт гендерной политики»).

Когда осенью 2001-го года все республиканские команды впервые встретились в Алматы (не было только Туркменистана и Белоруссии, где не

работает Фонд Сороса, Молдавии и Латвии, в силу иных обстоятельств не участвовавших в проекте), все имели, помимо идей, сценарные заявки, а кое-кто — например, эстонская и азербайджанская команды, привезли и «домашние заготовки».

Неделя в Алматы — это был азартный мозговой штурм. Заявки команд обсуждались с участием аналитиков и экспертов, многое, вплоть до драматургических ходов, рождалось в процессе коллективного обсуждения. К участию в проекте

феномен схожести социальных и политических реалий в странах бывшего СССР социолог Ирина Тартаковская. Гендерный профиль обретенной национальной независимости проявляет эту общность, может быть, с особой остротой. Деграция социальной сферы, происшедшая на всей территории бывшего Советского Союза, сильнее всего ударила по женщине. Женское лицо перестройки смотрится драматично, а порою и вовсе безнадежно.



После итоговой дискуссии по гендерной проблематике. Слева направо: Ирина Зубавина, Елена Стишова, Кирилл Разлогов, Алла Бобкова

на разных этапах были подключены известные кинематографисты — Орзу Шарипов из Таджикистана, Мурад Нугманов из Казахстана, Али-Иса Джаббаров из Азербайджана, эстонцы Андрес Маймик и Яак Кильми, Актан Абдыкалыков из Киргизии.

Была вторая встреча в Питере — в мае 2002 года. Ну, а в сентябре эксперты уже принимали готовые фильмы, давали поправки и брали на себя сложные решения — скажем, отказаться от казахстанского и российского вкладов в проект: было ясно, что предложенные варианты «улучшить» невозможно, а времени на съемку новых сюжетов уже не было. Зато к Новому 2003 году проект из девяти фильмов, снятых на видео, был завершен. Получилась уникальная панорама «постсоветской глобализации» на пространстве от Балтии до монгольских степей, как называется

Презентация проекта состоялась в рамках VII Международного Кинофорума стран СНГ и Балтии в мае нынешнего года, где программа стала «специальным событием» и по форме, и по сути. В Москву приехали авторы фильмов, аналитики, эксперты, координаторы из стран-участниц проекта, руководители Женской сетевой программы института «Открытое общество» из Нью-Йорка. К ним присоединились продвинутые специалисты по гендеру из Москвы и Санкт-Петербурга, культурологи, кинокритики, просто участники Кинофорума — интерес к программе был такой, что не все желающие смогли поместиться в зале, где проходила дискуссия. Энтузиасты заняли позицию на линии открытых дверей, что лишь способствовало их активности.

Телеканал «Культура» выбрал пять фильмов и показал их сразу по окончании Форума.



АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

ЮЛИЙ РАЙЗМАН — РЕЖИССЕР БУДУЩЕГО?

На VII Кинофоруме стран СНГ и Балтии, прошедшем в середине мая, одним из важнейших событий стала ретроспектива Юлия Райзмана (составитель и куратор Н.М.Зоркая). Удивляться этому не приходится: ни один Кинофорум отныне не живет без «актуализации» кого-нибудь из наших классиков. В частности, в 2000 году был настоящий бенефис Бориса Барнета.

И дело не только в юбилеях и не столько в географии творчества мастеров, работавших, что называется, на всем пространстве необъятной Советской Родины — их, стало быть, страны. Потребность опереться на культурную традицию в пору тотального кризиса отечественного кино — что бы ни говорили по этому поводу казенные оптимисты — есть потребность нарастающая. Вопрос, однако, в том, на какие традиции хотим опереться. Живы ли они. И как формулируются сегодня.

Такой ракурс не позволяет отделаться дежурными похвалами по поводу фильмов Райзмана, представленных на Кинофоруме. Н.М.Зоркая так составила ретроспективу, что картины мастера — классические («Машенька»), недавно открытые заново («Летчики»), некогда нашедшие, а ныне прочно забытые («Каторга») и медленно, но верно завоевывающие ключевые позиции в ходе пересмотра отечественного кинонаследия («Поезд идет на Восток»), не говоря уже о документалистике («Повесть об Умаре Хапцого», которую, похоже, вообще никто не видел, кроме специалистов по Райзмани, и великий «Берлин»), равно как и поздние вещи («Частная жизнь», «Время желаний»), — все эти ленты, увиденные друг за другом и предваренные выступлениями специалистов, потребовали свежих подходов.

Сильнейшим впечатлением для многих стал монолог Веры Алентовой после показа «Времени желаний» — и предельно личный, и артистически выверенный. Где были документалисты с камерами! После этой речи традиционный «Круглый стол» о творчестве Райзмана, умело и крайне демо-

кратично проведенный И.Н.Гращенковой, показался мне несколько вялым.

Похоже, восхищение увиденным в конечном счете чуть не подавило все прочие импульсы аудитории (отношу это состояние и к себе). Задним числом, кстати, возникло желание поспорить с глубокоуважаемым куратором ретроспективы — в блестящей подборке фильмов мне лично не хватило (исходя из задач Кинофорума) «Райниса» тем более что потом о нем вспоминали. Жанр воспоминаний вообще преобладал на «Круглом столе». И если бы не выступление блистательного В.Дмитриева в самом начале наших прений и не энергичные контрреплики Н.Зоркой и О.Сурковой, актуальные споры о Райзмани можно было бы отложить на будущее, возможно — до следующего столетнего юбилея.

К счастью, дискуссионные мнения все-таки наружились. Дело не в том, чтобы уронить «Машеньку» с пьедестала и, вслед за французами, законодателями интеллектуальной моды, воздвигнуть на него «Поезд идет на Восток», как предложил Владимир Юрьевич. Подобная экстрема — в конце концов частность, изгиб мысли, чистое волеизъявление. «Американизм» Райзмана, недвусмысленно явленный в «Поезде...», давно был замечен в свое время и хулителями фильма, обвинявшими режиссера в «низкопоклонстве» (среди которых был, как известно, Сталин), а позже, во времена «оттепели», отрицался защитниками ленты, желавшими упразднить проблему американского влияния как таковую. Они-то как раз явно перестарались. Но даже два фильма (если присовокупить к «Поезду...» «Кавалера Золотой Звезды», предусмотрительно не показанного залу) погоды не делают, и Райзман уж никак не превратился во второй половине 40-х годов в незаконное дитя Голливуда.

Тут можно было бы порассуждать о жанровой типологии и не торопиться опровергать канонические прочтения ленты за счет подстановки второго, то есть бытового, плана на место первого. Но дело в том, что наш глубокоуважаемый хранитель

Госфильмофонда тысячу раз прав в главном: надо посмотреть на историю отечественного кино новыми глазами. Открыть ее для спора, для новых, дерзких концепций, новых (для нас) методов исследования, а не только присягать на верность традиции. Да и сколько их — традиций? «Каторга», увиденная ретроспективно, позволяет заметить, что Райзман мог бы пойти и в другом направлении — к «Фэксам». В 30-е и они клялись «психологизмом», а неожиданный эксцентризм Райзмана замечен как раз все в том же «Поезде...» 46-го года.

Словом, есть о чем поспорить в связи со столетним юбилеем мастера. Сейчас же на страницах «Кинофорума», еще раз порадовавшись раймановским дням, хотелось сказать о другом: о Райзмани-социологе. То есть о двух последних его картинах, насквозь русских, точнее, русско-советских, не выводящих нас никуда за пределы пресловутой реалистической традиции. Но именно в ее, традиции, пределах совершаются главные открытия позднего Райзмана в области «второго плана», то есть бытового измерения бытия. И тут сторонникам решительной американизации мэтра хочется по-детски напомнить: вы не в Чикаго, мои дорогие. И даже не в Голливуде.

Давайте выяснять, где же мы все находимся благодаря Райзмани и его блистательным сценариям.

Вспомним, какими кисло-сладкими восторгами сопровождался прием «Частной жизни». Картину относили к направлению, стыдливо поименованному «проблемно-умозрительным», то есть к экзистенциальной драме. Анализировали фильм на уровне сюжета, по-настоящему глубоко прописанного Анатолием Борисовичем Гребневым (ныне, увы, покойным — подозреваю, он много чего рассказал бы о Райзмани в эти дни, если бы был с нами). Хвалили актерскую игру Ульянова. Самые идеологически преданные опасались, чтобы отставка номенклатурного героя не была истолкована как метафора. Однако кое-кто радовался, что «старшему поколению» намекнули на приближение пенсионного возраста. Словом, быть бы Юлию Яковлевичу предтечей Перестройки, если бы не одно «но»: полнейшее отсутствие подсоветского аллегоризма, испортившего не одну многообещающую ленту конца 70-х — начала 80-х годов. Картина осуществляется в своих собственных пределах. Ими же и исчерпывается. Риску их определить: это пределы «человека социального», определяемого обстоятельствами его общественного бытия, как сказали бы наши марксисты старой закалки.



Юлий Райзман

Заметьте: исчерпывается не сюжет — он, если приглядеться, в достаточной мере условен при всем своем уверенном жизнеподобии, что проницательно подметил еще в 1986 году Сергей Шумаков в статье «Не мудрствуя лукаво». Исчерпывается жизнь индивидуума. Не в том дело, что «по правде жизни» не позовут опять Абрикосова на руководящую должность и авторы его пожалели исключительно в силу драматургической необходимости давать зрителю хоть какой-то сюжетный интерес. Просто неоткуда его звать. Нет — точнее, больше нет, для него нет — этого пространства. Частная жизнь невозможна по определению. Он руководил, а тем временем все вокруг, с кем был связан, наладились существовать без него как без личности. И члены семейства, настоящие и будущие. И сослуживцы. И выгнанные с работы бездельники. Единственный, кто благодарит его, — это бывший сотрудник: нашел себе в гараже работу по призванию. Убрали человека как функцию — и он уже готов убраться сам. Легко. (Иначе откуда

мотив возможного самоубийства?) Ульянов действительно блестяще играет... нет, не характер, а сумму социальных реакций на предполагаемые психологические обстоятельства. Он состоял из бесконечных «надо» — теперь получает в ответ «есть». Короля играет свита.

Юлий Райзман с Анатолием Гребневым весьма внимательно изучили позднюю роль Ульянова в полочной тогда панфиловской «Теме» и пошли дальше. Возможно, Ким Есенин из «Темы» и был за-



«Каторга»

ведомый нуль как писатель. Но это не имело значения: поклонение ему (равно как и отталкивание от его «фальши») породило стиль жизни, всецело определявшийся литературной атмосферой ленты и ее сюжетом, замешанным почти исключительно на литературных коллизиях (было замечено В.П.Деминим). А значит, сюжет насыщался веществом литературы как таковой, а не ее качеством. Не текстами, а Текстом. И трагедия Кима Есенина, так и не определившего свою тему, становилась Темой фильма, то есть чем-то вполне реальным, несмотря на то, что все герои фильма жили «словами», как и подобает наследникам русских интеллигентских традиций.

Сыгранный тремя годами позднее Абрикосов не живет ничем, ибо общий «долг» давно стал рутиной, не оставив герою никаких шансов обрести новое — свое — лицо. Частная жизнь оказалась главной проблемой для Абрикосова — она утвердилась в советском социуме не вопреки (как хотелось бы умеренно инакомыслящим читателям под-

текста), а именно благодаря подобному социальному типу, то есть проклинаемому «руководителю застойных лет». Он тоже пошел в топку истории. Точнее, он пошел последним.

Единственную слабинку дали авторы — заставили героя выслушивать наставления прогрессивного министра, ищущего опоры в новых кадрах и обвиняющего старого товарища в том, что он «заедает чужой век», оттирает молодых специалистов от кормушки. Министр на самом деле еще хуже. Но и то правда: шли по краю, пережмешь чуть-чуть — и получится гротеск. Бытовой антураж фильма тоже состоит как бы из сплошного фона: нет ничего обжитого, уютного — лишь места действия. Комнаты, кабинеты, квартиры — все «выбиваемое», получаемое путем сложных комбинаций, которые и есть предыстория человеческого жилища или производственного «офиса», все чего-то стоит. И за всем стоит абрикосовский чин, его, чина, номенклатурные возможности. Когда-то он помог бывшей секретарше — выбил квартиру (помните, было такое слово в позднесоветском лексиконе?). Теперь она лояльна к новому начальнику. А как иначе?

Так что не судьба Абрикосова как человека испытывается способностью сопереживать другим, типа «авось поподреет и переродится». Фильм предельно далек от морализма подобного рода, позже явившегося в «Забытой мелодии для флейты» Эльдара Рязанова. Абрикосовы всем своим существом участвовали в формировании правил игры, и теперь эти правила обрели силу непреложных социальных законов, подчинили себе конкретного Абрикосова (в том числе, кстати, и его «положительные» по советским лицемерным нормам черты — нелюбовь к благу, оборачивающуюся бесчувствием к сыну).

Вот-вот сменятся правила на еще более жесткие. И в этом — кошмар, переживаемый отнюдь не одним Абрикосовым. Иначе наш пренебрежительный герой лишь заслужил бы свою участь в глазах тех же зрителей. Но нет. Сегодня видно, что драма Абрикосова — в неполном соответствии новым, ожидаемым социальным свойствам будущих управленцев.

«Поколение» тут, кстати, ни при чем, хотя в сейфе у Абрикосова бюстик Сталина, убранный в свое время от чужих глаз. А «личное» (не путать с «частным» — как раз личная жизнь у советских людей ого-го какая была; равно как и моральный облик — не путать с моралью!) у Абрикосова было: первая жена, например, не случайно за кадром умирающая по ходу фильма. Но жена — это из



«Машенька»

прошлого. Это чувство. Чувство когда-то связывало героев Ульянова и Саввиной. Актеры с наслаждением играют комические намеки на возможность любовной игры в ситуации выдохшегося (для них в их интимной ситуации, а не по возрастным причинам) эроса. Как в том анекдоте о запойном пьянице, который говорит жене: «Вот кину тебе десять палок, и ты умрешь». — «Ну, давай». — «Живи, стерва». И вот чувство-то оказывается свободным. Жене — не нужно, есть кто-то на стороне. Все утилизировал в человеке социум, а чувство освободил. Даже интрижку не затеешь — стеснительно. Опоздал.

Для начала 80-х — поразительно откровенное кино. Во всех смыслах. Названо и показано действительно всё: частная жизнь «par excellence» в позднесоветскую эпоху, чаемый идеал будущих приватизаторов в социалистическом обществе на его излете оказывается зияющей проблемой. Частное, полученное в результате социального переворота,

потребовавшего всеобщей отдачи, отныне всегда, по Райзману, будет производным от «общественного», а не противостоящим ему, как хотели бы наши нынешние рыночные романтики.

И если трудно назвать этот фильм шедевром, то по одной причине: его фабула слишком обнажена в своей «обозрительности» — да будет позволен такой неологизм. Блестящий анализ все-таки граничит с суховатым аллегоризмом. Видно, что авторы еще нащупывали открывшееся им явление. Тут нужен был другой градус изначальной условности, во имя отстранения от бытовых мотивировок, и он не заставил себя ждать. Я имею в виду, конечно, «Парад планет» В.Абдрашитова, в той же мере ученика Райзмана, как и Ромма (сравните их с Миндадзе недавние «Магнитные бури» и «Последнюю ночь» Райзмана — Габриловича!).

Зато «Время желаний» с полным правом может быть названо именно шедевром. Каюсь, я сначала не оценил характер выбора А.Папанова на глав-

ную роль, ища какую-никакую любовь, — ну, хоть след ее, чтобы понять происходящее. Но фильм 1962 года с таким же словом в названии — «А если это любовь?» — в начале 80-х трудно было сыскать в прокате, и я его в те годы не видел.

А ведь история-то опять о том, что движет людьми вместо любви, но под ее именем. Только на этот раз движущая сила — односторонняя. Коротко говоря, «Время желаний» — наше «Замужество Марии Браун», ни больше, ни меньше. Максимум женского действия в отведенном ей, женщине, статусе. И Папанов — не «тюфяк», а трагический герой, чье недеяние как этическая доблесть становится анахронизмом. Его теребят, двигают. Придумывают ему карьеру. Улучшают условия жизни. Да так, что ему больше нечем жить — не остается пространства души.

...На «Круглом столе» мы восхищались тем, как проникательно Юлий Райзман выбрал на эту роль Веру Алентову, с шлейфом из ленты «Москва слезам не верит». Замечательная актриса назвала свою героиню «бизнес-леди». Это, конечно, верно.

«Частная жизнь»



Только опять-таки «бизнеса» для этой леди нет. Есть непрерывная борьба за изменение статуса, за место рядом с настоящим человеком — вместо борьбы за себя. Карьеризм наоборот.

Здесь-то «сдвиг по фазе», нужный авторам, чтобы выявить крен социальной реальности, едва заметен и потому действен, поскольку крен этот читается сразу же, на физиономическом уровне, отчасти даже препятствуя продвижению в глубину коллизии: надо же, такой Папанов — и такая Алентова! Но «по жизни» именно косметички (а ею и работала поначалу героиня фильма, называемая исключительно по имени-отчеству — Светланой Васильевной), как и люди некоторых других профессий, становились (и стали!) элитой общества. В эпоху тотального дефицита они получили реальную власть. И вовремя ее конвертировали в материальные ценности. И так называемым «людям творческих профессий», каковым в картине является композитор, не без иронического шарма сыгранный В.Стрельчиком, дамы, подобные Светлане Васильевне, были конкурентами, не стремясь осо-

бенно в спутницы жизни. И непостоянство, легкий нрав потенциальных мужей тут ни при чем.

Опять-таки, не надо путать частное с личным. Частное — ампутировано. Усилия направлены в пустоту. Точнее, в смерть. Да не свою, как у Марии Браун, героини Фасбиндера, а единственного близкого человека, близкого хотя бы потому, что живет не насилуя ни себя, ни других. (По-настоящему страшна в фильме сцена, когда отставленный любовник овладевает Светланой. Действует до сих пор, при всей нашей претерпелости к аналогичным актам на экране).

Но героиня, настоящий мотор действия, не знает о тщетности своих усилий, не знает будущего! Она обустроивает (о, эти солженицынские глаголы!) пока что гнездо свое и своего мужа, то есть внутреннее, интимное пространство социального престижа. И пока еще ей ничего другого не надо. А вдруг мужчин, которым в советском мире принадлежало внешнее, то есть собственно пространство социального действия, не осталось совсем? К кому звать «Сделайте же что-нибудь!» над прахом своих надежд, как в финале фильма, на фоне равнодушно-безмолвного города, увиденного с птичьего полета?

Ну вот, успокоилась, взяла себя в руки. И пошла пахать. Во внешнем пространстве, утешительно заменившем внутреннее. У нашей Марии Браун все впереди, благо живем хоть и в межеумочной, хоть и в промежуточной, идущей от чего-то к чему-то, но России, где если что и сохранилось традиционное, так это стремление мужиков выезжать за счет баб. Не от хорошей жизни, конечно... но и от нее тоже. А феминистки пусть теперь все ставят с головы на ноги и борются с мужским шовинизмом, в том числе и покойного Райзмана. На их век хватит.

Конечно, столь безысходный диагност Райзман нам сейчас никак не годится в дело. Нам подавай Учителя, Проффессионала, вернувшего бытовое измерение жизни в советское кино.

Он как бы вообще не идеолог. «Коммуниста» опять-таки спишем на неизбежные грехи тоталитарного прошлого. Но то, что победила не жизнь, которая у нас все равно всегда не права, а идея жизни, бессмысленная и беспощадная в своем праве ломать через колено уже сложившийся, худо-

бедно осуществившийся уклад, — именно это Юлий Яковлевич Райзман с некоторым временным опережением и открыл современникам и соотечественникам, вынашивавшим всякие-разные веселые планы революции наоборот.

Вот о чем подумалось после в высшей степени своевременной, как сказал бы один незабвенный персонаж нашей истории, ретроспективы большого режиссера на VII Кинофоруме стран СНГ и Балтии. Конечно, и явленное в фильмах ис-



«Время желаний»

кусство обнаружить социальное будущее в обманчивых формах психологической драмы и ее фантомных (до вчерашнего дня) героях, — касается только сумасбродной, вечно куда-то не туда идущей России.

Освобожденные народы бывшей советской империи, строящие свою, и только свою, государственность, далеки от вышеописанных коллизий. Пусть им наконец будет хорошо. Но хотя бы для нас, живущих в России, прошлое, слава богу, перестало быть общим, одним на всех. И благодаря Райзману именно его еще можно приватизировать. Раз уж все остальное рассовано по карманам вконец осмелевших сограждан.

В.ФОМИН

«А НА ЛЕВОЙ ГРУДИ — ПРОФИЛЬ СТАЛИНА...»

Грузинские кинохроники XX века

Грузинская земля щедро одарила советскую кинематографию поистине блистательным созвездием удивительно ярких и самобытнейших талантов. Одарила отечественную кинематографию персону, чей вклад в советское кино, без всякого преувеличения, не может быть даже близко сопоставлен с чьим-либо еще.

Г.Б.Марьямов — ответственный сотрудник Министерства кинематографии, имевший в свое время возможность непосредственно созерцать, оценивать и расхлебывать плоды деятельности упомянутой персоны, присвоил ей титул «кремлевский цензор»¹.

Столь высокий и обязывающий титул «киноцензора № 1» был присвоен, безусловно, абсолютно заслуженно, но, на мой взгляд, далеко не исчерпывал даже и малой толики всех неоценимых заслуг означенной личности на ниве «важнейшего из искусств». Используя нынешнюю терминологию, я бы без малейших колебаний добавил «кремлевскому цензору» еще и титул генерального продюсера советской кинематографии, ибо именно он, а не какие-то там шумящие-дукальские-большаковы и уже с ними минимум четверть века реально рулил советской кинематографией, финансируя ее, определяя не только главные линии репертуара, но и формируя ее жанры, стиль, кадровый состав, однозначно решал, кому что снимать, кого назначать в передовики и награждать премиями своего имени².

Тема сия слишком грандиозна и неохватна, а потому я поневоле ограничу ее рамками публикации, посвященной грузинской кинематографии. А поскольку, зная также, насколько она сложна и взры-

Окончание. Начало публикации «Националистические тенденции в грузинской кинематографии очень сильны...» см.: № 2 за 2003 год.

¹ Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М., 1992.

² Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ) подготовил к печати сборник «Кремлевский кинотеатр», в котором с исчерпывающей полнотой раскрыта многогранная деятельность И.В.Сталина на ниве советской кинематографии.

воопасна, а особенно на родине героя, я, пожалуй, откажусь от каких бы то ни было личных комментариев, кроме уж самых необходимых, и просто-напросто ознакомлю с рядом документов на сию все еще слишком животрепещущую тему.

Из дневниковых записей руководителя советской кинематографии Б.З.Шумяцкого, сделанных после показа фильмов И.В.Сталину.

КРАТКАЯ ЗАПИСКА ЗАМЕЧАНИЙ Т. КОБЫ ПРИ ПРОСМОТРЕ 8.XII-34 г. ФИЛЬМОВ «ЧАПАЕВ», «ПОСЛЕДНИЙ МАСКАРАД» (...)

[...] Начали просмотр с «Чапаева», причем т. Коба пояснял отдельные места и реплики.

Коба отметил исключительную продуманность отдельных деталей картины, а также отметил, что основным ее качеством является простота, задушевность, доходящие до сознания без насилия над зрителем.

После «Чапаева» смотрели «Последний маскарад» реж. Чиаурели. Во время просмотра этого фильма т. Серго и другие указывали, что в ней чересчур много событий нагромождено одно на другое.

Коба, обращаясь к т. Берия, также сделал ряд шуточных замечаний, основной смысл которых сводился к тому, что в одну фильму взято столько материала, что вместить они его не смогли, а режиссер и актеры дали к тому же поверхностную трактовку событиям и характерам. В фильме есть только два-три хорошо воспринимаемых места. Основной ее недочет — нагроможденность и запутанность ситуаций, в которых трудно разобраться. Шутил далее, что фильмой этой т. Берия хорошо достигает только одну цель — показать, насколько г. Тифлис нуждается во вложениях по ремонту и переустройству. Сделал еще ряд замечаний о фильме «Последний маскарад»...

Коба указал, что кинематографисты всех республик должны подтягиваться к таким фильмам,

как «Чапаев». Мастерству и вкусу надо всем учиться у этого фильма.

КРАТКАЯ ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ С т. КОБОЙ ПРИ ПРОСМОТРЕ В НОЧЬ С 2 НА 3 ЯНВАРЯ 1935 г. ФИЛЬМОВ «КИРОВ» И «ПОСЛЕДНИЙ МАСКАРАД» И НОВЫЕ ВЫПУСКИ КИНОХРОНИКИ.

[...] После этого в третий раз смотрели фильм «Последний маскарад» (производство Гюскинпром Грузии, реж. Чиаурели). Принимали хорошо, хвалили тонкую иронию, правильное понимание событий и хорошую игру ряда мастеров, особенно играющих роли: матери Ермолова, Мито, его жены, меньшевика и секретаря правительства. При появлении иностранцев на банкете — когда секретарь их приглашает — сильно смеялись. Особенно отметили превосходную ситуацию и актерскую игру в сцене с выступлением на банкете Каутского.

Закончили просмотр около 3 ч. утра 3.I.35 г.

Коба спрашивал меня, как идет работа, что выпускаем в ближайшее время и пр[очее].

Б.Ш. ответил на эти вопросы и благодарил за помощь. Одновременно просил помочь в ускорении разрешения вопроса о техбазе.

КРАТКАЯ ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ ПРИ ПРОСМОТРЕ ФИЛЬМОВ 3 ИЮЛЯ 1935 г.

При оценке отдельных фильмов тов. И.С. обратил внимание на то, что «при первом просмотре картины схватываешь ее в целом, получаешь только общее впечатление. При следующих просмотрах уже лучше вникаешь в суть, лучше видишь отдельные положения. Вот «Юность Максима» — первый раз посмотрел, не понравилась. Холодная. А потом еще посмотрел — хорошая картина. А в первый раз я даже авторов здесь пробирал после просмотра».

К.В. То же самое с «Последним маскарадом». Почему вы ее мало выпускаете? Я сколько людей ни спрашивал, ее не видели. А то получается — несколько дней идет картина, а потом исчезает. Нельзя ли сделать так, чтобы картины дольше шли, чтобы народ действительно мог видеть?³

Я.Ч. разъяснил положение и заявил, что сейчас картина печатается вторым тиражом и еще раз пойдет на экран, причем тираж дается в увеличенном количестве⁴.

Тов. И.С. «Последний маскарад» — большая,

³ К.В. — К.В.Ворошилов.

⁴ Я.Ч. — Я.З.Чужин — в те годы заместитель начальника Главного Управления кинофотопромышленности.

хорошая картина, она хорошо пойдет, а вот «Пэпо» пойдет меньше, старую тему взяли, подняли старые времена, а главное — безобидная картина, безобидно показана, никого не бьет, ни дашнаков, ни меньшевиков, ее не будут так смотреть, как «Последний маскарад».

КРАТКАЯ ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ С И.В. ПРИ ПРОСМОТРЕ ФИЛЬМОВ «ПОСЛЕДНИЙ МАСКАРАД» И «ЧАПАЕВ»

[...] Начали смотреть «Последний маскарад».

И.В. смотрит ее 8[-й] раз. Очень хвалит. Во время просмотра отмечалась необходимость дать еще ряд надписей, о чем надо бы переговорить с Чиаурели.

Секретно

МОЯ КРАТКАЯ ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ С И.В. 26/XII-35 г.

Присутствуют: И.В., Берия, Светлана, Вася⁵.

Еще накануне я договорился с т. Чиаурели, чтобы вместе с ним просмотреть «Последний маскарад» и внести те поправки и вставить надписи, о которых в прошлых беседах говорил И.В.

Мы приехали с тов. Чиаурели за 1/4 часа до просмотра. Когда все пришли, то начали смотреть фильм.

И.В. дал целый ряд надписей (записаны отдельно).

Б.Ш.⁶ После просмотра обратился к И.В. с просьбой провести награждение орденом если не всех [включенных в] лежащий у него т.н. «дополнительный» список, то хотя бы в отношении старейшего киноработника, руководителя Грузинск[ой] кинематографии тов. Титберидзе.

И.В. Вы уже в третий раз о нем просите. А что он сделал такого?

Б.Ш. Вот спросите у т. Берия и т. Чиаурели. Они подтвердят, что это подлинный руководитель, к тому же выросший на Тифлисской кинофабрике.

И.В., обращаясь к Чиаурели, шутя спросил: «Так-таки и вырос? А как он вами руководит, с толком?»

Чиаурели, а затем и Берия подтверждают, что он прекрасный работник и руководитель.

И.В. Ну, пускай себе на здоровье работает. За чем же ему награда?

Б.Ш. Надо же стимулировать рост человека. У нас всех в кино мало руководящих работников.

⁵ Светлана, Вася — дети Сталина.

⁶ Б.Ш. — инициалы Б.З.Шумяцкого.



И. Сталин

И.В. Поворит с усмешкой: «Стимулировать? Почему же орденом? Нельзя ли сердечной благодарностью?»

Б.Ш. Орденом крепче. Разрешите написать вам об этом и еще кое о ком, в прошлый раз мы забыли. [...]

МОЯ КРАТКАЯ ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ С ИОС. ВИССАР.
4 МАРТА 1936 г.

Присутствуют: Иос. Вис., Вяч. Мик., Кл. Ефр., Серго, Анаст. Ив.⁷

Перед началом просмотра зашла речь об удобстве просмотра фильмов тут же, вблизи от места работы.

И.В. Тут дело не только в удобстве, а в необходимости. Кино стало фактом огромного значения. Оно подлинное искусство масс и в то же время острейший инструмент влияния, организаций, руководства. Мы к тому же не просто смотрим кинокартины, но и помогаем руководить их постановками.

[...] После этого начали смотреть «Последний маскарад». Сильно хвалили. Однако были и отдельные критические замечания.

⁷ Вяч. Мих., Кл.Ефр., Серго, Анаст. Ив. — В.М.Молотов, К.Е.Ворошилов, Г.К.Орджоникидзе, А.И.Микоян.

Вяч.Мих. Выразил сомнение, что рабочее движение Тифлиса показано на уровне не 13[-го], а 5—6[-го] годов, что массовость этого движения не показана.

Иос.Висс. сильно хвалил игру актеров, исполняющих роли: меньшевика Росеба и секретаря меньшевистского правительства. Смеялся при выступлении Каутского, повторяя его слова «мои господа».

Вяч.Мих. указал, что исторически, пожалуй, события 1917—18 гг. смещены. Под видом советизации Грузии показан более поздний период.

Иос.Висс. Конечно, тут имеет место смещение ряда исторических событий. Например, крестьянское восстание, показанное в конце фильма — это Душетское восстание, произошедшее за 1/2 года до утверждения в Грузии своей власти — власти Советов. Но смещение отдельных исторических событий для более широких и правдивых исторических обобщений в искусстве, особенно в таком масштабном искусстве, как кино, допустимо. Все зависит от того, для чего и как они художественно сделаны. Это исторические анахронизмы, лежащие, однако, в пределах реального. Такими смещениями-анахронизмами и является показ в рабочем движении Тифлиса 1913 г. характерных черт раннего его этапа (1905) и в крестьянском движении — более поздних черт советизации Грузии.

И.В. отметил далее выдающийся по силе воздействия актерской игры эпизод над трупом убитого крестьянина, когда его отец-старик смахивает со щеки слезы.

После просмотра предложено было тов. Боговому дать в «Правде» рецензию на фильм «Последний маскарад»⁸.

Записка И.В.Сталина Председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И.Г.Большакову по поводу сценариев кинофильма «Георгий Саакадзе»

11 октября 1940 г.

Тов. Большакову

Копия: Леонидзе

Копия: Антоновской и Черному

Я получил на днях два сценария на тему «Георгий Саакадзе»: один — Антоновской и Черного, другой — Леонидзе.

⁸ Поручение было исправно и оперативно выполнено. — Рецензия в «Правде» появилась 7 марта 1936 г.



Кира Андроникашвили

По-моему, сценарий Леонидзе неудачен. Он беден в художественном отношении. Он несколько примитивен с точки зрения выбора и использования исторического материала.

Сценарий Антоновской и Черного свободен от подобных недостатков. Но у него имеется другой недостаток. Он кончается победой, апофеозом политики Саакадзе и самого Саакадзе. Но такой финал, как известно, не соответствует исторической действительности и создает ложное представление о прошлом Грузии. На самом деле, как повествует история, политика Саакадзе, хотя и прогрессивная с точки зрения будущей перспективы Грузии, потерпела поражение (а сам Саакадзе погиб), так как Грузия времен Саакадзе еще не успела созреть для такой политики, т.е. для ее объединения в одно государство путем утверждения царского абсолютизма и ликвидации власти князей. Причина ясна: князья и феодализм оказались более сильными, а царь и дворянство — более слабыми, чем предполагал Саакадзе. Саакадзе чувствовал эту внутреннюю слабость Грузии и вознамерился перекрыть ее привлечением к делу внешней (иностранной) силы. Но сила внешнего фактора не могла компенсировать внутреннюю слабость страны. Так оно и произошло, как известно. В обстановке этих неразрешимых противоречий политика Саакадзе должна была потерпеть — и действительно потерпела — поражение.

Я думаю, что эта историческая правда должна быть восстановлена в сценарии Антоновской и Черного.

И если она будет восстановлена, сценарий Антоновской и Черного можно будет квалифицировать как одно из лучших произведений советской кинематографии

И. Сталин

Из воспоминаний Бориса Андроникашвили о своей матери, киноактрисе Кире Георгиевне Андроникашвили⁹

Мама родилась 29 ноября 1908 года в семье полковника князя Георгия Андроникашвили. Полку, которым командовал дедушка, было приказано изловить Зелим-хана. Эти подробности имеют отношение к тому, что вас интересует. Этот Зелим-хан разбойник, а по-грузински — абрек. У меня есть его письма председателю Государственной думы

Михаилу Родзянко, в которых он рассказывает, как стал разбойником... Хотя он был не столько разбойником, сколько мстителем. Он был из тех непокорных людей, которые сохранили традиции сопротивления горских народов российскому владычеству. Таким, как Дата Туташхиа, но без особых философствований. Просто был бесстрашным человеком. Типа Хаджи Мурата — вот, пожалуй, наиболее подходящее сравнение.

Дедушке было поручено его захватить — так был приказ офицерам владикавказской линии. Приказ и необходимость. Перед самым выходом на операцию к дедушке пришел посланник Зелим-хана и сказал: «Не ходи на нас, иначе будешь убит». Предупредили его. Дедушка был человеком чести, грузинским офицером, находящимся на царской службе... Он отпустил посланца со словами: «Я выполняю свой долг». Выступил против Зелим-хана и, действительно, был убит. Это случилось в 1910 году, когда мне не было еще двух лет. И осталась семья: княгиня Екатерина Семеновна Андроникашвили (урожденная княгиня Славичкая) с четырьмя детьми. Это была необыкновенной красоты женщина, в свое время слышавшая первой красавицей Варшавы, — такое у нас семейное предание. И вот она осталась вдовой с тремя дочерьми и сыном. Одна из дочерей — это Ната Вачнадзе, вторая — моя мама, а третья дочка еще во времена первой миро-

⁹ Воспоминания опубликованы в книге «Кино: политика и люди (30-е годы)». М., «Материк», 1995.

вой войны вышла замуж и всю жизнь прожила в Америке...

Как Ната Вачнадзе, так и моя мама, несмотря на свое княжеское происхождение, в соответствии с семейными традициями с детства были приучены к труду. Вначале они крестьянствовали в Грузии (это наше родовое поместье, оно было национализировано, но Андроникашвили продолжали там жить), работали на винограднике, который был им выделен. А затем переехали в Тбилиси, что было



«Георгий Саакадзе»

связано с необходимостью получить образование. Вначале они работали на спичечной фабрике, потом поступили в университет, на юридический факультет (это было еще при меньшевистском правлении). Наталья Георгиевна вскоре стала сниматься в кино, вышла замуж.

Учась в университете, мама работала в Гюскин-проме Грузии, в частности, снялась в главной роли в фильме «Элисо» Николая Шенгелая. В 1928 году она уехала в Москву, где поступила в театральную студию Юрия Завадского по актерскому классу. Одновременно с этим работала на московской фабрике «Востоккино», где сыграла во многих картинах... В 1931 году она была командирована от студии на режиссерский факультет ВГИКа.

— А почему у сестер разные фамилии? Вачнадзе — это псевдоним Натальи Георгиевны?

— Нет, это ее фамилия по первому мужу, которую она сохранила, выйдя замуж во второй раз за Николая Шенгелая. Первый муж ее, Вачнадзе, сгинул там же в лагерях, причем в ночь гибели пытался спасти его известный сегодня писатель Юрий

Осипович Домбровский, который сам рассказывал мне об этом, а там было о чем рассказать! Наташа (у нас в семье всех называли по имени и на «ты», даже младшие старших) уже снималась под фамилий Вачнадзе, прославилась и оставила ее себе навсегда.

Мама училась режиссуре у Эйзенштейна. Сейчас еще живы некоторые ее сокурсники, которые дали мне интересные материалы об этом курсе, надо передать их в Музей кино. Странно, но факт: Кира Георгиевна Андроникашвили даже не упомянута в кинословаре, хотя такие фильмы с ее участием, как «Элисо» и «Земля жаждет», вошли, можно сказать, в золотой фонд советского кино... Учась во ВГИКе, мама продолжала сниматься, в основном в ролях девушек-горянок...

...Уже будучи замужем, она окончила институт, была направлена на работу на «Союздетфильм»... В 1937 году отца арестовали. Это произошло на даче, в Переделкино, в день, когда мне исполнилось три года. Пришел человек в штатском: «Вас вызывает Ежов на несколько слов. Через час вернетесь». Он не вернулся. Его расстреляли. Маму взяли 6 декабря, через полтора месяца после ареста отца. Прямо на студии. После короткого следствия она была этапирована в Казахстан, где отбывала заключение в Акмолинском лагере жен изменников Родины, сокращено АЛЖИР. Ей дали восемь лет...

Недавно сделан фильм об АЛЖИРе. Его поставила режиссер Евгения Голонья, бабушка которой, Любовь Бабицкая, была вместе с мамой в ссылке. Лидия Михайловна делится в нем воспоминаниями: «У нас были такие маленькие фитильки, вставленные прямо в картофелину, капелька постного масла, это было освещение в нашем бараке, и в этих условиях Кира умудрилась вышить платок». Рассказывает Ксения Евдокимовна Козьмина: «И вот привели нас в этот АЛЖИР. Кого как забрали. Кого в летнем платье, кого — на каблучках. Морозы до 50 градусов. Щеки отмерзали, воды не давали. Мыться раз в месяц давали, вот такой ковшичек воды, снегом приходилось и умываться и подмываться».

Работали на лесоповале, куда возили из степного Акмолинска; на строительстве магистрали, о которой была бравая песенка: «Здесь, где травка спит придорожная, ляжет рельсами звонкая сталь. Комсомольская, молодежная на Акмолинск пойдет магистраль». В лагере было восемь тысяч человек...

У меня хранятся (они сняты в фильме) маленькие рукодельные книжечки, которые мама присылала мне из АЛЖИРа. Вот они, эти книжечки-ма-

лышки, с рисунками и стихами, вот подпись — *Кира из АЛЖИРа*. Мама присылала их мне, чтобы я ее не забыл. Она же не знала, что ее выпустят раньше срока. Это случилось благодаря стараниям Наташи перед самой войной. Дело было так.

Во время декады грузинского искусства в Москве (помните, устраивались такие пышные, помпезные декады?) делегацию принимали в Кремле. На приеме было все правительство, и Сталин, и Берия. Надо сказать, Ната Вачнадзе пользовалась огромной популярностью, ей оказывали всяческие знаки внимания. И она притворилась наивной, якобы она не понимает, в чем дело: знаете, говорит, моя сестра ни в чем не виновата, кроме того, что она жена врага народа, ей никаких политических обвинений не предъявляли... И Сталин пробурчал, что проверят, если ни в чем не виновата, отпустят. И маму вдруг выпустили из лагеря перед самой войной — «согласно постановления Особого Совещания от 10.7.40 г. с зачетом срока предварительного заключения».

После возвращения она три месяца работала в Коджори, в стационаре нервных заболеваний. В 1941 году переехала в Тбилиси, была принята в штат Тбилисской киностудии. Но не снималась. Оказалась совсем без средств. Работала одно время в детском саду воспитательницей. Потом Шенгелая стал занимать ее в эпизодах, и ее имя появилось в титрах. Но она была уже не та юная красавица, которую когда-то осаждали поклонники в Тбилиси. Тогда многие сравнивали ее с Натой, спорили, кто из них красивее...

Предлагали ей и главные роли, но она отказывалась. Я думаю, потому что в ссылке произошел какой-то духовный слом. Я знаю по рассказам, какой она была до ареста и потом. Но это был не нравственный слом, а скорее, внутренний протест: она вообще больше не желала иметь дело ни с чем, что имеет отношение к советской власти. Потому что человек, прошедший через лагерь, заглянувший в пропасть, где, как в Дантовом аду, происходят страшнейшие вещи, уже не может оставаться прежним. А мама была очень правдивой, и она больше просто не могла сниматься в фильмах тех лет — мы ведь знаем, какие это были фильмы. Раньше она была полна энтузиазма, верила во все, принимала за чистую монету то, что провозглашалось, и наполняла этой верой свои роли. После ссылки никакой веры, конечно, не осталось. Некоторое время она работала на студии ассистентом режиссера, а потом занялась дубляжом фильмов с русского на грузинский язык. И занималась этим до последних дней

жизни. И все шло, казалось, спокойно, но умерла она внезапно, от удара, совсем молодой, в 53 года (в 1960 году). Очевидно, сказалось прошлое.

Докладная записка начальнику Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф.Александрову о киноленте «Строптивые соседи»

«Строптивые соседи» — комедийный фильм из жизни крестьян современной грузинской деревни. Сценарист Мдивани, режиссер Манагадзе. Производство Тбилисской киностудии 1945 г.

Фильм рассматривался на заседании Художественного совета от 27.IX-45 г. и подвергся резкой критике. Ниже приводятся выдержки из отдельных выступлений на заседании Художественного совета.

Тов. Савченко. С выводами Комиссии о том, чтобы не выпускать картину на союзный экран, я не согласен. Ошибки в картине нет. Это просто плохо. Надо картину, получившую скверную оценку, взять да и показать народу, посмотреть, что народ скажет, а народ и пресса вот такую картину здорово и правильно обругают.

Тов. Александров. Первый недостаток картины заключается в том, что характеров нет, все взято формально, внешне.

Мы слышали заявления представителя студии, который говорит, что для Грузии сейчас характерно распространение джаза и джазовой мелодии. Может быть, это и так, но это не соответствует действительности. Когда влюбленные грузинка и грузин сидят на мосту, перекинутом через речку, и поют аргентинское танго в манере польского джаза, это не соответствует тому, что здесь происходит. Мы сожалеем, что традиции грузинской кинематографии, которые там очень крепки, здесь не получили должного отражения.

Я бы голосовал за то, чтобы на первый экран эту картину не выпускать.

Тов. Герасимов. Я бы резко поставил вопрос, что опытный сценарист Мдивани написал плохой сценарий, и очень жалко, что плохой сценарий попал в руки неопытному режиссеру, который ничего не мог противопоставить этому материалу.

Не везде одинаково эту картину примут. В Грузии картину примут лучше и будут смеяться над тем, что удалось Мдивани и что благодаря переводу мы недооценили.

Тов. Пырьев. Любопытный начинающий режиссер не станет проводить любовную сцену на мосту, где ходят козы. Ну неужели же молодая влюбленная

пара среди белого дня вдруг заберется на какой-то висячий мост, усядется там, свесив ноги, и начнет целоваться.

Самое главное, что картина вся фальшивая. Савченко говорит, что картина политических возражений не вызывает. Вызывает. Она вызывает возражения именно с этой, с политической, точки зрения. Она фальшива и не отображает правильно действительности нашего колхозного крестьянства Грузии во время войны 1942—43 годов.

Тов. Захаров. У меня такое ощущение, что некоторые выступающие всеми силами хотят вытащить картину. Вытащить во что бы то ни стало, не считаясь ни с чем. Я протестую против этого. Нельзя такие вещи допускать.

Картина эта плохая. Я не знаю, грамотный монтаж в этой картине или нет, но я второй раз сегодня смотрел эту картину и заставлял себя сидеть и не уйти. Эта картина вызывает чувство раздражения.

Тов. Охлопков. Я читал сценарии, которые запускаются у нас в производство. Я должен честно сказать, что они не производят впечатление комедии. Сценарий данной картины тоже не комедийный. В нем рассказано, как передвигается забор. Вы рассмеетесь на это? Нет. Если я хочу развеселить общество, то я расскажу о том, что я читал смешной случай — как два крестьянина передвигали забор. Любой человек скажет, ну и что же? Ничего тут смешного нет.

Художественный совет не рекомендовал фильм, вследствие его плохого качества, выпускать на союзный экран¹⁰.

В. Степанов

Из докладной записки министра кинематографии СССР И.Г.Большакова секретарю ЦК ВКП(б) А.А.Жданову 9 октября 1946 г.

В свете решения ЦК ВКП(б) от 4 сентября с.г. «О кинофильме «Большая жизнь» Министерство кинематографии СССР пересмотрело все сценарии, подготовленные для запуска в производство, и решило просить ЦК ВКП(б) об исключении из тематического плана на 1946—1947 гг. постановку следующих четырех фильмов, не отвечающих современным требованиям и уровню идейно-художественного содержания:

¹⁰ Следующая картина Ш.И.Манагадзе появится на экранах только десять лет спустя.

[...] 4. «Похищение Мананы» (сценарий г. Колтунова, режиссеры Макаров и Хотивари) — несмотря на коренную переделку сценария, все же он оказался в идейно-художественном отношении очень слабым и поверхностным. ЦК ВКП(б) Грузии настаивал в свое время на оставлении этого сценария в тематическом плане, сейчас также поставил перед Министерством кинематографии СССР вопрос об исключении картины «Похищение Мананы» из тематического плана. [...]

Министр кинематографии СССР

И.Большаков

Из постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях» 16 декабря 1946 г.

[...] Руководство Министерства кинематографии СССР не организовало борьбы с жуликами, ворами, тунеядцами, получившими возможность длительное время расхищать государственные средства. [...] Директор кинокартин «Золотая тропа» и «Строптивые соседи» Дгебушидзе (Тбилисская киностудия) отчитался подложными документами на сумму 151 500 рублей.

Докладная записка начальнику Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф.Александрову о кинофильме «Давид Гурамишвили»

Тбилисская киностудия выпустила новую художественную кинокартину «Давид Гурамишвили». Картину поставили режиссеры Санишвили и Туманишвили по сценарию Чиковани и Орлова. Музыка композитора Баланчивадзе. В главных ролях снимались артисты: Шавгулидзе, Олиадзе, Чичинадзе, Шевченко, Окуневская, Абдулов.

Картина воспроизводит исторические события XVIII века. Главным героем картины является грузинский князь и поэт Давид Гурамишвили. В картине показывается борьба Грузии против нашествия турок, миссия грузинского царя Вахтанга в России, двор царицы Анны Иоанновны в Петербурге, война России с Пруссией.

При обсуждении этой картины на Художественном совете Министерства кинематографии между членами Художественного совета возник резкий спор по поводу правдивости трактовки в картине исторических событий и отношений между русским и грузинским народами. С крити-

кой картины выступили т.т. Охлопков, Пырьев, Чирков.

Ниже приводятся в кратком изложении выступления членов Художественного совета при обсуждении картины «Давид Гурамишвили».

Тов. Охлопков. Я думаю, что художественная сторона картины не только не вызывает никаких сомнений, но мне кажется, что этот план — превосходен.

Я хочу сказать о своем сомнении. Этот грузинский поэт оказался русским пленником, и это обстоятельство у меня, как у русского, вызвало неприятное чувство. Я хоть за историю не отвечаю, а тем более за поведение царей, тем не менее мне очень досадно, что такая вещь произошла в истории. А так как каждое произведение ставится с вопросом «для чего оно ставится», то отсюда и проистекают все мои сомнения.

Мне грустно, что грузинский поэт попал в такую историческую переделку, и не только он, но и грузины. Этот хамский приказ царицы Анны, прочитанный таким хамским тоном, воспринимается как пощечина по адресу грузин, приехавших в Петербург. В приказе значится, что они должны либо пойти под иго персов, либо остаться здесь и воевать. Это уже носит характер ландскнехтов — воинов по принуждению. В истории это так, но для чего это показывать здесь?

Артистка Художественного театра Шевченко сыграла Анну грубовато; это какая-то кухарка на троне! Получилось очень грубо, как будто какая-то уж подлинная дуреха сидит на троне! Я не в восторге от этого царствования, но, тем не менее, там было это все же тоньше и аккуратнее. А здесь показано, как сидит какая-то квашня на троне и наносит такую обиду грузинскому народу. Думаю, что когда эту картину будут у нас показывать, то будут очень жалеть грузин, скажут: «Вот попали, люди в какие обстоятельства!»

Конечно, есть это проклятое прошлое у нас в истории. Бывали очень темные стороны. Не думаю, что нужно, хотя бы намеренно, демонстрировать все то нехорошее, что было. Не то что темные дни должны быть нами забыты, но они не должны превалировать и довлеть над прекрасной памятью о прекрасных встречах и взаимоотношениях, которые существовали, фактически и исторически, между грузинским народом и нашим. Тут какая-то кошка пробежала в картину. Нельзя ли этой кошке подрезать хвост?

Тов. Пырьев. Мне лично фильм не понравился. Я не очень высокого мнения о его художествен-

ных достоинствах. Все, что здесь показано, мне кажется скучноватым, тягучим и иногда грубоватым до неприятности. Мне очень не понравилось, как показаны все русские, начиная от Толстого, Волынского, Тредьяковского, Анны Иоанновны и кончая этим полудиотом, придурковатым Егором, который спасает Давида. С другой стороны, вся грузинская часть показана необычайно элегантно, вежливо, даже немного приподнято-рыцарской. Кроме того, борьбы за свою родину у этих людей, рыцарей духом, никакой не было. Может быть, она была в истории, но здесь она не показана. Они должны были отстаивать свою землю до последней капли крови, драться, сражаться, и потом, в силу чрезвычайного превосходства врага, они должны были уйти. Но они сразу после первой неудачной воинской сценки, очень мелкой и примитивной, эвакуировались. Это неприятно. И тогда у них оснований нет вести себя при дворе русской царицы такими рыцарями.

Кроме того, самое основное — поэта нет. Поэт должен быть необычайным в такой исторической картине. А он стихи читает нехорошо, некрасиво и нестрасно. Не чувствуется, что печать талантливости лежит на этом человеке. И борца тоже нет. Достаточно вспомнить неприятную сцену у реки, когда Давида захватили, как девушку, замотали, положили на лошадь и увезли и он даже не оказал никакого сопротивления. В таком случае живым увезти человека нельзя. Он должен драться. Язык в фильме, по-моему, тоже плосковатый, надуманный.

Кроме того, как я уже говорил, родину свою они отстаивать не пытались, зато показано, что они чуть ли не первые во всех исторических победах русского оружия. Они везде первыми скачут на коне — во всех исторических победах русского народа.

Мне кажется, что фильм по своим художественным качествам тягуч, и поэтому его скучновато смотреть. И очень жаль, что такие огромные усилия студии и талантливая работа оператора, художников и материальные усилия студии потрачены на такое посредственное произведение.

Тов. Чирков. Для меня тоже непонятна была основная мысль картины, о чем эта картина поставлена? Если это фильм о дружбе между грузинским и русским народами, так мне кажется, что тут он очень уязвим. Получается такое впечатление, что Россия спровоцировала Грузию на войну с Турцией, а затем ее оставила без всякой помощи, без всякой поддержки. Эта вольная или невольная роль

России в данном случае в этом фильме либо неправильно показана, либо если этот факт имел место, то его не стоило выносить и не стоило об этом говорить.

Если эта картины о большом грузинском патриоте Гурамишвили, то мне кажется, что роль его должна была быть построена несколько иначе. Он не только должен быть храбрым витязем, бойцом в сражении, а поборником этой идеи дружбы, он должен был стремиться к тому, чтобы союз этот был заключен вопреки проискам Бирона.

Если эта картина о поэте, то поэзии Гурамишвили я не нашел. Дело не только в том, что человек сочиняет стихи и сам, в каких-то случаях жизни, читает их друзьям или домашним, а его поэзия должна воздействовать на народ, производить влияние. А этого нет. Не знаю, может быть, этого не было; тогда не нужно было подчеркивать, что это — поэт, и не вести эту линию.

Тов. Горбатов. Я считаю, что неверно будет, если мы станем на ту точку зрения, которую изложил здесь т. Охлопков, то есть что мы историю нашу должны или идеализировать, или темное в ней — упускать. Если мы будем подходить к истории только таким образом, то забудем колонизаторскую царскую политику, забудем обо всем том, что делал царизм, если все это останется в тени, — это будет неправильно.

Когда мы говорим о дружбе, то мы говорим о дружбе народов, и в этом фильме показывается дружба народов. Здесь показана дружба казака Егорки (простых русских людей) с грузинами. Мне нравится в фильме эта тяга грузинского народа, в тяжелые моменты своей истории, к своему большому брату — русскому народу. Идея фильма в том, что грузинский народ пошел за помощью, дружбой и любовью — к русскому народу.

Нельзя Анну Иоанновну делать Екатериной Великой, а Бирона — патриотом русского народа. Нельзя все это лакировать и идеализировать. Нужно или не снимать такие фильмы, или снимать так, как это было в истории.

Тов. Ромм. Если бы Россия на всем протяжении своей истории действительно была бы надежной опорой Грузии, то, очевидно, не произошли бы многие события в истории грузинского народа. Но Россия не всегда была советской, а была и царской.

О чем говорит картина? О том, что Петр и его наследница Елизавета вели правильную политику, но ведь между Петром и Елизаветой были еще 2—3 царицы, и в то время, когда Россия не могла по-

мочь Грузии или не хотела, — случилось большое несчастье в Грузии.

Я не усмотрел в этом никакой концепции, которая бы, предположим, неправильно освещала взаимоотношения России и Грузии. Во всяком случае, я не увидел предательства со стороны России. Предательство со стороны Анны Иоанновны я увидел, но не со стороны России. Но, мне кажется, прав Охлопков, что некоторые детали в этом сложном переплете, может быть, недостаточно продуманы. И в этом отношении приказ Анны Иоанновны звучит неприятно, мне было больно его слушать.

Мне кажется, что при всем том, что Бирону или Анне Иоанновне понравились персидские стихи, у них были основания государственного порядка, может быть, очень неприятные, но иные основания чем стихи. Раз показывается в картине такой тяжелый случай, что Анна Иоанновна отказалась подписать приказ, который грузинский царь ждал в течение 13 лет, то надо было дать какую-то правильную мотивировку. Может быть, она была не так смела, как Петр, боялась послать армию на Кавказ, но, во всяком случае, мотивировка, данная в картине, что персидские стихи пленили императрицу и она отменила приказ, — кажется странной.

Мне кажется, что если в этой картине и есть какие-то мотивы, которые нужно, с точки зрения сегодняшнего нашего представления о дружбе народов, исправить, то это мотивы, не главные в картине. В основном, в картине я почувствовал правильную тенденцию и мысль о том, что грузины в лице лучших, передовых представителей всегда понимали роль исторических связей между Россией и Грузией и всегда стремились опереться на Россию.

Так что я считаю неверным, что здесь возникает какое-то нехорошее ощущение в отношениях между Россией и Грузией.

Тов. Чиатурели. Нужно сказать, что для грузин тема большой дружбы, физической и духовной, политической и экономической, всегда являлась самой основной темой их творчества.

Если проследить вообще на протяжении этих десяти веков, то мы увидим, какие огромные узы тянутся между Грузией и Россией.

Грузия (XV, XVI, XVII вв.) была доведена до совершеннейшего изнеможения. Мы знаем нашествие Тамерлана, очень много раз Тбилиси разрушался, и все-таки тяга грузинского народа в целом (и даже царей) к России не прекращалась. Грузия обращалась за помощью к России, но между ними находилась также огромная духовная связь.

На протяжении всей истории не все в отношении России выглядело благополучно, ибо русский двор не всегда был русским двором.

Нужно отметить, что еще и до Великой Октябрьской революции возникла огромная связь между передовым русским народом и народом Грузии; основоположниками этого являлись Плеханов и Ленин. Эта связь была еще много раньше, чем наступила Октябрьская революция. Грузины-революционеры — Сталин, Цхакая, Серго Орджоникидзе — во имя русской революции, во имя свободы русского рабочего ссылались в Сибирь, долгие годы вынуждены были проводить там, и все это делалось во имя большого русского народного движения.

Я не чувствую, что здесь есть какая-то тень, что есть здесь, в этой картине, что-то такое, что бы могло оскорбить русского героя. Егор абсолютно не выглядит идиотом, как тут было об этом сказано. Это простой русский казак, без идеализации. Может быть, тут просто актер подобран не тот, но это уже другой разговор, а так — он меня никоим образом не оскорбляет. Я не ортодоксальный знаток русского стиля и русской истории, но я могу разобратся в том, что я видел в русской картине. И я нахожу, что эта картина есть плюс, хотя она разрешена в таком историческом плане — в плане далекого прошлого. Тем не менее, картина рассказывает о большой дружбе, о самоотверженном героизме большого грузинского поэта.

Тов. Пырьев. Зритель будет смотреть картину без вступительного слова, разъясняющего неясности, и у него сложится обратное впечатление.

Мне кажется все-таки, что вся русская линия Волынского, вся его симпатия к Грузии идут не из доброго чувства, человеческого, гражданского, а акцентированы в картине на чисто родственных чувствах, так как сын Волынского женится на дочери грузинского князя. Ушаков относится с любовью к князю Гурамишвили потому, что ему обещают в будущем всякие блага. Атаман требует выдачи грузина, так как турки заплатят больше серебра. Одно к одному ложится рядом, в этом весь вопрос.

У меня поэтому отношение к этой части фильма и вообще в отношении ее художественных качеств остается прежнее, и я остаюсь при своем мнении. Мне фильм кажется посредственным и нуждающимся в переделках.

Тов. Охлопков. Дело в том, что мы ставим, играем или смотрим исторические фильмы, картины или спектакли совсем не только для того, чтобы глазами архивариуса посмотреть, что было в истории. В истории бывает полуправды и правда. В ис-

тории царской России бывали еврейские погромы, но я хочу посмотреть режиссера, который для того, чтобы показать, какая разница между событиями в революционное время и тем, что было до революции, показал бы, как русские люди, завербованные в погромщики, разоряли в пух и прах еврейские кварталы. Количество отношения к этим грузинам перешло в определенное качество. Никто не требует от Анны Иоанновны чего-то необыкновенного. Это не Екатерина. Но ведь рядом существуют и другие вещи...

Эмоционально картина сильно действует, это — художественное произведение. Когда эта грузинская красавица насильно вынуждена ехать в Петербург, у меня, как у зрителя, возникает чувство огромной жалости и какая-то тяжесть ложится на сердце. Я не знаю, какое впечатление остается у грузинских зрителей от такой сцены, но я сейчас говорю про свое чувство. И я думаю в это время: «Ну хоть бы один светлый ум нашелся в России, который бы поддержал грузин!» Вот только и показан этот один парень, Егор. Нужно было больше показать русский народ, это имеет громадное значение.

Все это не представляет «опасности» для картины. Картина, мне кажется, ограничится мелкими поправками.

Тов. Александров. Мы сегодня видели очень большую, серьезную, грандиозную работу, которую сделала Тбилисская студия. В картине есть один большой недостаток: это — озвучание: картина плохо озвучена.

От всего мира мы получаем замечания относительно медлительности в наших картинах. Медлительность огорчает нас и в этой картине. Мне кажется, что если изъять некоторые неясные места (с Фридрихом как-то все непонятно, также с атаманом — неприятная сцена, подробно излагается женитьба и т.д.), то картина получится хорошей.

Тов. Большаков. Спор, который здесь произошел по поводу того, насколько историческая правка в картине отражена правильно и насколько правильно показана историческая концепция дружбы того времени между грузинским и русским народами, — вопрос серьезный и важный. Если у отдельных товарищей складывается такое резкое впечатление, что эта дружба искажена, что грузинский народ показан, как угнетаемый русским народом, а у других, наоборот, складывается впечатление, что грузинский народ показан более передовым, чем русский народ — то это вопрос важный и требующий проверки. У меня такого впечат-

ления не сложилось, может быть, потому, что я дважды смотрел эту картину. Дружба между грузинским и русским народами достаточно ярко и правдиво показана в картине. Причем я помню, что когда писался сценарий, то уже тогда этот вопрос возникал. Я думаю, что если есть такое сомнение, то действительно было бы правильным еще раз просмотреть картину комиссии, созданной из нескольких человек, проконсультироваться о картине с историками. Картина очень серьезная,



Михаил Чиаурели, Верико Анджапаридзе, Софико Чиаурели

большая. Картина сделана очень богато, и по декорациям пышно сделана, и по актерской игре сделана неплохо. Картина стоит того, чтобы над ней поработать и все сомнительные места убрать. Сегодня товарищи не высказывали резко отрицательного мнения, товарищи высказывали отдельные сомнения, которые нужно рассеять, внести небольшие поправки в отдельные места, которые явно бьют в глаза, как отрицательные явления в картине. И картина может получиться интересной и полезной, говорящей о дружбе грузинского и русского народов. Это ярко показано в картине.

Тов. Дикий. Я картины не видел и, собственно, не имею права выступать, но я выступаю по поводу прений.

Мне кажется, что Грузия — исторически, международно, политически — наш соратник и друг. В силу чисто исторических причин она тянется сюда, к Москве, — давно, сотни лет, и это не случайно.

Она давно наш друг, соратник и брат: по рели-

гии — в прошлом, по революционному движению в недалеком прошлом, в теперешнем содружестве... И мне кажется, что рассматривать ее творческую работу с таких строгих позиций, рассматривать картину лучших представителей Грузии как картину каких-то полуфашистов неправильно. (*Шум в зале, с места: «Это неверно», «Это уж слишком», «Так никто не высказывался».*)

Тов. Чиаурели. Это неправильно, из чего вы могли так заключить?

Тов. Пырьев. И вообще, вы не видели картину, как вы можете выступать с таким заявлением?

Тов. Дикий. Я считаю, что если лучшие представители грузинского народа делают какие-то ошибки творческого порядка, то это все помножено на тенденцию добра социалистической революционной действительности, и это нужно учесть, как ошибки дорогого нашего спутника, и нельзя с таких позиций, как это сделали у нас сейчас, рассматривать картину, сделанную лучшими представителями грузинской интеллигенции. Мы должны помогать с позиций дружеских... (*т. Чиаурели. Скидок мы не хотим!*) Может быть, кое-что в картине и не совсем благополучно, нужно это обсудить, поговорить об этом. Мы должны приветственно, доброжелательно отнестись к этой картине, а мы рассматриваем ее здесь, по-моему, как-то нейтрально, как будто это какие-то чуждые элементы из Замарсья выскочили! Так делать нельзя.

Тов. Большаков. Вы выступаете против высказываний отдельных членов Художественного совета?

Тов. Дикий. Нет, мне просто кажется, что с таких нейтральных позиций брать картину, сделанную лучшими представителями Грузии, нельзя. Надо определять моменты доброжелательных тенденций в этом деле, а это отсутствует.

Мы обсуждаем все это как-то абсолютно нейтрально, как будто эти люди с луны свалились!

Тов. Горбатов. Почему? Выступления были дружескими. Выступали со всей «страстностью», но дружески.

Тов. Дикий. Это не дружески, а просто нейтрально.

Тов. Большаков. Нет, зря вы так говорите... Люди хотят лучшего...

Тов. Дикий. Я тоже не хочу худшего!

Тов. Большаков. Никакого антагонизма тут не было, нельзя так говорить... Комиссию выберем в таком составе: т.т. Герасимов, Охлопков, Хренников, Горбатов, Дикий. Нужно будет привлечь к ра-

боте комиссии историка, а также т.т. Мачавариани, Чиаурели, Санишвили и Туманишвили.

В картине есть моменты, бесспорно, нуждающиеся в поправках. Это не коренные ошибки, а отдельные мелкие недостатки, касающиеся некоторых деталей, что принижает главный образ, дает какие-то неправильные тенденции в трактовке дружбы между русскими и грузинским народами. Это легко можно устранить из фильма.

Отрицательного отношения к картине у членов Художественного совета нет. Картина достойна того, чтобы быть выпущенной на экран.

В. Степанов

Из справки об истории запрещения фильма «Кэто и Котэ»¹¹

[...] Музыкальная комедия по мотивам классической грузинской пьесы А.А.Цагарели «Ханума» с использованием музыки и арий из оперы В.И.Доллидзе, написанной на сюжет пьесы.

Художественным советом Министерства кинематографии СССР 11.07.48 г. фильм был принят благожелательно. Никаких серьезных замечаний предъявлено к нему не было. Однако на экран он был выпущен лишь шесть лет спустя — в июне 1953 г. после смерти Сталина.

Документов, объясняющих причину запрета обнаружить не удалось. По мнению киноведа К.Д.Церетели, невыпуск фильма на экран был связан с арестом одного из постановщиков — Ш.М.Гедеванишвили, последовавшим вскоре после окончания работы над фильмом.

Из докладной записки начальнику Управления и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф.Александрову о кинофильме «Клятва»

Тбилисская киностудия выпустила из производства новый художественный кинофильм «Клятва» об осуществлении народами Советского Союза великой клятвы товарища Сталина, данной им у гроба В.И.Ленина. Фильм поставлен режиссером М.Чиаурели по сценарию П.Павленко и М.Чиаурели. Роль товарища Сталина исполняет артист Геловани. В других ролях сняты артисты Гиацинтова, Боголюбов, Макарова. Музыкальное оформление композитора Баланчивадзе.

В картине показаны товарищ Сталин, виднейшие деятели партии и государства.

¹¹ См.: Марголит Е., Шмыров В. Изъятые кино. М., 1995.

Фильм обсуждался на заседании Художественного совета Министерства кинематографии и получил всеобщий восторженный отзыв.

Ниже приводятся кратко изложенные выступления членов Художественного совета при обсуждении фильма.

Тов. Чирков. Тов. Чиаурели поставил себе колоссальную задачу, которая бы испугала не одного человека, но Чиаурели не испугался. Он создал памятник большой жизни, большой страны. Эта кар-



«Клятва»

тина оставляет огромное и глубоко волнующее впечатление.

Тов. Охлопков. Об этом фильме очень трудно говорить, потому что надо найти такой же талант, как у режиссера, как у всего коллектива — оператора, художника, актеров, чтобы хотя немного передать свою взволнованность и не выплеснуть то огромное святое чувство, с которым уходишь после этой картины. Мы имеем дело с гениальным явлением. Я не думал, что мы сейчас даже сможем оценить огромную культуру, высшее мастерство режиссера.

Чиаурели выступил как художник-мыслитель, как орел, парящий над событиями, над историческими фактами, над жизненными взаимоотношениями, над слезами и радостями человеческими. Я эту вещь сравниваю с «Героической симфонией» Бетховена. Я убежден, что эта картина будет жить вечно.

Тов. Герасимов. Картина делает великое дело в том смысле, что она напоминает каждому советскому человеку об его жизненной судьбе, напоми-

нает об его деле, об его перспективах и, таким образом, действительно потрясает душу.

Картина бесконечно интересна, хотя и очень длинна. В последние годы мы таких картин не делаем: она идет больше двух часов. Но я не знаю, можно ли ее сокращать, я не видел таких мест, которые нужно было бы выбросить.

Геловани многого достиг в этой картине. Целый ряд портретов, которые он дает, просто поражают, если уж не таким документальным сходством, то средствами выражения. Таким мы привыкли понимать Сталина.

Какого гигантского труда стоило создать такую картину, имеющую такое количество разнообразных намерений — от актерского образа, великолепно найденного Гиацинтовой, до огромных массовок.

Одно замечание: не много ли вокруг Франции, не много ли вокруг Боннэ? Может быть, это единственное место, где можно было бы говорить о том, что режиссер не совсем удержал себя за руку.

Вот опять появился какой-то определенный ватерпас, масштаб, потолок, до которого имеет смысл тянуться и нам.

Тов. Пырьев. Необычайно трудно говорить с первого просмотра о таком большом и великолепном произведении, как эта картина.

На меня чрезвычайно волнующее впечатление произвела вся первая половина фильма до выпуска трактора. Во второй половине фильма наряду с крупными удачами есть и менее удачные сцены. К таким сценам я бы отнес гулянье на Волге, объяснение девушки с грузинским юношей, гибель девушки при пожаре; гибель этой прекрасной девушки не оправдывает себя. Неубедительно выглядит пожар. Не очень хорошо показана, какая-то странная дружба рабочих с американским корреспондентом. Мне кажется излишним количество сцен в Париже в ресторане.

Из актеров, прежде всего, хочется отметить Геловани. Образ Сталина, можно сказать, здесь просто вылеплен Геловани, он необычайно выразителен и сильно впечатляет.

Прекрасно играет Гиацинтова, особенно в первой половине фильма.

Тов. Горбатов. Для меня смысл и прелесть этой картины заключаются именно в том, что она отвечает на главный вопрос: кем является для нас Сталин, почему он является нашим вождем?

Эта картина о вожде и народе. Весь образ Сталина необычайно впечатляет.

Картина сделана умно и смело. Все эти сцены

и сама трактовка Сталина сделаны так, как еще никогда не было. Этот образ очень человечен.

Тов. Захаров. Картина очень глубокая, она вызывает чувство радости за то, что ты живешь в Советском Союзе, и чувство гордости за наших вождей, за нашу партию, за наш народ. Меня особенно волнует и трогает то, что показан настоящий Сталин. По крайней мере, таким я себе представляю Сталина. Таким я всегда его ощущал и ощущаю.

Тов. Таленский. Главная сила фильма заключается в том, что здесь прекрасная идея великолепно претворена в такую большую картину. Здесь очень хорошо, мудро показано, в чем счастье нашего народа, объяснены основные причины наших побед, потому что во главе нашего народа стал и ведет народ товарищ Сталин, и в то же время показано, в чем сила Сталина, именно в том, что Сталин — это народ.

Замечательно показан Сталин. В этом отношении сделано огромное дело.

Тов. Большаков. Фильм получился очень хороший; сделан он с большим мастерством, очень правдиво; особенно хорошо сделан образ товарища Сталина артистом Геловани.

Для учета сделанных отдельных замечаний и возможной подчистки фильма давайте создадим комиссию в составе т.т. Таленского, Горбатова, Герасимова и Пырьева, которые вместе с т. Чиатурели обсудят сделанные здесь замечания по фильму.

В. Степанов

Письмо М.Шапиро И.В.Сталину о кинофильме «Клятва» 27 августа 1946 г.

Иосиф Виссарионович!

Я решил обратиться к Вам по поводу кинофильма «Клятва», демонстрирующегося на экранах страны. Обращаюсь персонально к Вам, так как в основной роли фильма выведены лично Вы.

В фильме «Клятва» заложена прекрасная, большая, глубокая идея. Фильм должен был явиться своеобразным художественным отчетом о работе партии после смерти Ленина. Он должен был показать, что сделала партия после смерти Ленина и до сего времени. Посмотрев такой фильм, трудящиеся должны были ясно увидеть, какой большой и славный путь прошла страна под руководством нашей партии, какие трудности были преодолены на этом пути, кто мешал движению нашей страны к социализму. Фильм должен был показать, кто обеспечил правильность линии партии, отстоял ее от всяческих искушений, провел

страну к социализму от победы к победе. Охватив пройденный нами путь, мы должны были еще яснее представить задачи, стоящие перед нами в настоящее время.

Однако я считаю, что фильм «Клятва» не удовлетворяет поставленным перед ним задачам, так как он имеет ряд существенных недостатков и содержит некоторые принципиальные ошибки.

1). В фильме показано, что после Ленина осталась разоренная страна, с кулацким засильем повсеместно, с терроризированным бедняцким крестьянством. Заводы стоят, рабочие деклассированы, основная деятельность их — продажа зажигалок.

В фильме нет ни намека на то, что страна успешно восстанавливает разрушенное войнами и интервенциями хозяйство. Нет намека и на то, что в это время было начато осуществление плана ГОЭРЛО, явившегося прообразом будущих пятилеток.

Из фильма следует, что Ленин разрушил все в России, и совершенно непонятно — за что же его все любят.

2). Вместо борьбы с оппозицией в фильме показано издевательство над этой борьбой. Ведь оппозицию представляет ничтожный студент в очках, а «борется» с ним тоже студент, не знающий совершенно ничего — ни истории, ни науки, ни даже арифметики. И получается, что слова старшего сына Варвары о митинговщине вместо работы направлены против этой борьбы с оппозицией. Совершенно неоправданными кажутся после этого слова тов. Сталина на Красной площади (в совершенно неубедительно сделанной сцене с трактором) о том, что, не разбив оппозицию, невозможно успешно работать над построением социализма. Таким образом, в фильме получается клеветнический выпад против такого важнейшего дела партии, как борьба с оппозицией, разгром которой являлся необходимой предпосылкой для движения страны к социализму.

3). В разговоре Варвары Михайловны с т. Сталиным проводится идея о том, что хорошо, что война наступает сейчас (то есть в 1939—1941 гг.), а не позже. Мотивировка та, что жива еще «старая гвардия», живо еще то поколение, которое вынесло на себе тяжесть подневольной бесправной жизни при царизме и капитализме, которое уже привыкло к лишениям, которое освободило народ от царизма, капитализма.

Тов. Сталин в фильме молчаливо подтверждает эту мысль.

Я считаю эту мысль принципиально неверной.

А). Поколение, воспитанное в эпоху строи-

тельства социализма, не становится слабее оттого, что не терпит постоянного гнета. Наоборот, оно гораздо сильнее и могучее, так как имеет возможность развить все свои сильные стороны. Такое свободное развитие должно дать более могучее племя.

По фильму же получается, что чем счастливее, свободнее жизнь, тем слабее народ, хуже может бороться с трудностями.

Б). Чем больше удалось бы оттянуть начало неизбежной войны, тем было бы лучше для нас, так как: 1) тем сильнее была бы наша промышленность и хозяйство в целом по сравнению с капиталистическими странами, так как в «соревновании» капитализма с социализмом неизбежно победит социализм, как высшая форма организации производительных сил; 2) тем закаленнее, грамотнее, культурнее, политически более развитыми были бы советские люди.

Это является одной из причин, почему (конечно, не только поэтому) наше Советское государство все время боролось и борется за мир, против войны.

А слова в фильме могут дать повод к клеветническим обвинениям в том, что наше правительство было одним из виновников второй мировой войны.

В). Единственно правильным в этих словах Варвары было то, что хорошо, что начинающейся войной сможет руководить тот испытанный штаб, который уже выиграл войну за Советскую молодую республику. Это та мысль, которую высказал т. Молотов на предвыборном собрании 1946 г., сказав, что наше счастье, что Великой Отечественной войной руководил тов. Сталин.

Видимо, такой должна была быть вся идея слов Варвары о том, что хорошо, что война будет сейчас, а не позже. Но тогда нужно было так и говорить, а не превращать эту правильную мысль в совершенно неверную и вредную.

Общий вывод.

Мне кажется, что указанные выше недостатки настолько существенны, что нельзя пройти мимо них.

В целом фильм поставлен очень слабо (например, эпизод, в котором гибнет младшая дочь Варвары, забравшись во время пожара неизвестно зачем на высокий деревянный помост, где явно нет ничего, что стоило бы спасать).

Если в фильме «Великий перелом» на примере одной лишь Сталинградской битвы показаны, великолепно показаны, как героизм массы народа,

так и руководство генералов, а также непрерывно ощущается конкретное и чрезвычайно важное, порой — решающее руководство войной со стороны нашего Верховного Главнокомандующего, хотя сам т. Сталин ни разу не показан, так в фильме «Клятва» мы видим обратное явление. Здесь очень часто показываются вожди нашей партии, но совершенно не показана та колоссальная роль, которую они играли в борьбе за построение социализма в нашей стране.

Если учесть все недостатки фильма, то напрашивается вывод, что фильм «Клятва» должен быть снят с экрана и должны быть напечатаны возражения против неправильных идей, проведенных в фильме.

Хорошо было бы дать задание нашей кинопромышленности создать достойный фильм по идее «Клятвы».

М. Шапиро

Из приказа министра кинематографии И.Г.Большакова «О подготовке и организации выпуска на экраны фильма «Падение Берлина»

[...] 1. Разработать и согласовать с местными партийными организациями подробный план мероприятий по доведению фильма до всех слоев населения, по широкой популяризации его в местах в массах и обеспечению массового успеха.

2. Организовать самую широкую пропаганду фильма. Не должно быть ни одного предприятия и учреждения, ни одного квартала в городах и райцентрах, где бы не знали о выпуске этого фильма.

Помимо общепринятых форм рекламы (печать, радио, афиши, летучки), необходимо широко использовать опыт организации выставок, посвятив их Великой Отечественной войне советского народа, роли организатора побед товарища Сталина, работе тыла в дни войны и т.д.

Для организации выставок необходимо привлечь материалы местных музеев, домов партийного просвещения, библиотек и др.¹²

¹² Едва выпустив фильм «Падение Берлина» в прокат и задолго до подведения итогов его кинопоказа, министр кинематографии И.Г.Большаков обратился в Совет Министров СССР с просьбой разрешить выплатить авторам фильма постановочные вознаграждения, на 100 тыс. руб. превышающие установленные нормы. (РГАЛИ. Ф. 246, оп. 1, д. 2747, л. 10.)

P.S.

Из письма исполнителя роли Сталина актера А.А.Кобаладзе Генеральному Секретарю ЦК КПСС Л.И.Брежневу

15 сентября 1973 г.
Генеральному Секретарю
Центрального Комитета КПСС
товарищу Леониду Ильичу Брежневу
Копия: Председателю Госкино СССР
товарищу Ф.Т.Ермашу
Члена КПСС, партийный билет № 12199548,
заслуженного артиста Грузинской ССР
Кобаладзе А.А.,
проживающего в г. Тбилиси-19, по проспекту
Церетели, корпус XI, кв. 39, тел. 95-09-03.

Заявление

В прошлом году киностудия «Ленфильм» после соответствующих пробных съемок утвердила меня на роль И.В.Сталина в фильме «Подвиг Ленинграда». Об это мне официально сообщил телеграммой режиссер-постановщик фильма. В телеграмме было сказано:

«Ленинград 2106[209 32 18 1651

Утверждены на роль, радуемся вместе с вами. Сообщите заранее один день приезда в мае пошив костюма. Уважением Михаил Ершов, Галя Иванова (18.4.72)».

В апреле нынешнего года меня пригласила на ту же роль в фильме «Пламя» киностудии «Беларусьфильм»:

«Минск 23/582 33 24 1042

Прошу срочно сообщить возможность приезда в Минск, двадцать седьмого апреля переговоры пошива костюма подготовка грима роль Сталина в картине «Пламя». Рыбченко (24.4.73)».

Два раза выезжал в Минск. Сняли фото и кинопробы.

В связи с этим 3 августа нынешнего года я обратился с аналогичным заявлением к председателю Госкино тов. Ф.Т.Ермашу и просил его разъяснить мне следующее: видел ли комитет, до того как отказаться от моей кандидатуры, мои кинопробы в указанной роли, одобренные «Ленфильмом» и «Беларусьфильмом»; чем мотивирован категорический отказ Комитета от моей кандидатуры на роль Сталина и значит ли этот отказ, что мне вообще запрещается исполнять указанную роль в кинофильмах.

Однако в присланном мне ответе Госкино

(24.VIII-1973 г., № БП-12-80/113), который подписал тов. Б.Павленок, не дано разъяснения по поставленным мною вопросам. И поэтому я по-прежнему не знаю, почему, по какой причине мне запрещается работать.

Вместо ответа на мои вопросы тов. Павленок дает оценку одной из моих работ в кино; он пишет: «Что касается Вашего участия в этой роли (роль Сталина) в картине «Укрощение огня», то его следует признать неудачным».

Но советские кинозрители, для которых снимаются наши фильмы, не считают мою работу неудачной. В этом случае они высказывают противоположное мнение.

Это мнение уважаемого тов. Павленка не разделяется и в рецензиях, опубликованных в «Правде», «Известиях», «Искусстве кино», «Театре» и других газетах и журналах (критики: Э.Ярославский, И.Берсенев, Н.Альтман, А.Февральский и другие), где дается положительная оценка моей работе над этой ролью в различных фильмах и спектаклях.

В ответе Госкино говорится также, что «Госкино СССР не видит оснований пересматривать решение о подборе актеров на роль Сталина для кинофильмов «Подвиг Ленинграда» и «Пламя».

Должен отметить, что в своем заявлении я не просил о таком решении вопроса, поскольку знал, что по требованию Госкино вместо меня год назад на указанную роль в фильме «Подвиг Ленинграда» был приглашен другой актер, что он уже закончил съемки в этой роли (месяца два назад снятый материал привезли в Тбилиси для того, чтобы кто-либо из грузинских актеров озвучил ее на русском языке). Поэтому я не просил Госкино о восстановлении моей кандидатуры на данную роль.

Что касается двухсерийного фильма киностудии «Беларусьфильм» «Пламя», то там пока еще не сняты те две сцены, для участия в которых я был приглашен. В случае, если Вы положительно решите поднятый в моем заявлении вопрос и удовлетворите мою просьбу, то я смог бы исполнить указанную роль в фильме «Пламя», — это было желанием и съемочного коллектива фильма.

Убедительно прошу Вас рассмотреть мое заявление и принять соответствующее решение. В случае неблагоприятного для меня решения вопроса прошу о том, чтобы Госкино хотя бы ответило конкретно на поставленные мною выше вопросы и объяснило, по какой причине оно запрещает мне сниматься в указанной роли и не распространяет ли запрет и на другие роли.

К заявлению прилагаю объяснительную записку и две фотографии:

№ 1 — кадр из фильма «Укрощение огня» и № 2 — фотопроба, снятая для фильма «Пламя».

А.Кобаладзе

(Архив Госкино СССР, ф. 48, оп. 1/2, д. 67, лл. 57—59.)

Объяснительная записка актера А.А.Кобаладзе о происшествии на съемках фильма «Укрощение огня» 17 сентября 1973 г.

Артистическую деятельность я начал в 1938 году, в Тбилисском ордена Ленина государственном театре имени Руставели исполнением роли Сталина в спектакле «Из искры».

Указанную роль я исполнил в 10 фильмах и нескольких спектаклях. На экране впервые я выступил в этой роли в 1940 году в фильме «Яков Свердлов». Советская пресса тех лет (критики Э.Ярославский, И.Берсенев, Н.Альтман, А.Февральский и другие) дала положительную оценку указанной роли в моем исполнении.

В последний раз я снялся в этой роли в 1972 году в фильме «Укрощение огня». Правда, при съемке одной из сцен этого фильма («Кабинет Сталина») имел место конфликт, вызванный недоразумением, однако я не думаю, чтобы из-за этого конфликта я заслуживал того, чтобы мне навсегда было запрещено сниматься в указанной роли в кино.

Дело в следующем: перед началом съемок по совету гримера кинофильма «Освобождение» к подкладке моего костюма, сшитого для роли, прикрепили толщину наподобие маленькой подушки — такой формы и величины, что я, и так слегка сутулый человек, стал похож на горбуна. Человек же, роль которого я исполнял, как Вам известно, не имел горба. Поэтому я воздержался от применений этой толщины (прошу посмотреть фото № 1, оно снято без «толщины»).

Я не против придания образу соответствующей его возрасту внешности. Для этой цели я сам сшил толщину и успешно использовал ее в кинопробе к фильму «Пламя», хотя никто из киногруппы не просил меня об этом. Кроме того, я отыскал для этой роли и другие нюансы, необходимые для отображения на экране пожилого человека, отыскал новые детали и штрихи для совершенствования портретного грима (я рисую) и т.д., что дало

весьма положительные результаты (смотрите фото № 2).

Но если мне не удалось сделать все это в фильме «Укрощение огня», то только потому, что там не было для этого времени. В этом фильме я впервые исполнил роль пожилого Сталина. Снятые пробы так понравились, что не было сделано никаких замечаний. А когда наступил день съемки моей сцены и я был готов к этому, на меня надели китель, к спинке которого была прикреплена завернутая в марлю подушка. Таким образом, я совершенно неожиданно оказался перед совершившимся фактом. Времени для раздумий не было, съемочная группа спешила, волновалась — ей надо было снять за один день (за полторы смены) сцену, на съемку которой требовалось несколько дней (в фильм вошла одна треть сцены), так как части занятых на съемке актеров (К.Лавров, И.Владимиров) со следующего дня предстояло выступать на спектаклях в Ленинграде. Я не знал, как поступить. Попросил режиссера-постановщика фильма Д.Я.Храбровицкого отказаться от указанной «толщинки», так как она искажает подлинную внешность отображаемого мной лица, а зрители истолкуют это по-своему, и даже привел соответствующий пример этого.

Однако Храбровицкий не согласился с моим мнением и заявил: «Я снимаю фильм не для Грузии».

В такой обстановке, не видя иного выхода, я сам снял с кителя злополучную «толщину». Это очень обидело Д.Я.Храбровицкого, он пригрозил мне, что пожалуется председателю Комитета кинематографии (в тот период председателем был тов. А.Романов).

Вот и весь конфликт. А после съемки указанной сцены Храбровицкий остался доволен моей работой, похвалил достигнутое мною портретное сходство, актерское исполнение роли и даже предсказал, что в будущем на эту роль всюду будут приглашать именно меня.

Не знаю, что случилось потом. Не знаю, доложил ли Храбровицкий комитету о вышеуказанном конфликте, и если доложил, то со всей ли объективностью? И может ли быть объективным любое решение, принятое на основании одностороннего решения вопроса?

Знаю только то, что после этого комитет был категорически против моей кандидатуры на исполнение указанной роли, одобренной киностудиями «Ленфильм» и «Беларусьфильм» после пробных съемок; и, как видно, Комитет вообще за-

прещает киностудиям снимать меня в этой роли, о чем мне с сожалением сообщают съемочные коллективы.

А.Кобаладзе

(Архив Госкино СССР, ф. 48, оп. 1/2, д. 67, лл. 52-54.)

И что же ответил наш родной Леонид Ильич столь беспардонно спихнутому с кинематографического Олимпа Сталину?

По классическому правилу советского жизнеустройства душераздирающее письмо отправили именно тем, на кого автор его посмел жаловаться, — в то же самое Госкино СССР. Ну а уж там умели спускать в унитаз и не такие послания!

Главный редактор Главной сценарной редакционной коллегии Госкино Д.Орлов радужно отписал уязвленному артисту.

Председателю Госкино СССР
товарищу Ф.Т.Ермашу
от заслуженного артиста Грузинской ССР
Кобаладзе А.А.,
проживающего в г. Тбилиси-19, по проекту
Церетели, корпус XI, кв. 39, тел. 95-09-03

Заявление

В прошлом году киностудия «Ленфильм» после ответствующих пробных съемок утвердила меня на роль И.В.Сталина в фильме «Подвиг Ленинграда». Об этом мне официально сообщил телеграммой режиссер-постановщик фильма. В телеграмме было сказано:

«Ленинград 2106/209 32 18 1651

Утверждены на роль, радуемся вместе с вами. Сообщите заранее один день приезда в мае пошив костюма. Уважением Михаил Ершов, Галя Иванова (18.4.72)».

Получил и вторую телеграмму:

«Ленинград 2106/142 31 10 1610

Ваши съемки в картине Подвиг Ленинграда в сентябре натура. Сообщите подробный адрес вашего места отдыха в отпуске. Уважением директор Фридман, Иванова 10.7.72)».

В апреле нынешнего года меня пригласила на ту же роль в фильме «Пламя» киностудия «Беларусьфильм»:

«Минск 23/582 33 24 1042

Что же касается второго Вашего вопроса: следует ли рассматривать неутверждение Вас на исполнение ролей в фильмах «Подвиг Ленинграда» и «Пламя» как вообще отказ от Ваших услуг в этом плане, то со всей категоричностью могу сказать — нет, не следует! За Вами остается полное право претендовать на исполнение самых ответственных ролей в любом фильме и на любой студии.

С наилучшими пожеланиями.

Главный редактор Главной
сценарной редакционной
коллегии

Д.Орлов

(Архив Госкино СССР. Ф. 48, оп. 1/2, д. 67, л. 80.)

Прошу срочно сообщить возможность приезда в Минск двадцать седьмого апреля переговоры пошив костюма подготовка грима роль Сталина в картине «Пламя». Рыбченко (24.4-73)».

Два раза (был) выезжал в Минск. Сняли фото и кинопробы, после чего режиссер-постановщик В.Четвериков вручил мне сценарий «Пламя» и убедительно сказал, что в фильме «Пламя» я буду исполнять роль Сталина.

Однако Государственный комитет кинематографии СССР (представитель Баскаков) стал категорически возражать против исполнения мною роли Сталина в указанных фильмах (и, как видно, вообще запрещает студиям снимать меня в этой роли), — о чем мне с сожалением сообщают съемочные коллективы.

Ни работники киностудий, ни я не знаем причин всего этого. Очень прошу разъяснить мне следующее: видел ли Комитет до того, как отказаться от моей кандидатуры, мои пробы в указанной роли, одобренные «Ленфильмом» и «Беларусьфильмом»? Чем мотивирован категорический отказ Комитета от моей кандидатуры в роли Сталина?

Убедительно прошу Вас рассмотреть мое заявление и, если выяснится, что отношение Комитета ко мне является несправедливым, — аннулировать мою дисквалификацию в указанной роли.

К заявлению прилагаю мою объяснительную записку и две фотографии: № 1 — кадр из фильма «Укрощение огня» и №2 — фотопроба, снятая для фильма «Пламя».

А.Кобаладзе

3.VIII—1973 г.

(Архив Госкино СССР, ф. 48, оп. 1/2, д. 67, л. 51.)

9.X.73 г.

№ Л-304

Тов. Кобаладзе А.А.

Уважаемый тов. Кобаладзе!

В связи с Вашим письмом на имя Председателя Госкино СССР тов. Ермаша Ф.Т. сообщаю следующее.

По установленному порядку утверждение актера на роль находится в полной компетенции той киностудии, которая осуществляет постановку фильма.



НОВОСТИ ИЗ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

от Аллы Бобковой

«Вызов XXI веку» — под этим девизом в столице Беларуси прошел Фестиваль-конкурс экологических фильмов, организованный Белорусским союзом кинематографистов при поддержке Министерства природных ресурсов и охраны окружающей среды Республики Беларусь и Международного экологического университета им. А.Д.Сахарова (студенты последнего как раз и составили основную аудиторию просмотра). В его программу вошло два десятка документальных, просветительских и телевизионных фильмов различной проблематики: о сосуществовании человека с «меньшими братьями» — домашними и дикими животными, пернатыми, амфибиями; о сюрпризах белорусского климата, оставляющего белорусов-полюсников после стихийных бедствий без крова; о жизни редких растений, которые исчезли или исчезают в Европе, но сохраняются в лесах и болотах нашего края.

Кинематографисты республики, пятая часть которой подверглась в 1986 году радиоактивной атаке, не могут не отслеживать ее драматичные последствия. Поэтому центральное место в конкурсе заняли фильмы, в которых идет речь о людях, хлебнувших чернобыльского лиха.

Видеофильм-реквием Галины Адамович «Жили-были», основанный на фотографиях ушедшего из жизни Сергея Брушко, жюри под предводительством Виктора Шевелевича определило как победителя. «Жили-были» получил приз «за лучший документальный фильм, отражающий связь человека и экомира». Поощрительного приза удостоена видеокартинка Олега Дашкевича «Простые истории» — о проблеме адаптации людей, сорванных чернобыльской катастрофой с родной земли и осевших в большом городе.

Никто не сомневался, что приз «за лучший просветительский

фильм, эмоционально раскрывающий жизнь фауны и флоры Республики Беларусь и воспитывающий любовь к живому на земле», получит режиссер-оператор Игорь Бышневец. В смотре участвовали три его ленты: «Последние орлы», «Жабы на дорогах», «В царстве бакланов и цапель». Последняя и была отмечена наградой.

Игорь Бышневец, которого за глаза называют «белорусским Рейном Мараном» (он, правда, помоложе — ему скоро сорок, а выглядит он и вовсе юношей), становится все более известной личностью на международных и российских фестивалях фильмов о природе и контактах человека с ней. Игорь — орнитолог по первой профессии, кандидат биологических наук. Уже несколько лет он руководит программой видеофильмов о нетронутой природе Беларуси.

Ролики социальной рекламы, смонтированные из кадров, поэтично снятых Игорем Бышневым и его коллегами, ежедневно использует I-й Национальный телеканал.

Победителем среди авторов рекламных роликов оказался Игорь Савич (художник по профессии) за четырехминутку «Скрытая опасность» (остроумно сделанная миниатюра о том, что потребление экологически чистых продуктов, в частности рыбных блюд, становится для современного человека не реальным запросом).

Поощрительный приз экофестиваля получил также известный в кинематографических кругах документалист Виктор Асюк.

До сих пор белорусскими зрителями востребуется игровой фильм «Белые Росы», созданный в 1983 году режиссером Игорем Добролюбовым, получившим на XVII ВКФ в Киеве специальный приз и диплом «за лучший комедийный фильм», а киноматюрг Алексей Дударев и актер Всеволод Санаев — награды соответственно «за лучший сцена-

рий» и «лучшую мужскую роль». В списке Сергея Кудрявцева, опубликовавшего рейтинг фильмов-лидеров советского кинопроката 1940—1989 годов, «Белые Росы» (если иметь в виду картины, созданные «Беларусьфильмом») занимают второе место (36,1 млн. зрителей), а на первом месте — двухсерийная молодежная драма Валерия Рыбаева «Меня зовут Арлекино» (41,9 млн. зрителей).

Поскольку «Белые Росы» пользуются повышенным интересом публики, ее двадцатилетие создатели и их коллеги отметили в огромной аудитории Белорусского государственного педагогического университета им. Максима Танка. К сожалению, уже нет в живых актеров Всеволода Санаева и Бориса Новикова, оператора Григория Масальского, художника Евгения Ганкина, композитора Яна Френкеля. Зрители устроили овацию авторам картины, актеру Геннадию Гарбуку, сыгравшему старшего сына Андрея (роль среднего отпрыска исполнил Михаил Кокшенов, а непутевого младшего Васю — Николай Караченцов), другим членам съемочной группы, живущим в Минске.

Овации последовали и после финала фильма, а он, как многие помнят, проникнут пантеистическим ощущением: дед Федос обращается к солнцу, благодарит его за то, что родился, мучился, радовался, плакал. Просит он у светила согреть его детей.

Время от времени сотрудники Студии анимационных фильмов «Беларусьфильма» собираются на творческие вечера, на которых разыгрываются «капустники», символизирующие нынешнюю жизнь мультипликаторов. Прологом обычно служит такая сценка: с боями, с потерями в живой силе, перебинтованные с ног до макушки, белорусские «партизаниматоры» выходят, наконец, на исходный рубеж.

Действительно, и Владимиру

Петкевичу, и Михаилу Тумеле, и Игорю Волчке, и другим многократным международным призерам приходится перебиваться с хлеба на воду. Хорошо, если повезет и пригласят россияне (как Тумелю, который уже много лет не востребован на родине как мастер анимации, в Минске ему приходится довольствоваться лишь ролью ведущего в телепрограмме для детей) или Петкевичем вдруг заинтересо-

уются англичане (правда, случается такое лишь эпизодически).

От отчаяния к надежде — такова в последнее десятилетие эмоциональная гамма республиканских аниматоров, продолжающих до сих пор поддерживать международный престиж этого вида белорусского кино. Не забывают они и «отцов-первопроходцев» — в этом году отмечается тридцатилетие белорусской анимации. В зале Союза кинематографистов состоялись творческие вечера почивших Кузьмы Кресницкого, режиссера, и Вячеслава Тарасова, художника. Давно распрощались с «Беларусьфильмом» талантливые создатели анимационных фильмов Виктор Довнар и Наталья Лось, но хорошо, что их творчество не забыто собратьями — они смотрели-вспоминали не только их ленты, но и гобелены и живописные работы.

НОВОСТИ ИЗ ТАДЖИКИСТАНА

от Галины Эльбаум

ДНИ КИНО КАЗАХСТАНА

В августе в Душанбе прошли Дни казахстанского кино. Пять вечеров Дом кино принимал любителей и почитателей кинематографа соседней страны. В программе были фильмы разных лет: «Тот, кто нежнее» (режиссер А.Карпыков, 1996), «Ангел в тубетейке» (Ш.Айманов, 1968), «Султан Бейбарс» (Б.Мансуров, 1989), «Станция любви» (Т.Теменов, 1993). Зрители оценили палитру жанрового разнообразия: приключенческо-психологическая драма, музыкальная комедия, историческое полотно по мотивам древней легенды, мелодрама.

Проведение подобных акций стало традиционным для Союза кинематографистов Таджикистана. Еще в начале года Союз письменно обратился в дипломатические миссии, аккредитованные в стране, с предложениями о сотрудничестве. Это более чем актуально, так как в Таджикистане практически разрушена сеть кинопроката. Единичные кинотеатры показывают в основном индийские фильмы и американские боевики.

Образовавшийся культурный вакуум пытается заполнить Союз кинематографистов Таджикистана. Только в текущем году были орга-

низованы Дни китайского, турецкого, европейского и казахстанского кино. В настоящее время Союз кинематографистов ведет переговоры о проведении аналогичных акций с посольствами Российской Федерации, Узбекистана и Кыргызстана.

УДИВИТЕЛЬНЫЙ МИР МАНЗУРЫ

В овальном зале Союза кинематографистов прошла выставка работ



Манзура Ульджабаева

художника кино, члена Союза кинематографистов Манзуры Ульджабаевой.

С 1976 по 1992 год М.Ульджабаева, будучи художником по костюмам на киностудии «Таджикфильм» успела поработать практически со

всеми известными режиссерами национального кинематографа. Вот только некоторые фильмы, где герои одевала Манзура: «Жили-были в первом классе» (режиссер М.Касымов, 1976), «Человек меняет кожу» (Б.Кимягаров, 1977), «Загадай себе прошлое» (А.Тураев, 1979), «Преступник и адвокаты» (Ю.Юсупов, 1980), «Семейные тайны» (В.Ахадов, 1983), «Искушение» (В.Мирзоянц, 1986), «Окно» (М.Юсупова, 1989), «Звезды блещут над тануром» (С.Рахимов, 1990), «Время желтой травы» (М.Юсупова, 1991). В 1983 году Манзура работала на «Беларусьфильме» на картине режиссера Б.Степанова «Государственная граница».

Словом, в кино М.Ульджабаева сделала очень много, но, к сожалению, более двенадцати последних лет «Таджикфильм» не производит игровых картин, и художник по костюмам, как ныне принято говорить, — лицо невостребованное.

«Грезы»





«Дервиш»

Манзура вернулась в стены родного художественного училища, которое закончила в 1974 году. И вроде бы найдено душевное равновесие: человек занимается своим делом, к которому призван, имеет возможность творчески развиваться



«Мелодия Каспия»

ся, совершенствоваться, но... Она написала в приглашении на свою выставку: «Мир кино... Велик и волнителен, заманчив и притягателен. Однажды попав в этот мир, невозможно его покинуть. Это как первая любовь: чистая, без высоких

слов — лучистая...» И, наверное, тоска по полнокровной жизни на студии была истинной причиной того, что выставку свою М.Ульджабаева провела именно в Союзе кинематографистов.

Она еще в прежние годы удивляла своими находками. Удивительное владение синим цветом, всей гаммой — от нежно-голубого до фиолетового. Множество эскизов к костюмам, которые эскизами назвать трудно: это завершённые полотна. И все-таки здесь, в новой экспозиции, Манзура опять потрясла всех работами, которые сделаны уже «после студии». Это батик, узелковое решение ткани и картины смешанной техники. Кажется, она умеет использовать в своей работе абсолютно все, что создано природой и человеком. Это может быть перо птицы, фольга от чайной обертки, лоскут старого платья...

Выставку посетило множество людей. Книга отзывов полна восторженных слов.

НОВОСТИ ИЗ УЗБЕКИСТАНА

от Малики Абдурахмановой

Традиционным становится участие узбекских фильмов на международном кинофестивале в Инсбруке (Австрия). После прошлогоднего успеха фильма Назима Аббасова (Гран-При за фильм «Феллини») в этом году Узбекистан представляли короткометражный фильм Туралияза Калимбетова «Лекарь лошади» и фильм Юсупа Разыкова «Танец мужчин». Следует отметить, что фильм «Лекарь лошади» — первая каракалпакская картина на международном экране.

В программе «На восток от Запада» XXXVIII Международного кинофестиваля в Карловых Варах был представлен художественный фильм Юсупа Разыкова «Товарищ Бойкенжаев».

После ошеломляющего зрительского успеха фильма «Мальчики в небе» — 9 месяцев фильм не сходил с экрана Дворца им. Алишера Навои в Ташкенте — авторы фильма решили снять его продолжение. В сиквеле съемочная группа в том же составе (сценаристы Зулфикар Мусаков и Рисхибай Муха-

маджанов, режиссер-постановщик Зулфикар Мусаков, оператор-постановщик Абдурахим Исмаилов) продолжит рассказ о героях первого фильма — школьных выпускниках.

Этим летом в Ташкенте состоялись премьеры молодых кинематографистов — режиссерские дебюты Елкина Туйчиева и Аюпа Шахобиддинова «Тюльпан в снегу» и Хилола Насимова «Едгор». Оба видеофильма созданы на основе произведений классиков узбекской литературы XX века Гафура Гуляма и Чулпона.

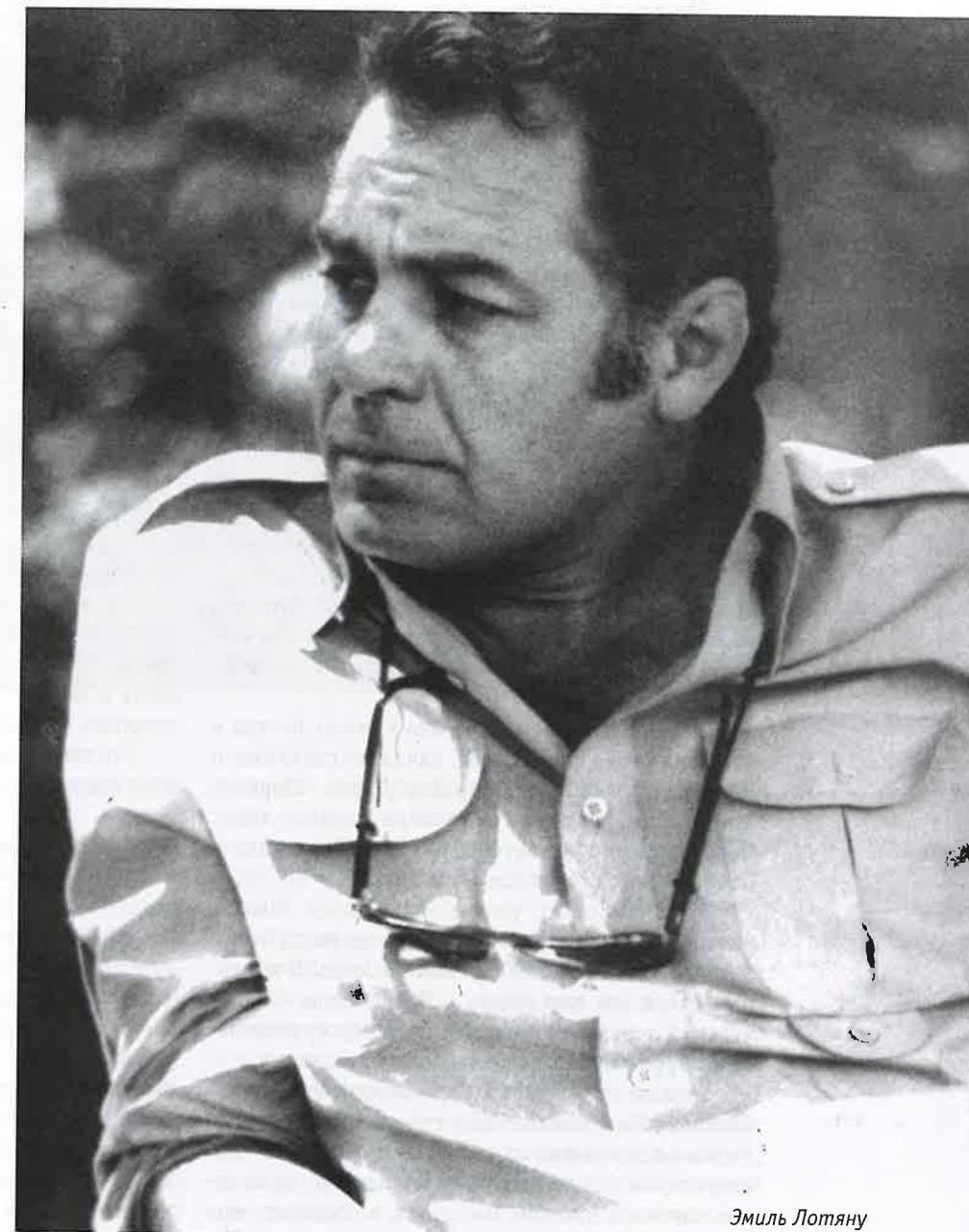
АНАТОЛ КОДРУ

РЕЖИССЕР, КОТОРЫЙ УШЕЛ В НЕБО

Однажды Эмиль Лотяну решил взойти на трон молдавского государства. Рано утром 26 августа 1996 года возвестил неожиданно и ко всеобщему удивлению, что хочет баллотироваться на должность Президента Республики Молдова, изложив ясно и конкретно своим потенциальным избирателям и всему молдавскому народу, что его многострадальная страна нуждается в сильном руководителе типа Юлия Цезаря, Джузеппе Гарибальди или Бисмарка. Руководителя-просветителя масс, каким был в Индии великий Махатма Ганди.

Электорат, однако, не поддержал нашего великого режиссера как будущего лидера страны. Не потому, что талантливый художник не справился бы с обязанностями Президента Республики. Нет, скорее из-за боязни, что, стань Лотяну политиком, Молдова потеряет одного из самых замечательных художников молдавского кинематографа.

Кто-то из близких друзей режиссера полушутя — полусерьезно порекомендовал Лотяну двинуться в массы на белом коне в сопровождении оркестра лаутаров. Эмиль, правда, кровно обиделся на свой многострадальный народ. Особенно потому, что у него, у народа, отсутствует осознание перспективы и могут пройти многие столетия, прежде чем он пробудится ото сна и поймет, кто



Эмиль Лотяну

именно может стать его кормчим, предводителем и избавителем.

Говорю об этом факте без какой-либо задней мысли. Просто хочу еще раз подчеркнуть романтическую неповторимость, необычайную энергию и веру в свои силы — качества, которые выдвинули Эмиля Лотяну в число легендарных художников.

Он был и остается легендой. Надеюсь, новые поколения разгадают ее тайны. А их немало. В моей же заметке — отдельные штрихи, черточки. То, что врезалось в память.

Наша с ним первая встреча произошла летом 1955 года в сквере у Молдавского театра имени А.С.Пушкина.

За год до этого молодой поэт устроился статистом в труппу театра и одновременно исполнял обязанности директора сцены. Совсем еще молодой, высокий и стройный, светловолосый, в белом чесуновом костюме с чрезвычайно широкими отворотами брюк, в коричневых солдатских ботинках, Лотяну выглядел старше своих девятнадцати лет.

С самой первой встречи мой молодой знакомый увлек меня сугубо философскими рассуждениями о ценностях классической поэзии, об обязанности современных молодых поэтов свято чтить традиции классиков — Эминеску, Аргези, Садовяну и других. Потом плавно перешел к соображениям о величии русской литературы, давшей миру Толстого, Маяковского, Есенина, Лермонтова, к характеристике творчества Уитмэна, Бодлера, Гарсия Лорки... Признаюсь, до встречи с Лотяну я о некоторых из них толком ничего не знал.

Потом, даже не спросив, кто я такой, откуда и чем занимаюсь в Кишиневе, начал рассказывать о Леонардо да Винчи, Джордано Бруно, Шерлоке Холмсе, Эммануиле Канте и еще не помню, о ком... Перед эрудицией светловолосого собеседника я почувствовал себя абсолютным нулем.

Говорил Лотяну ультрасовременным языком, употребляя такую фразеологию и такую ритмику, которые должны были ошеломить меня. В конечном счете это ему удалось. После столь блистательной победы он пригласил меня на кружку пива и пару беляшей, остро пахнущих чесноком.

Трапеза состоялась в скромном заведении кабатчика Мони, ютившемся у стен театра. При этом Эмиль непрерывно цитировал строфы собственных стихов. После того как я изрядно устал от такого натиска, при том, что стихи, в общем-то, мне понравились, он демонстративно вручил мне руко-

пись своего первого стихотворного сборника «Терзания». Через день сборник должен был обсуждаться в Союзе писателей.

Знакомство с книгой стало для меня подарком судьбы, тем более что мне действительно хотелось принять участие в дискуссии с участием ведущих поэтов Молдовы. На просцениуме небольшого зала расположились поэты Андрей Лупак, Богдан Искру, Емилиан Буков, Игорь Крецу, Георгий Менюк, прозаик Ион Лэпушняку. Позже подошли Константин Кондра с Александром Козмеску.

Игорь Крецу, ответственный за это мероприятие, стал расхваливать литературные достоинства сборника молодого поэта, приводя выдержки из лучших его стихотворений. Андрей Лупак сказал буквально следующее: «Я приветствую приход в литературу молодого Лотяну. Мы должны помогать молодым в издании книг».

Георгий Менюк, однако, оказался достаточно суровым критиком. «Я думаю, — сказал он, — что не надо торопиться с изданием сборника. Автору следует еще поработать над рукописью. В ней должно быть больше теплоты, больше свежей горячей крови, так сказать».

После этих слов Менюка Эмиль вскочил как ошпаренный, процитировал что-то на французском, потом воскликнул, сопроводив слова театральным жестом:

— Дайте мне кинжал, и я продемонстрирую вам, сколь горяча текущая в моих жилах кровь.

Это патетическое заявление молодого поэта произвело столь глубокое впечатление на собравшихся, что Андрей Лупак вновь резко поднялся с места и заявил: «Завтра же, товарищ поэт, несите рукопись в издательство товарищу Шахтеру».

Кто такой был этот Шахтер, для меня загадка и по сей день.

В 1954 году Лотяну репатриировался в Кишинев из Румынии, оставив в Бухаресте мать Татьяну и сводного брата Мирчу. Рожденный на севере Бессарабии, где пролегает граница с Украиной и Румынией, Лотяну вместе с семьей совсем мальчишкой эмигрировал в Румынию в 1940 году. Там семья поселилась в небольшом пограничном городке Рэдзуц. Но уже через два месяца юный Эмиль садится в поезд и уезжает из дома в Бухарест.

Встревоженная мать объявила полиции о пропаже 7-летнего сына. Но полиция лишь через пять месяцев нашла след беглеца. Оказывается, он нанялся ухаживать за утками близ озера в центре

Бухареста. Мать тут же выехала в Бухарест, взяла своего отпрыска за шиворот и возвратила в лоно семьи.

Однако не тут то было. Через два месяца маленький беглец собрал свои вещи и направился в сторону Ясс. Здесь он бросил в почтовый ящик письмо родителям, где писал:

«Я жив-здоров, полон жизни и заявляю вам: меня интересует познание свободы всего человечества. Не ждите меня. В провинцию я не вернусь».



Эмиль Лотяну с сыном и Робертом де Ниро

никогда. Целую вас и знайте, что мысленно я всегда с вами».

Обо всем этом мне рассказал мэр города Сучава Константин Софрони — друг детства Эмиля в Редзуцах.

Получив письмо, мать была вынуждена собрать багаж и переселиться в Бухарест на постоянное жительство. Здесь, по ее разумению, мятежный сын, обуреваемый желанием познать мир, смог бы получить какое-то образование, окончить лицей. Ей удалось с трудом и на небольшие деньги получить для сына место в лицее Святого Саввы, прямо в центре Бухареста.

Но... куда там. Уже через четыре с половиной года лицейских мучений Эмиль бросает учебу и решает репатриироваться на родину в Бессарабию.

Из воспоминаний тех, кто знал Эмиля Лотяну по Бухаресту, следует, что он не очень-то блистал в лицее. Но личностью был популярной — вместе с друзьями — бессарабами организовывал импровизированные спектакли и речитативы с фрагментами текстов поэтов Георге Топырчану и Иоана Минулеску.

За подобные «публичные манифестации» в бедняцких кварталах Бухареста Эмилю приходилось расплачиваться краткосрочными пребыва-

ниями в полиции. Однако за один из «спектаклей», который пришелся на день, когда полиция праздновала дату своего основания, Эмиль был даже премирован и награжден почетным дипломом.

Бурная деятельность не мешала ему обивать пороги Министерства иностранных дел в надежде получить разрешение вернуться на родину. Он считал, что родина в опасности и очень нуждается в таких важных персонах, как он и его друзья.

Приехав в Кишинев, первую ночь он проводит в редакции детской газеты «Скынтая Ленинкистэ» («Ленинская искра»). Впоследствии он был «усыновлен» коллективом этой газеты и даже получал довольствие — хлеб и чай. Здесь были опубликованы его первые стихи, отсюда он ушел в Молдав-

ский театр им. А.С.Пушкина на должность директора сцены и актера в массовке.

Первым, кто предоставил ему койку и еду, был поэт Константин Кондра. Потом его по очереди подкармливали другие литераторы и друзья театра. Иногда приходилось ночевать в театре на реквизиторской мебели и в студенческих общежитиях.

Эти постоянные короткие перемещения даже доставляли Эмилю определенное удовольствие, поскольку импонировали его бродяжническому характеру, как романтической натуре, склонной к робинзонаде.

Газеты и журналы все чаще публикуют его стихи. Всего за полгода он становится самым популярным молодым поэтом в Кишиневе.

— Популярность, конечно, вещь хорошая, — говорили в Союзе писателей, — но наш молодой поэт не имеет даже законченного среднего образования.

Выход все же был найден. В одной из кишиневских школ, расположенных где-то на окраине, он сдает экзамен за 10-й класс и получает аттестат зрелости. С этим ценным документом на заработанные литературным трудом деньги Эмиль уезжает в Москву и успешно сдает экзамены в Щукинское театральное училище. Но уже через два года его оттуда исключают. Так досрочно закончилось его театральное образование, после чего Эмиль с легкостью сдает экзамены на режиссерский факультет ВГИКа в мастерскую Григория Рошаля.

Окончив полный курс и сняв в качестве курсовых работ три короткометражки, он снимает диплом на киностудии «Молдова-филм» — картину с символическим названием «Ждите нас на рассвете». Его ожидает блестящая карьера — режиссерская и поэтическая.

Он отказывается от материала, который ему не близок, часто приглашает непрофессиональных актеров, молодых парней и девочек с улицы, в которых интуитивно угадывает проблески таланта, родственный романтический настрой и желание беззаветно служить искусству кино. Григорий Григориу, Светлана Тома, Гаврил Чиботару, братья Мирча и Виктор Соцки, Мария Сагайдак, Илие Гуцу — эти актеры открыты и буквально созданы Эмилем Лотяну.

Однако яркие успехи неординарного и независимого режиссера не находят однозначного одобрения и поддержки у кишиневских властей. Фильмы отправляются на фестивали, их автор сидит дома.

Эмиль яростно протестует и в конце концов уезжает в Москву, где он находит самые благоприятные условия для творчества. Здесь он ставит свои лучшие картины — «Табор уходит в небо», «Мой ласковый и нежный зверь», «Анна Павлова», которые приносят ему мировую известность и звание Народного артиста Российской Федерации. Его имя появляется в самых престижных зарубежных киноэнциклопедиях, среди имен выдающихся кинорежиссеров планеты.

Кинокритик Виктор Андон посвящает ему дружескую эпиграмму:

Мой ласковый и нежный зверь,
Ты далеко от нас теперь,
Нас разделяет тыща миль,
Вернись в Молдавию, Эмиль!

В 1987 году, приехав вместе с тогдашним председателем Госкино Молдовы в Москву, я предложил Эмилю на должность художественного руководителя курса молодых сценаристов и режиссеров, которые после учебы вернулись бы в Молдову.

Тогдашний директор Высших курсов сценаристов и режиссеров Л.Полубкина поддержала мое предложение. А через год, уже будучи вторым секретарем Союза кинематографистов Молдовы, я пригласил Лотяну возглавить наш творческий Союз.

Проработали мы с Лотяну почти два года и все же расстались. Наверное, причины, которые побудили меня уйти из руководства Союза были связаны, в первую очередь, с известным анархизмом Эмиля, который приходил в противоречие с утвержденными сметами. Лотяну был широк. Но перед Министерством финансов должен был отчитываться я.

При этом Лотяну оказался очень хорошим организатором, склонным к новаторским, прогрессивным идеям. Он поднял престиж нашего Союза на небывало высокий уровень.

Досадно, что с приходом к руководству страной мелких партий Лотяну окончательно разуверился в так называемой новой демократии, и в один ненастный день, не объяснив коллегам мотивов своего поступка, навсегда уехал в Москву.

Может быть, этот уход был последним его протестом против несправедливости и фальши, которые расплодились в нашем обществе. И которым всю свою жизнь рыцарски противостоял Эмиль Лотяну.

Кишинев

СВЕТЛАНА ТОМА

ОН НЕ УМЕЛ ПРОСИТЬ ...

Беседу ведет Дарья Борисова

Я буду говорить об Эмиле Лотяну в настоящем времени, потому что для меня он жив. Он жив, поскольку живы его фильмы, которые с каждым годом становятся все ярче и интереснее. Ведь все, что создано талантливыми людьми на этой планете, — вне времени. И фильмы Лотяну — вне времени!

Эмиль был одинаково талантлив во всем, к чему прикасался: в кино, в отношениях с людьми, даже в приготовлении обеда. Он варил бульон так, как никто другой на свете; что-то туда добавлял, приправлял — получалось потрясающе вкусно! А как он этому радовался, как любил угощать! Он обожал принимать гостей в своем доме, но только тех, кого действительно любил. Для них он готов был сделать все, относилось ли это к застолью или к ситуации, в которой нужна была его помощь.

Вне работы Эмиль был человеком щедрым и добрым. А во время работы — достаточно жестким. Многие обижались на него, ведь с того момента, когда начинался подготовительный период, и до последнего съемочного дня он был беспощаден к тем, кто рядом с ним работал: к художникам, гримерам, костюмерам, артистам, осветителям — ко всем. И в первую очередь — к себе.

Он сам создавал цветовую гамму своих фильмов, сам выбирал ткани для костюмов, даже фактуру. На фотопробах актеров дорисовывал то, что нужно делать гримерам. Во время подготовительного периода он работал невероятно тщательно.

Каждый фильм он вынашивал, как женщина ребенка. И поэтому когда рядом оказывались люди равнодушные и недостаточно щедро отдающие себя работе, он негодовал.

— Кто-нибудь срывался, уходил?

— Уходили. Если его не устраивала та степень отдачи, которую он требовал, если он понимал, что человек может больше, но не хочет, — он расставался с сотрудником. Никаких поблажек себе и окружающим во время работы он не делал. Я сама через это прошла.

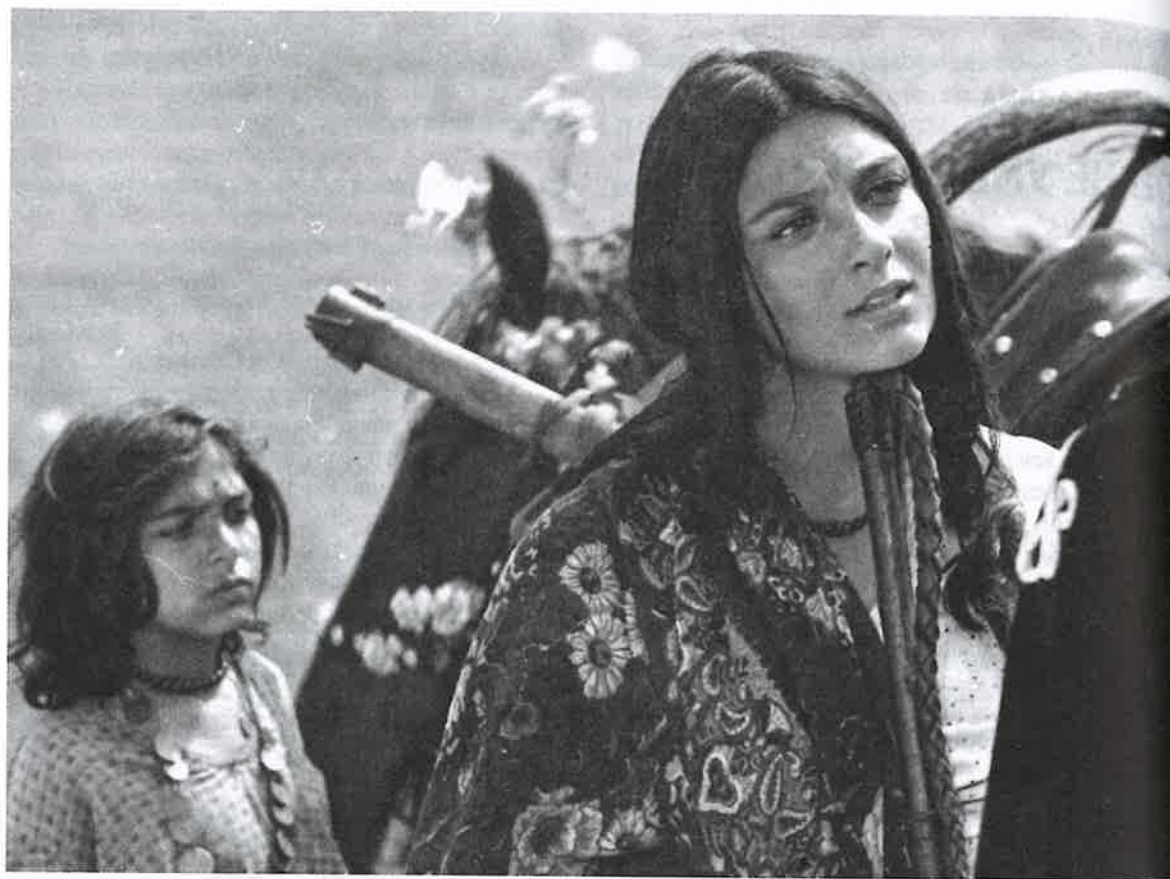
— А как вы встретились с Лотяну?

— Когда мы с ним встретились, я была девчонкой, только что закончившей школу, абитуриенткой юридического факультета. Произошло это в Кишиневе, на троллейбусной остановке. Эмиль пригласил меня прийти на кинопробы. Он готовился снимать «Красные поляны». На главную роль был большой конкурс, но утвердили меня, и я стала сниматься, не будучи профессиональной актрисой. Я сразу попала в жесткие руки. Вернее, с одной стороны, это были очень нежные и любящие руки, а с другой — жесткие в отношении того, что касалось работы. И я очень страдала от этого, однажды даже уехала!

— Как это?

— Моя героиня в этом фильме — пастушка, деревенская девушка. Она ходит замотанная в платок, чтобы защитить лицо от пыли, в сапогах, в грубой одежде карпатских крестьян. Резиновые сапоги казались мне жутко тяжелыми, и я капризничала. Эмилю это надоело, и он попросил ассистента привязать к моим ногам плоские гири, которые закладывались в кран с кинокамерой для противовеса. Заодно, чтобы я не сутулилась, он приладил к моей спине палку, приставил ко мне специального человека, и два часа каждый день я должна была вот так ходить. Я плакала, возмущалась, но это не помогало. Когда с меня это все сняли, я летала. А он как раз требовал от меня легкой походки газели! Это был один из его методов работы со мной — непрофессиональной тогда актрисой. Иначе приструнить меня было невозможно. Так вот, в какой-то момент я обиделась, села в автобус и уехала домой, к родителям. Правда, меня вернули...

Что такое Эмиль Лотяну как Мастер, я, конечно, не на первом фильме поняла. Это позже пришло. На «Красных полянах» я больше думала о несправедливом отношении ко мне. Хотя именно тогда Эмиль преподавал мне первые уроки отношения к профессии.



Светлана Тома в фильме «Табор уходит в небо»

— Поступить в театральный институт после фильма он заставил или к тому моменту это было уже ваше решение?

— В том, что касалось жизни вне площадки, он никогда не давил и ни за кого не решал.

Мои работы у других режиссеров он старался не обсуждать. Вот во время работы с ним я получила «по полной программе». Хвалил он редко. И, когда снимались дубли, он не говорил, хорошо или плохо, просто или продолжал съемки, или прекращал. Он был очень сдержан в похвале. Пожалуй, это был его принцип — не давать артисту расслабляться. Нам, актерам, все было видно и понятно потом, уже на экране.

Он написал сценарий фильма «Это мгновение» на меня. Но съемки фильма по этому сценарию пересеклись со съемками «Живого трупа» Владимира Яковлевича Венгерова, где я играла Машу. То, что Лотяну уже начал работать, от меня на «Ленфильме» скрывали. Мне показали только ту телеграмму, в которой сообщалось, что меня с главной роли в фильме «Это мгновение» сняли... Он больше не хо-

тел со мной общаться.

Позже, в Кишиневе, я попыталась оправдаться, мы помирились. Я снялась в фильме «Лаутары», ну а потом был «Табор» — яркий, дерзкий, знаменитый!

У Эмиля был потрясающий талант верить в человека. Мы с ним знали друг друга с 1965 года. Он был для меня и любимым человеком, и Мастером, и другом, и братом, даже ребенком. Но главное, что этот человек для меня сделал, — он дал мне крылья, помог поверить в себя.

И еще он, как никто другой, умел поднять на пьедестал женщину. Во всех его фильмах история разворачивается вокруг женщины. Он понимал женщину, знал и, тем не менее, всю жизнь постигал женщину.

— В чем особенности режиссуры Лотяну?

— Лотяну в советском кино вообще стоит особняком. Его ниша — поэтический, романтический кинематограф — принадлежит только ему.

— Ну, Параджанов был...

— Был! Кинематограф Лотяну — это ветвь от кинематографа Параджанова.

— А как, кстати, Эмиль Владимирович относился к Параджанову?

— Недавно в Ереване проводились дни российского кино, я была там с правительственной делегацией. В культурной программе было посещение музея Параджанова, который не так давно открылся. Я пошла туда с радостью еще и потому, что помнила, как Эмиль любил Параджанова, какой огромный пиетет к нему испытывал. Гуляя по залам, вдруг увидела среди картин и коллажей письмо Эмиля, написанное им Параджанову, когда тот сидел в тюрьме. Письмо, которое Параджанов украсил засушенным колокольчиком, бабочкой и сам оправил в рамку! Так вот, письмо Эмиля полно любви, поддержки, и еще он пишет, что успех «Табора» — заслуга и Параджанова тоже.

Эмиль поэтически видел мир — так он был устроен. Поэтическое восприятие жизни окрашивало его фильмы такими яркими и неожиданными красками. Человек, природа и музыка в его фильмах всегда органично связаны.

АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

О ДА, КОЛУМБ...

Декабрь 1967-го. В Кишиневе холодно, на термометре — минус 14. Я в Молдавии впервые. Приехал вместе с Андреем Зорким, он устроил мне командировку от «Советского экрана», где с недавних пор работает. Я же — с недавних пор в Экспериментальной творческой киностудии, редактор по рекламе. Прежний мой журналистский опыт — год с небольшим стажа в газетке «Советское кино» — уже нарастил мне некоторую мускулатуру, но все равно писать обзорную статью о целой студии — дело для меня пока новое, тревожащее ответственностью. Не хочется подводить ни себя, ни Андрея. В общем, командировка от суперпопулярного, единственного массового киножурнала ощущается как событие более чем серьезное.

Идем по коридору студии к ее директору Лео-

Эмиль никогда не боялся власти, не заигрывал с ней. У него нет ни одного фильма, снятого по заказу. Он снимал то, к чему у него лежала душа. Он был открыт добру, любви, братству, но в свою внутреннюю лабораторию никого не впускал.

— Как он отнесся к распаду киносообщества СССР?

— Очень болезненно. Последние десять лет он ничего не снимал — это его и погубило. Он мог жить, творить, вдохновлять и радовать своими фильмами людей еще очень много лет.

Последние годы он писал стихи, прозу, сценарии. Но он из тех людей, которые не умеют, не могут просить деньги! В результате — он не снимал... Будучи полным сил, желаний и планов.

Видимо, он чувствовал, что жизнь утекает, как песок в часах, и отчаивался. Отсутствие возможности творить именно в кинематографе его и погубило. Те люди, которые знали, как он страдает, ничем не могли ему помочь, а те, кто могли помочь, наверное, не знали, что он страдает.

иду Мурсе — представляться, договариваться о просмотрах. Из каких-то коридорных закоулков метеором вылетает фигура — парень в свитере, с вздыбленными бровями и лучезарной улыбкой. С Зорким они давние, еще по ВГИКу, друзья-знакомцы — я во ВГИКе учился чуть позже, да и на вечернем, потому мало кого знал.

На ходу знакомимся. Они с Андреем перебарываются какими-то незначущими словами, затем Эмиль Лотяну — так зовут парня — так же стремительно, как появился, исчезает, напоследок бросив загадочную фразу:

— Только вы не очень обедайте.

Потом сидим в кабинете Мурсы, говорим о том о сем, о готовых фильмах, о планах, о проблемах. Потом сидим в просмотровом зале, смотрим



Эмиль Лотяну на съемках фильма «Лаутары»

короткометражки. Сразу и навсегда очаровывает «Колодец» Влада Йовице. Фильм без единого слова — о мужчинах, копающих колодец. Какое это, оказывается, прекрасное величественное дело — копать колодец. Видимо, сама природа Молдавии настраивает на поэтический лад. Фирменная продукция «Молдовы-филма», до того заявленная каликовским фильмом «Человек идет за солнцем», — поэтическое кино.

На следующее утро мы смотрим «Красные поляны» Лотяну, которые я, впрочем, уже видел: на Экспериментальной студии мы старались быть в курсе всего интересного, что делается в советском кино. Ощущения прежние, и, пожалуй, еще более яркие: фильм с первых кадров захватывает красотой, одухотворенной поэтичностью, буйством цвета и суровой простотой сюжета. Вдобавок Лотяну умышленно выбрал для показа оригинальную копию — на молдавском, чтобы мы ощутили естественную красоту языка героев. Смотреть было трудно — на невыспавшуюся, едва протрезвевшую голову.

Накануне Лотяну, подхватив нас днем на студии, устроил нам восхитительное, продолжившееся далеко за полночь путешествие, начавшееся в столовой какого-то техникума и продолжившееся в бесчисленных магазинчиках, погребках, барах и, наконец, у него дома. Всюду обязательно было вино, всюду разное, всюду — не пошлое распитие, а вкушение божественной влаги вкупе с божественным мигмом общения. Попутно Лотяну объяснял нам уникальные достоинства напитков.

— Нам пару лет назад сильно повезло, — объяснял он. — Был страшный мороз, и вся коньячная лоза вымерзла. Купили новую, во Франции. Попробуйте теперь наш коньяк с белым аистом — совсем другое дело. Никакого запаха клопов. Это уже на уровне лучших коньяков.

— ...Такой сухой херес есть только в двух странах — в Португалии и у нас. Кто понимает, это роскошное вино. В Москве оно бывает только в винном магазине на Петровке. Как увидите, закупайте побольше, не пожалеете. В Европе это бы стоило жуткие деньги.

— ...Наше каберне ежегодно закупает британские ВВС — для летчиков. Оно выводит из организма радионуклиды. Только не покупайте марочное, берите самое обычное, ординарное, оно лучше всего.

Как ни странно, несмотря на зашкаливавшее количество выпитого, его наставления остались в памяти. С тех пор я, действительно, закупал при счастливом случае по дюжине бутылок сухого хереса на Петровке, брал исключительно ординарное каберне и вообще среди прочих отдавал явное предпочтение молдавским винам. И не потому, что я уж такой искушенный гурман по этой части, — просто, разливая по бокалам херес или фетяску, как бы чувствовал, что рядом сидит Эмиль, заряжая меня ощущением неповторимого, восхитительного мига.

А на память от того чудного вечера у меня осталась тоненькая красная книжечка стихов Лотяну с дарственной надписью: «Алику Липкову, с которым мы оказались винными колумбами, что в конечном счете таит в себе многое. Эмиль Лотяну. 20.12.1967». Это загадочное «многое» впоследствии имело продолжение — и по кинематографической, и по винной части — на юбилеях, премьерах, посиделках в «Советском экране», куда я вскоре перебрался работать и куда Эмиль любил заглядывать: в редакции его все любили.

О чем бы Эмиль ни рассказывал, он всегда был заразителен. Вот так же, наверняка (на съемках у него я так и не побывал, но это чувствуется в любой его картине), он заражал своей влюбленностью в сценарий съемочную группу.

В тот декабрьский приезд мы смогли прочесть его новый сценарий «Это мгновение» — о гражданской войне в Испании. Спустя примерно год я увидел фильм и поразился: сколько надо было вложить любви, труда, одержимости, чтобы в Молдавии снять Испанию, да так, чтобы нигде ни на секунду не вылезла фальшь... Потом он рассказы-

вал, что собрал команду испанцев и бывших интербригадовцев, и каждое их слово было для него законом: даже намек на неточность — изобразительную, психологическую, историческую — исправлялся безжалостно...

Лотяну был режиссером и человеком чрезмерного, поднимающегося над обыденностью, предельного напряжения сил, требующего эмоционального кипения, полной самоотдачи. Такие темы он себе выбирал, так работал, так жил. Порою его поэтической приподнятости, так мне казалось, не хватало опоры — на земную твердь, прозу жизни, глубину характеров. Но в лучшем своем фильме «Табор уходит в небо» он пришел к великолепному единству темы, формы, романтического, а здесь уже и трагического, ощущения мира. Пришел к самому себе, истинному. Это его шедевр, прогремевший по всему миру, проданный более чем в сто стран. Только в СССР, как говорят сведущие люди, его посмотрели 300 миллионов зрителей (по статистике кинопроката ни один фильм выше планки

в 100 миллионов не поднимался — но это уже тонкости советского статучета).

Огорчало Эмиля не то, что самому ему за успех не заплатили ни гроша (это, конечно, тоже огорчало, но не в первую очередь), а то, что власти не хотели видеть в советском кино силу, способную конкурировать с Голливудом. Он рассказывал мне о беседе с каким-то из государственных мужей. «Ну, что ваше кино! — говорил тот ему. — Мы на нефти зарабатываем столько, что никакому вашему кино и не снилось. Ну, дадим вам денег. Снимайте! Но поймите: все, что вы можете заработать, это копейки в сравнении с нефтью». (Понимание ситуации наверху с тех пор, кажется, не изменилось.)

О «Таборе» я написал большую статью в «Искусстве кино», думаю, одну из лучших, когда-либо мною написанных. Назвал ее «Реквием по свободе», писал о недостижимости и необходимости идеала, о трагизме стремления к нему. На многие раздумья наталкивала эта картина...

После выхода номера журнала с рецензией на

«Лаутары»



«Табор» мы с Эмилем столкнулись у входа в Дом кино (к этому времени он уже был московским жителем, «Табор» снимал на «Мосфильме»). «Дотторе! — с шутливо-нежной почтительностью обратился он ко мне. — Вашу статью я читал вслух своим родным. Все от нее в восторге». С тех пор он довольно долго именовал меня «дотторе», несмотря на мои не очень решительные попытки отмежеваться от самозванного докторского титула. Конечно же, я нахально-самоуверенно считал себя вполне достойным его, но реально сумел заработать лишь спустя лет пятнадцать. Говорю совершенно искренне: не дававшее никаких привилегий и благ звание «от Эмиля» воспринималось роднее, теплее, дороже скучно-официальной ваковской корочки.

А тогда я поначалу не понял, почему статью надо было читать вслух — потом сообразил: его мать и брат живут в Бухаресте, русским владеют не очень. С ними я познакомился тремя годами позже, оказавшись в Румынии. Бродя по скучно-серым улицам Бухареста, думал: «Как хорошо, что Эмиль живет в Москве! В чаушескинском режиме он бы просто задохнулся...»

В Москве, конечно, ему тоже было не очень. Не по причине жуткого цензурного гнета или личного недоброжелательства кинематографического начальства. Нет. К Лотяну относились вполне терпимо, он был чужаком не идеологически, а просто по самой своей человеческой сути. Он был поэт, на соцзаказ работать не то что не хотел — просто органически не мог, снимал только о том, чем жила его душа... А так — его даже сделали секретарем Киносоюза. Он был там единственным из своего кинематографического поколения. Иных — Тарковского, Панфилова, Кончаловского, Климова — ермашевско-кулиджановское руководство боялось пуще огня, и, как на V съезде выяснилось, совсем не напрасно. А Лотяну, как представитель малой республики, чужак в Москве, казался начальничкам более управляемым. По этой самой причине союзные руководители разрешили даже издать о нем книжечку, чести написать которую удостоился я.

Тогда мы много встречались с Эмилем — на «Мосфильме», у него дома — в квартирке, доставшейся ему после Олимпиады-80 в Олимпийской деревне, где уже топал по паркету Эмильчик-младший. Книга во многом строилась на интервью Лотяну: он вспоминал о работе над прошлыми филь-

мами, размышлял о будущих. Сколько у него было планов и какую ничтожную их часть удалось осуществить! По своему человеческому запасу он был рассчитан на большее...

Сев писать этот небольшой мемуар, я разыскал в глубинах книжных полок ту самую красную брошюру его стихов с надписью о «винных колумбах». Невольно подумалось: красиво сказано, но почему колумбы? Что до меня, то я шел по лотяновской лоции, если и был первооткрывателем, то лишь для себя самого. Ну, а он по этому маршруту тоже наверняка не раз хаживал...

Открываю книжечку ровно на середине:

О да, Колумб, я тоже неспроста
стихам океанским присягаю,
когда ночами белого листа
безбрежный океан пересекаю!
Всё те же волны белые вдали,
и так порой становится обидно,
что вот плыву — а не видать земли,
гляжу вперед — а берега не видно.

Вот в чем суть: Лотяну нужно было это ощущение бесконечности, ощущение неведомого, огромности океана жизни, океана искусства. В каждый фильм он отправлялся, как в плавание по неизведанному маршруту: всюду был самым собой, но никогда не повторял себя. Не всегда выпадало ему доплывать до своего берега, но главным для него неизменно был сам путь.

Не случаен, наверняка, авторский автограф, оставленный им в «Таборе»: он снялся в микроролі странствующего артиста, толкающего по пыльной дороге вместе с ватагой таких же, как он, энтузиастов повозку с театральным скарбом, не отрывая глаз от листков то ли с нотами, то ли с текстом роли. Полнее всего Лотяну выразил себя в этом фильме — о вечных бродягах-цыганах.

— Что вы за люди такие? Куда идете? — спрашивал его героев вальяжный седок богатой пролетки.

— На край света.

— Зачем?

— Чтобы дойти и вернуться.

— Что вам нужно?

— А ничего, барин. Ничего, кроме дороги...

Это художник говорил о себе. Слишком короткой, увы, оказалась его жизненная и творческая дорога. Но у фильмов его, я верю, впереди еще долгое плавание.

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ

ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК

Эмиля Лотяну принято называть последним романтиком нашего кинематографа. Романтическое мироощущение действительно пронизывает его фильмы. И всю его жизнь, проявляясь многократно, непредсказуемо, поминутно.

По любому поводу — и без повода — он любил устраивать праздники. И сам был человек-праздник.

Недавно на театрально-кинематографическом фестивале в Марселе был показан «Табор уходит в небо», и после просмотра французские зрители таким плотным кольцом окружили полуседого красавца в смокинге, забрасывая его вопросами о незнакомой стране Молдове, что куда там какому-нибудь Роберту Де Ниро. Потом, понятно, было застолье, и вдруг, взяв в руки бутылку коньяка (кажется, это был «Карвуазье»), Эмиль произнес вдохновенный монолог, обнаружив феноменальное знание тонкостей вкуса, технологии производства божественного напитка, а также многочисленных сходств и различий между коньяками французскими и коньяками молдавскими. Застолье прервалось, все слушали как заворуженные, а по окончании монолога вскочил директор фестиваля, артист и режиссер Ришар Мартен, по экстравагантности и непредсказуемости от Эмиля недалеко ушедший, обнял его так, что затрещали швы смокинга, по-русски троекратно расцеловал — француз молдаванина — и растроганно воскликнул:

— Я думал, что знаю про «Карвуазье» все. Оказывается, ты знаешь больше меня!

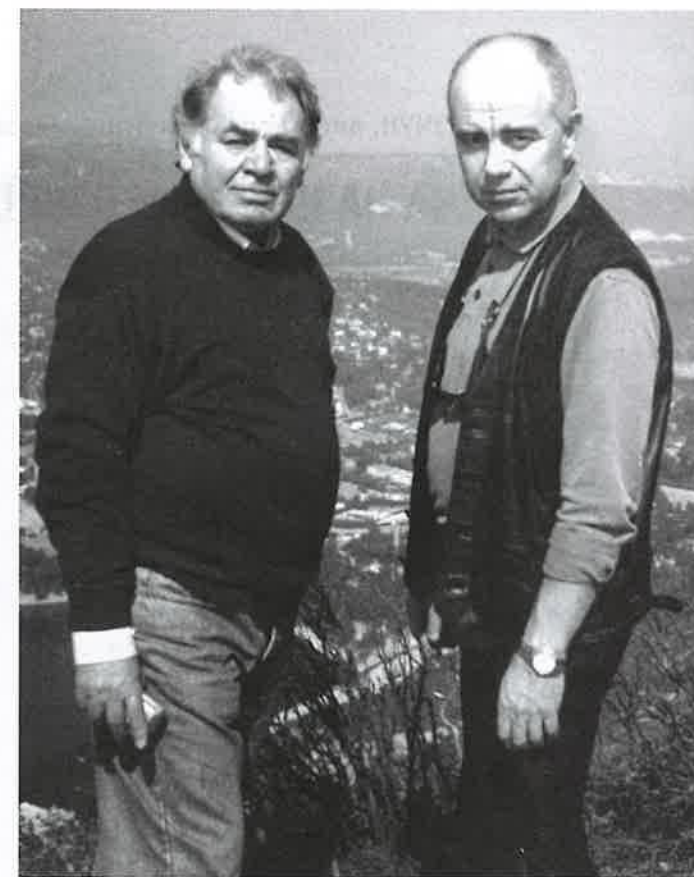
Такой вот мимолетный эпизод на далекой марсельской земле. А еще я был с Эмилем в Узбекистане, на юбилее киностудии, и, на следующий день после празднеств, гостеприимные хозяева повезли нас в Самарканд. Вдоволь наглядевшись на ошеломительные красоты города-сна, города-сказки, мы уже собрались садиться в автобус, как вдруг Эмиль сделал мне призывной жест, предлагая следовать за ним. Мы свернули в одну узкую улочку, потом в другую...

— Эмиль, куда мы идем? Ты что, прежде бывал в Самарканде?

— Я не бывал в Самарканде, — многозначительно ответил Лотяну, — но я знаю, куда я иду, — и остановился перед маленькой дверью, вывеску над которой я даже не успел прочесть.

— Это здесь, — сказал он, царственно распахивая дверь, — здесь продаются коньяки самаркандского завода. Их даже в Ташкенте найдешь не всегда.

Эмиль Лотяну и Валерий Магдьяш. Два молдаванина на марсельской земле



На полке стояло несколько бутылок, я потянулся было к той, на этикетке которой было обозначено пять звезд, но Эмиль перехватил мою руку, и я прочел в его глазах горький упрек.

— Остановись, что ты делаешь!

— Но ты же сам...

— Что — я сам? Ты что, спросил у меня совета, какой коньяк брать? Видишь это? — Лотяну указал на крохотный значок, украшавший этикету коньяка трехзвездного.

— А что это, Эмиль?

— Что это?! — он посмотрел на меня, как, наверное, посмотрел бы на человека, не знающего таблицы умножения. — Это золотая медаль коньячного конкурса в Будапеште, одного из самых престижных мировых конкурсов! Берем немедленно! Берем столько трехзвездного самаркандского, сколько сможем с собой унести!

Прошло несколько месяцев. На Васильевскую, в комнату, где тогда еще размещалась Конфедерация союзов кинематографистов, заглянул Лотяну.

— Ты угощал своих коллег самаркандским ко-

няком? — спросил он так, будто мы вернулись из Узбекистана только вчера и наши языки еще ощущали вкус трехзвездного самаркандского.

Я смущенно признался, что как-то так все вышло, не донес.

— А я донес! — торжественно заявил Эмиль, ставя на стол бутылку победителя будапештского конкурса. — И уверен, что сегодня в Москве эта бутылка — единственная! Ведь — помнишь? — самаркандского коньяка мало, он не экспортируется! Совсем!

Устроить в Марселе праздник вокруг бутылки французского коньяка — дело достойное, хотя, в общем, нехитрое. Но устроить праздник в Москве вокруг единственной на весь город бутылки коньяка самаркандского — для этого поистине надо быть последним романтиком... Впрочем, стоп! Почему — последним? Не таким человеком был Лотяну, чтобы оказаться последним хоть в чем-то. Оглянитесь повнимательнее в Москве ли, Кишиневе, Ташкенте — непременно кого-нибудь обнаружите. Да и Марсель с Самаркандом как со счетов сбросить?

ВИКТОР КРЭЧУН, литературный критик, Doctor Honoris Causa

ВСТРЕЧА НА КРАСНОМ ОЗЕРЕ

Я познакомился с Эмилем Лотяну тридцать лет назад. Он только начинал свое восхождение поэтической книгой «Збучум» («Беспокойство»). Любовь к искусству связала нас узами дружбы, которая в дальнейшем перешла в более тесные, можно сказать, семейные отношения, так как он надел мне и моей жене брачные кольца.

Вместе мы собирали документы к одному из известнейших его фильмов «Лучафэрул», посвященному гению румынской литературы поэту Михая Эминеску. Этот фильм — биография поэта и его эпохи — был продолжением тех мыслей, которые беспокоили Эмиля всю жизнь: в каких формах существует душа поэта.

Об этом — и «Красные поляны», и «Лаутары», и «Табор уходит в небо», и «Анна Павлова».

...Из множества историй, в которые мы попадали вместе, хочу сейчас вспомнить одну...

В глубине Румынии есть озеро Лакул Рошу (Красное озеро). Легенда гласит, что его название связано с трагической гибелью здесь молодых парней, и стволы деревьев, которые видны в воде, — их символы.

Озеро действительно красное из-за большой концентрации железа в воде. При оползнях часть горы сползла в озеро, все верхушки деревьев на склоне были срезаны, и из воды видны только стволы.

На берегу этого странного озера мы решили остановиться. Но там, где мы хотели отдохнуть, расположился табор цыган. Малыши, голенькие и очень счастливые, купались в озере, мужчины хо-

дили своих коней, а женщины готовили еду, на большом костре. Мы подошли и были приняты очень доброжелательно.

В машине у нас было много еды, румынской водки-цуйки и вина. Эмиль позвал Булибашу (главного цыгана табора — Барона) и предложил ему цуйку. Весь табор собрался вокруг нас. На их языке он обменялся с Булибашей несколькими словами, и начался один из прекраснейших вечеров в нашей жизни.

Откуда узнали цыгане, что наш Эмиль, Эмил Лотяну, — это тот, который поставил фильм «Табор уходит в небо»? Видели ли они этот фильм? Мы до сих не знаем. Это одна из тайн, которая и не должна быть раскрыта.

Мы вынесли и нашу еду из машины, хотя стол был очень богатым. Думаю, что в тот вечер мы по-

пробовали самые вкусные блюда за всю нашу жизнь — жареное на больших камнях сало, хлеб своей выпечки, и кипяченую палинку — местный самогон.

Как и в фильме Эмиля Лотяну, цыгане представили нам настоящий спектакль. Девушки-цыганки гадали нам на картах, а Эмилю подарили корону. Позже мы поняли, что цыгане из табора возвели Эмиля в ранг Булибаши.

Тогда он нам рассказал, что не дает ему покоя идея о другом фильме про цыган — пушкинских. Не успел...

...Его фильмы никогда не будут забыты. И, зная его очень хорошо, думаю, что там, где он сейчас, Эмиль занят мыслями о чудо-фильме, который не успел сотворить.

Бухарест

«Табор уходит в небо»



ОДЕЛЬША АГИШЕВ
при участии ЭЛЬЁРА ИШМУХАМЕДОВА

ВЛЮБЛЕННЫЕ-2

Салон джипа «Лендровер». День

За рулем Тимур. Рустам на заднем сиденье. Ему плохо. Он позеленел, голова повисла и безвольно мотается на ходу.

Т и м у р. Остановить?

Рустам, не открывая глаз, машет рукой.

Р у с т а м. Ни хрена... прорвемся. В Афгане и не то пили. В Ташкент надо. Каждый день на счету... понимаешь?

Коридор больницы в Ташкенте. Ночь

По больничному коридору бежит жена Санджара Лола. Она подбегает к ночному посту дежурной медсестры.

Л о л а. Сестричка, пожалуйста! Дежурного врача! Моему мужу опять плохо!

Медсестра вскакивает с места, спешит в ординаторскую.

Больничная палата ташкентской больницы. Ночь

Лицо Санджара мертвенно-бледно, он не дышит. Склонившийся над ним пожилой врач приоткрывает его зрачок, командует.

П о ж и л о й в р а ч. В реанимацию. Срочно!

Коридор больницы в Ташкенте. Ночь

Каталка с телом Санджара мчится по коридору. Медсестра несет капельницу. Рядом — Лола.

Автострада в лесу. День

Джип «Лендровер» ровно катит по шоссе через глухие леса.

Мелькают указатели, проплывают лесные деревни, мосты над тихими сонными реками, небольшие городки с колокольнями церквей и бетонными заборами воинских частей, луговые излуины, дорожные развязки, и снова автостраду обступают хмурые вековые боры.

За рулем джипа — Тимур. Он поглядывает в зеркальце заднего обзора.

Т и м у р. Папа, смотри.

Рустам, дремлющий на заднем сиденье, вскидывает голову, садится.

Т и м у р. Эту «Ниву» я уже который раз вижу. От самого Смоленска за нами идет.

Рустам оглядывается. Позади на пустынной трассе виднеется «Нива» серо-стального цвета. Некоторое время она идет на расстоянии от джипа, потом начинает отставать.

Р у с т а м. Сбавь скорость.

Тимур сбрасывает газ, притормаживает. Рустам через заднее окно видит, как «Нива» позади еще заметнее замедляет ход и сворачивает к виднеющейся невдалеке деревне.

Р у с т а м (облегченно). Ложная тревога.

Он снова укладывается на заднее сиденье. Тимур прибавляет ход.

Деревня скрывается сзади за поворотом. По бокам трассы снова глухой, сумрачный лес. Шоссе совершенно пустынно.

Рустам снова поднимает голову.

Р у с т а м. Нет, теперь уж не засну. Какой час?

Т и м у р. Полпятого.

Р у с т а м. Увидишь какой-нибудь ручеек, останови. Умыться хочу.

Мост на автостраде в лесу. День

Джип мягко тормозит у небольшого мостика, под которым струится прозрачный ручей. Рустам с полотенцем на плече выходит из машины, спускается к воде, мылит руки. Слышится отчаянный крик Тимура.

Т и м у р. Папа!

Рустам пулей вылетает к джипу. Первое, что он видит, — это серая «Нива», стоящая рядом с джипом «Лендровер».

Нападающих четверо. Рослые, в масках с прорезями для глаз и рта, они действуют молниеносно. Они уже выволокли Тимура из джипа, зажали ему рот. Увидев это, Рустам бешено кидается вперед, отбрасывает одного из нападавших, бьет ногой второго. Тимур кусает руку, зажавшую ему рот, и кричит. Его сбивают с ног, он продолжает отбиваться. Рустам, озверев, дерется не на жизнь, а на смерть. Оскалив зубы, он вцепляется в рослого бандита и повисает на нем, молотя головой в маску на лице. Его бьют сзади по голове, он падает на землю, его пинают ногами по лицу, в живот, в спину. Придя в себя от боли, он из последних сил хрипит.

Р у с т а м. А-а-а-а-а!!..

Этот полукрик-полухрип разносится над трассой, прорезает гул машин, доносящийся из-за поворота. По шоссе идет колонна военных грузовиков с солдатами. Первый грузовик притормаживает. Из кабины выглядывает офицер.

О д и н из б а н д и т о в. Мулла, шухер! Уходим!

Взрели моторы джипа и «Нивы». Хлопают дверцы. Место схватки быстро пустеет.

Тимур, лежащий на обочине, открывает глаза и поднимает окровавленную голову. Рустам, уткнувшийся лицом в траву, не шевелится.

Пивбар в райцентре. День

В пивбаре райцентра шумно. Гудят голоса, взрывается смех, ругань.

За одним из столиков, уткнувшись головой в ладонь, сидит небритый человек лет сорока пяти. Лица его не видно. Перед ним недопитая бутылка водки и несколько пивных кружек.

К столику подходит пожилой усатый забулдыга. Он хлопает сидящего по плечу.

У с а т ы й з а б у л д ы г а. Привет, пиротехник! Как оно?

Не поднимая головы, «Пиротехник» подвигает одну из кружек забулдыге. Тот с удовольствием поднимает ее.

У с а т ы й з а б у л д ы г а. Благодарствую.

Отпивает, вытирает пену с усов.

У с а т ы й з а б у л д ы г а. Слыхал, что творится?

«Пиротехник» (не поднимая головы). Нет.

У с а т ы й з а б у л д ы г а. Опять братва в нашем лесу орудует. Джип-иномарку увели.

«Пиротехник» (не поднимая головы, равнодушно). Да? У кого?

У с а т ы й з а б у л д ы г а. У перегонщиков, двух мужиков. Из Ташкента, что ли.

«Пиротехник» поднимает голову.

Это Родин Иногамов, тот самый бригадир взрывников, который, прикрывая отход друзей, взорвал мост через горную реку в Афганистане и должен был погибнуть при взрыве... Тот Родин, по которому каждый год справляли поминки его ташкентские друзья, только он теперь на десять лет старше, и щетина его небритого лица серебрится сединой... И еще: он теперь безногий инвалид и, как только сдвигается с места, становится видна инвалидная коляска, на которой он сидит. И на лице у него шрамы, и на руках.

Р о д и н. Из Ташкента?

У с а т ы й з а б у л д ы г а. Ну. Джип угнали, а самих отделали так, что живого места на них нет, смотреть жалко.

Р о д и н. И где они теперь?

У с а т ы й з а б у л д ы г а. Да у нас в больнице. Один так и лежит в отключке.

Родин рывком подвигает недопитую бутылку забулдыге и отъезжает от столика.

Титр: «Родин».

У пивбара. День

На улице у выхода из пивбара его ждут две лохматые дворняги. Он на ходу скармливает им из рук свой несъеденный бутерброд и катит дальше. Дворняги трусят за ним.

Улица в райцентре. День

Родин едет в своей коляске по улочке, и беспокойство на его лице нарастает. Резко сворачивает, проезжает по дорожке через садик и беззвучно подкатывает...

У окна больницы в райцентре. День

... к открытому окну местной больницы, за которым слышны голоса. Родин привстает в коляске, подтягивается к подоконнику. Он видит небольшую больничную палату. В ней трое: капитан милиции, сидящий на стуле в наброшенном на плечи белом халате, Тимур и Рустам, лежащие в кроватях.

К а п и т а н м и л и ц и и. Значит, вы с отцом занимаетесь перепродажей подержанных иномарок. Правильно я вас понял?

Т и м у р. Да нет, товарищ капитан.

Он лежит на кровати на спине. Голова и руки перебинтованы.

Т и м у р. Никакой перепродажей мы не зани-

Окончание. Начало см. в № 2 за 2003 год.

маемся. Мы вообще первый раз машину гоним, просто у нас другого выхода нет.

Палата больницы в райцентре. День

Рядом с Тимуром, на соседней кровати, лежит Рустам. Его глаза закрыты, правый рукав закатан, к вене подведена трубка капельницы. Он дышит тяжело, с хрипом.

Капитан милиции. Так-так. Расскажите поподробнее.

Тимур. Дело в том, что у моего отца друг детства умирает, Санджар. У него еще с Афгана пуля под сердцем. Ему нужна срочная операция, а денег нет. Мы даже дом свой под проценты заложили, но все равно не хватило. Только этот «Лендровер» мог спасти и его, и наш дом...

У окна больницы в райцентре. День

Родин через распахнутое окно слышит голос Тимура, смотрит на своего названного брата Рустама, и его лицо словно оттаивает, смягчается от боли узнавания и жалости.

Палата больницы в райцентре. День

Капитан милиции. Какие-нибудь приметы нападавших вы запомнили?

Тимур. Да нет, какие приметы... Все рослые, в масках, кулаки, как кувалды.

Капитан милиции. Может, какие-нибудь характерные словечки, выражения?

Тимур. Да они нас молча дубасили. Хотя нет, постойте. Один из них крикнул: «Муллу, шухер! Сматываемся!» Кажется, так.

Капитан милиции. Мулла?

Тимур. Ага.

Капитан милиции. Так. Ну, а еще что-нибудь помните?

Наступает молчание.

У окна больницы в райцентре. День

Родин терпеливо висит на подоконнике, слушая разговор.

Палата больницы в райцентре. День

Тимур. Да нет, пожалуй, все. Вы извините, товарищ капитан, у меня башка разламывается...

Капитан встает.

Капитан милиции. Ну хорошо. Отдыхайте, поправляйтесь. Если еще что-то вспомните, звоните.

У окна больницы в райцентре. День

Родин осторожно опускает свое тело в коляску и беззвучно отъезжает от окна. На дорожке он оставил коляску, достает из бокового кармашка на ней фляжку, отпивает глоток и несколько мгновений сидит неподвижно.

Телефон-автомат в райцентре. День

Родин снимает трубку телефона-автомата, набирает номер.

Родин. Степчук, ты? Привет. Слушай, ты Мулла давно видел? Да, того самого, из наших афганцев... Недавно? Значит, он на свободе?.. Ладно, подъезжай ко мне, дело есть. Там узнаешь. Давай.

Он вешает трубку, разворачивается, катит по улице. За ним неотступно следуют лохматые дворняги.

Шоссе у райцентра. Закат

Темно-синий «Москвич» катит по шоссе. На крыше «Москвича» громоздится инвалидное кресло Родина.

Салон «Москвича». Закат

За рулем «Москвича» мужчина лет сорока в джинсах и куртке. Это Степчук. Рядом Родин.

Степчук. Нет, бригадир. Я, конечно, многим тебе обязан, но в это дело ты меня не записывай. Не знаю, чем они там занимаются, но гнить в болоте с простреленной башкой мне вовсе не улыбается.

Родин. Ладно, не мандражи. Ты только их берлогу мне покажи, и все.

Степчук заерзал на сиденье.

Степчук. Да какая берлога, бригадир? Откуда я могу ее знать?

Родин. От Муллы. Ты же с ним еще с Кандара корефанишься.

Степчук. Ну и что?

Родин перестает улыбаться, взгляд его становится жестким.

Родин. А то. Не крути вола, Коля. Мне твой Мулла даром не нужен. Просто он сегодня моих друзей обул. А этого я просто так оставить не могу.

Степчук не выдерживает взгляда Родина, отводит глаза.

Родин. Так что вези на место и чеши домой.

Развилка шоссе у заброшенной бетонки в лесу. Закат

Темно-синий «Москвич» замедляет ход и сворачивает на заброшенную, выщербленную бетонку, ведущую в глухой лес.

У заброшенного ангара в лесу. Вечер

Степчук. Вот. Здесь у них вроде отстойника.

Родин поднимает к глазам бинокль. Они со Степчуком сидят в густых зарослях орешника. Перед ними, в глухой чащобе леса тянется старый, уже порядком выщербленный бетонный забор. За ним виднеется небольшая поляна и старый, прожженный ангар на ней. Когда-то здесь был какой-то военный объект — то ли склад, то ли стоянка техники. Еще сохранились остатки бетонки, ведущей к порывшим воротам с красной звездой на них, забор с надписями «Запретная зона», куча старых автопокрышек, сваленных у ангара, да будка часового у ворот.

Родин. Сколько охранников?

Степчук. Да вроде один. Но со стволом.

Родин. Собак нет?

Степчук. Были, да разбежались. Он их не кормил, говнюк.

Он молчит, мнется.

Степчук. Ну что, я пойду?

Родин (не отрываясь от окуляров). Ступай.

Заброшенная бетонка в лесу. Вечер

Темно-синий «Москвич» осторожно выбирается из леса на заброшенную бетонку и, набирая скорость, уходит к шоссе.

У заброшенного ангара в лесу. Поздний вечер

Темнеет. Густая мгла вековых деревьев смоленского леса ложится на бетонку, забор, железные ворота. Едва слышно шуршат по выщербленным плитам шины инвалидной коляски. Родин движется не спеша, чутко прислушиваясь к тишине.

Через некоторое время он появляется у забора уже без коляски. Опираясь на свои старые, короткие дюралевые костыльки и привычными рывками перенося свое тело по земле, он проковылял вдоль забора по высокой траве, остановился. Достает из сумки на плече веревку с небольшой металлической «кошкой» на конце, примеривается, бросает. «Кошка» прочно садится на ребро бетонного забора. Родин сует за пояс свои костыльки и решительно хватается за веревку.

Несколькими мощными подтягиваниями он достигает вершины забора, перекидывает веревку на внутреннюю сторону...

Заброшенный ангар в лесу. Поздний вечер

...спускается вниз, переводит дыхание. Снова достает костыльки и рывками движется в глубь оголенной территории. Сбоку скрипит дверь сто-

рожки, звучит музыка из транзистора. Родин припадает к земле, застывает.

Луч мощного ручного фонаря неспешно проходит по выщербленным плитам, по зарослям бурьяна, старым покрышкам и упирается в ржавый бок ангара. Освещает ангарные ворота, замковое устройство на них, движется дальше.

Играет музыка, охранник подсвистывает транзистору и неторопливо осматривает территорию в луче фонаря. Родин неподвижен.

Наконец фонарь гаснет, музыка стихает, хлопает дверь сторожки.

Родин продолжает свой путь. Вот он уже у ангарных ворот. Достает из кармана куртки маленький фонарик, освещает замок, изучает его. Оглядывается, подтаскивает к ангарным воротам пару старых покрышек, кладет их одна на другую, взбирается на них, приникает к замку.

Восходит узкий, молодой серп месяца. Его свет трогает верхушки сосен, обозначает ленту забора, прорезающую лес.

Коротким заостренным напильником Родин пилит штырь замкового устройства. Звук напильника, короткий, приглушенный, но несмолкаемый, висит в ночной тишине.

Палата больницы в райцентре. Ночь

Рустам медленно, с трудом приоткрывает глаза. Как сквозь туман, он видит слабый ореол света, движущийся к нему, и, когда этот ореол приближается к нему совсем близко, прорисовываются глаза, полные спокойного участия и заботы. Еще мгновение он вглядывается в этот полуразмытый облик, пока наконец не определяет, что это лицо женщины в белом, хлопчущей над ним при свете ночника в больничной палате. Она ставит капельницу; наклоняется над его вытянутой рукой, протирает мокрой ваткой вену, вводит иглу.

Рустам (еле слышно). Как мой сын?

Женщина (полупшепотом). Нормально, не беспокойтесь. У него только синяки да шишки. Быстро заживут.

Она поправляет резиновую трубочку, устанавливает частоту капель.

Рустам. А я?

Женщина. У вас похуже. Но тоже все не смертельно.

Он не отрывает от нее взгляда. Что-то материнское есть в ее спокойной заботливости, легких прикосновениях пальцев и тихой, почти незаметной улыбке в глазах.

Рустам. Как вас зовут?

Женщина. Тамара.
 Рустам. А меня Рустам.
 Тамара. Я знаю.
 Рустам. Да? Откуда?
 Тамара. Из истории болезни.
 Она поправляет одеяло, собирает разложенные на тумбочке шприцы, ампулы.
 Рустам. Тамара, посидите со мной.
 Тамара. Не могу. У меня еще две палаты.
 Рустам. Ну недолго. Я хочу вам что-то сказать.
 Она присаживается рядом с его постелью.
 Тамара. Что?
 Рустам. Спасибо.
 Тамара. За что?
 Рустам. За то, что вы мне свою кровь дали.
 Тамара. А откуда вы знаете?
 Рустам. Ну, я же не совсем вырубился. Кое-что слышал. Вы сами ее предложили, когда узнали мою группу.
 Она отводит взгляд в сторону.
 Тамара. У нас донорской крови всегда не хватает. Вечная проблема.
 Рустам. Все равно спасибо.
 Тамара. На здоровье.
 Рустам. Выходит, мы с вами теперь родственники?
 Тамара. Выходит, так. *(Встает.)* Ладно, я пойду.
 Рустам. Приходите еще. Я все равно спать не буду.
 Тамара. Вот те раз. Что ж вы собираетесь делать?
 Рустам. Вас ждать. Придете?
 Она смотрит на него и не может удержаться от улыбки.
 Тамара. Лучше усните.

Сторожка у заброшенного ангара. Ночь

Охранник, толстый, плечистый детина в защитной форме, дремлет на топчане в сторожке. Тускло горит единственная лампочка под потолком, тихо играет транзистор.

Заброшенный ангар в лесу. Ночь

Родин пилит. Другого способа открыть это устройство, наглухо запирающее ангар, нет.

Родин пилит. Уже клонится месяц к легкой пелене облаков над лесом, уже сереет полоска неба на другой стороне этих бесконечных лесов, уже проходит по листве предутренний ветерок, когда штырь замкового устройства сдвигается и, щелкнув, разъединяется.

Родин переводит дыхание, вытирает пот со лба. Сползает с покрышек, оттаскивает их в сторону. Снова прикидывает к створке ворот, тянет ее на себя. Тихо скрипнув, створка подается вперед, и Родин вползает в ангар.

Заброшенный ангар в лесу. Ночь

Прежде всего, он осторожно и тщательно прикрывает створку за собой. Затем зажигает фонарик и оглядывается.

Прямо перед ним стоит джип «Лендровер». Других машин в ангаре нет. Из темноты в луче Родина фонаря выплывают контуры прессы-станка со штампом и пуансоном, потолочные тали с длинной цепью, свисающей на пол, верстак, подъемник.

Родин продвигается к джипу. Подтягивается, взбирается на ступеньку, колдует над запертой дверцей. Достает из наплечной сумки инструменты, орудует ими. Дверца наконец поддается, открывается. Родин протискивается под сиденье, к педалям газа и тормоза, начинает отдира-ть обшивку.

Палата больницы в райцентре. Ночь

Все тот же слабый свет ночника в больничной палате, крепко спящий Тимур и тихие голоса Рустама и Тамары.

Тамара. Муж? А мы с сыном ушли от него. Уже пять лет в разводе.

Рустам. Пил?

Тамара. Хуже. Он тоже в Афгане был. Там и сломался. Уходил туда один человек, а вернулся другой. Стал пить, буянить, за ружье хвататься. На меня руку поднял, потом на сына. Вот тут все и кончилось.

Рустам. Одной с ребенком, наверное, трудно.

Тамара. С ним труднее было.

Наступает молчание. Тамара поднимает взгляд, и лицо ее светлеет.

Тамара. А знаете, я ведь когда-то мечтала увидеть ваш город. Столько слышала о нем...

Рустам загорелся. Он даже приподнялся с подушки.

Рустам. Ну, так приезжайте! Я вам все покажу.

Тамара. Теперь уж вряд ли.

Рустам. Почему?

Тамара. Ташкент теперь далеко, за границей. Да и дорого. Не соберусь.

Он не может успокоиться.

Рустам. Тамара, это несерьезно. Какая загро-ница? Все рядом. Знаете что? Поехали с нами!

Тамара. На чем? Машину же вашу угнали.

Рустам. Черт, правда... Я и забыл.

Тамара. Что-то быстро вы планы начали строить. Вам вначале выздороветь надо. *(Встает.)* Все. Спокойной ночи.

Рустам. Секунду, секунду! Один последний вопрос. Можно?

Тамара. Давайте.

Рустам. Ну...а если бы машину у нас не угнали...и мы бы на ней за вами заехали...и помогли бы чемодан собрать...вы бы поехали?

Тамара. Если бы да кабы... Если бы я была помоложе, то, может, и без чемодана поехала бы.

Рустам. Вы знаете, по-моему, я уже выздоравливаю!

Тамара *(смеясь)*. Шуток не понимаете. Спи-те, мечтатель!

Она гасит свет.

Заброшенный ангар в лесу. Рассвет

Давно поблек и растаял месяц на небе, все шире и ярче наливаются светлая полоса неба над лесом, а откуда-то с запада тяжелой волной идет ветер.

Пинком распахнув дверь сторожки, охранник выходит во двор. Уже светло, но солнце еще только пробивается из-за лесных верхушек.

Охранник сонно моргает, выключает ненужный фонарь, оглядывается и движется к забору. Расстегивает ширинку, машинально смотрит в сторону, задерживает взгляд. Метрах в десяти от него на заборе болтается под ветром закрепленная на «кошке» веревка. Охранник застывает.

Заброшенный ангар в лесу. Рассвет

Джип наконец заводится. Тихо, ровно урчит его двигатель, зажигается панель на приборном щитке. Облегченно вздохнув, Родин вытирает рукой лоб и уже собирается влезть на сиденье, когда сзади слышится спокойный голос:

Охранник. А теперь замри на месте, об-рубок.

Родин застывает.

Охранник. Брось сумку на пол. Ну!

Глухо звякает брошенная на бетонный пол на-плечная сумка Родина.

Охранник. Слезай сам. Живо.

Родин сползает с подножки джипа.

Охранник. Руки за голову.

Но Родин не выполнил команду. Тяжелой це-пью от потолочных талей, которую он незаметно

подобрал с пола, он хлещет охранника по руке, и пистолет отлетает в сторону. Охранник кривится от боли.

Охранник. Ах ты, сука!..

Пригнувшись, он надвигается на Родина.

Охранник. Ну, держись, обрубок...

Он замахивается и с яростью бьет Родина но-гой. Потом еще раз, еще. Родин пытается защи-титься руками. От очередного удара его лицо зали-вает кровь. Наконец ему удается перехватить ногу охранника на лету и резко вывернуть. Охранник с криком рушится на пол, пытается снова вскочить на ноги, но Родин взмахивает ребром ладони, и ох-ранник обмякает и стихает. Родин замахивается снова. Беззащитная обнаженная шея охранника прямо под его рукой. Родин медлит и не бьет.

Родин. Живи, герой.

Он ковыляет по полу, достает отлетевший под верстак пистолет и влезает в кабину джипа. Устра-ивается на сиденье. Одну руку кладет на баранку, другой, орудуя костыльком, отпускает тормоз, дви-гает ручку автоматической трансмиссии, давит пе-даль газа. Джип трогается с места, движется к ан-гарным воротам. От мягкого толчка бампера воро-та распахиваются, и джип выезжает из ангара.

Заброшенный ангар в лесу. Утро

Джип делает полукруг и подкатывает к внешним воротам левым бортом. Родин приоткрывает двер-цу и, не выходя из кабины, рывком тянет засов на воротах. Засов не поддается. Рывок, еще рывок.

В дверях ангара показывается охранник. Дер-жась рукой за шею и пошатываясь, он тупо смотрит на джип у внешних ворот, потом спохватывается, бросается к сторожке...

Сторожка у заброшенного ангара. Утро

...вбегает в нее, хватается за телефон, лихорадоч-но набирает номер.

Охранник *(в трубку)*. Мулла! Мулла!..

Заброшенный ангар в лесу. Утро

Тяжелый засов со звоном падает на бетонные пли-ты. Путь перед джипом открыт.

Шоссе у райцентра. Утро

По пустынному утреннему шоссе джип идет к рай-центру. Инвалидное кресло Родина примотано к переднему бамперу.

Сам он сидит за баранкой и с помощью своего костылька вполне справляется с педалью газа и с тормозом.

Пост ГАИ на шоссе у райцентра. Утро

Джип проносится мимо поста ГАИ. Сонный дежурный, сидящий за смотровым стеклом, поднимает голову, провожает джип взглядом, потом вдруг хватается за телефон.

Палата больницы в райцентре. Утро

В больничной палате тишина. Крепко спит Тимур. Дремлет на своей кровати Рустам. В распахнутое окно уже заглядывает яркий луч солнца. Слышно, как урчит, приближаясь, мотор джипа. Хлопает дверца. Потом лязгают об асфальт колеса инвалидной коляски. На несколько мгновений все стихает, и тут совсем близко, громко поет и бьет крыльями петух.

Рустам открывает глаза. Тяжело поднимается, ковыляя, подходит к окну. Останавливается и, не веря своим глазам, смотрит на джип перед окном.

У окна больницы в райцентре. Утро

Прихрамывая и прижимая ладонью ноющие ребра, Рустам выходит из больницы, спускается с крыльца, подходит к джипу, обходит его. Джип пуст. Рустам трогает еще теплый радиатор, оглядывается. Вокруг ни души.

Улица райцентра. Утро

Рустам идет по улице, возвращается, идет в другую сторону, потом бежит, прихрамывая. Сам не зная почему, он ковыляет по улочке, состоящей из частных домишек, где уже во всю горланят петухи и просыпаются хозяева.

Но вот он замечает что-то впереди. Прибавляет шаг, догоняет...

...инвалидную коляску, которая катится по улице. В ней, спиной к Рустаму, Родин. Он слышит шаги и, не оглядываясь, катит быстрее.

Рустам, еще не веря себе, бросается за коляской изо всех сил, кричит.

Р у с т а м. Родин?!

Родин не оглядывается. Он тоже изо всех сил крутит колеса своего кресла, низко наклонив голову и стараясь уйти от этой встречи.

Но куда он может уйти? Через несколько секунд потрясенный Рустам нагоняет его и бросается к нему, едва не опрокинув коляску.

Р у с т а м. Родин!! Братан!!

Остановив коляску, Родин отводит взгляд, отворачивает голову, чтобы не встречаться взглядом с Рустамом, а Рустам, уже не скрывая слез, обнимает друга.

Р у с т а м. Я не мог себе представить, что тебя

нет! Я не хотел верить своим глазам там, в Афгане! Родин, ты жив, блин!!

Родин отводит опущенную голову, неловко отворачивается, чтобы скрыть, что на его замкнутом, суровом лице уже тоже блестят слезы.

Р у с т а м. Но как ты выбрался оттуда? Как уцелел?

Родину трудно говорить.

Р о д и н. Долго рассказывать, Рустам...

Комната Родина в райцентре. Вечер

Родин, Рустам, Тимур и Тамара сидят в комнате Родина за столом с нарезанной колбасой, консервами, вареной картошкой, соленой капустой и бутылками водки.

Р о д и н. Меня в речку отбросило. И прибило к берегу. А вечером подобрал старик, мулла той самой мечети. Вот он меня и спас. Перевязал, спрятал у себя в доме, выходил, а потом сообщил нашим...

Тимур уже вполне здоров, только на скуле еще виднеется наклейка из пластыря. Он уже выпил и захмелел. У Рустама перевязана голова и темнеет под глазом, но он держится бодро. Тамара сидит молча, слушает, переводя взгляд с Родина на Рустама.

Под столом уютно примостились две лохматые, дружелюбные дворняги.

Р у с т а м. А что ж ты в Ташкент не вернулся?

Р о д и н. Чтоб меня таким уродом увидели?.. Да и не к кому. Кроме тебя, у меня же там никого не осталось... Поэтому, когда ребята-«афганцы» после госпиталя сюда позвали, я сразу согласился... Вот и живу здесь. Делаю фейерверки на заказ, снимаю эту комнату, хозяйка мне готовит и стирает... жить можно.

Он улыбается и хочет казаться вполне довольным, но улыбка у него не очень веселая. Он обрывает сам себя и поднимает стакан.

Р о д и н. Ладно. Давайте. За тех, кто оставил там ноги, руки... души.

И, не чокаясь, вливает в себя стакан водки.

Рустам тоже выпивает. Тамара только пригубливает. Тимур с размаху опрокидывает в себя рюмку.

Р у с т а м (сыну, строго). Э, э, ты поаккуратней.

Т а м а р а. Ты поешь, Тимур, поешь.

Комната небольшая, обставленная предельно скромно: стол, рабочий стеллаж, шкаф, узкая кровать, пара книжных полок над ней. На одной из полок стоит в рамке фотография девушки из далекой

ташкентской юности. Это Таня. Рустам задерживает на ней свой взгляд.

Р о д и н (снова поднимая стакан). А теперь...

Р у с т а м. Не гони, Родин.

Р о д и н. Да все нормально! Выпьем за Тамару.

Ты знаешь, Рустам, Тамара — это наш ангел...

Т а м а р а. Ага, только крылышек не хватает.

Р о д и н. погоди. Знаешь, сколько она тут выходила! Стариков, детей, инвалидов вроде меня... Сколько раз мои культы перевязывала. Таких добрых рук нет ни у кого. За тебя, сестричка!

Он снова вливает в себя стакан водки. Тамара и Рустам переглядываются.

Т а м а р а. Ну спасибо.

Т и м у р (встав с рюмкой в руке). Я присоединяюсь. И еще я хочу добавить...

Р у с т а м (забирая из его рук рюмку). А ну-ка сядь.

Тимур, уже захмелевший, плюхается на свое место.

Т и м у р. Ты чего, пап? Я хочу добавить!..

Р у с т а м (удерживая его). Сиди тихо, оратор. Ты уже добавил.

Т а м а р а (отводит руку Рустама). Подожди-те, Рустам. Тимурчик, давай я тебе горячей картошечки положу. И рыбки. Давай?

Т и м у р (хмелея). Согласен... Это... правильное решение. Но я хотел сказать о другом... Нет, вначале я хотел добавить... что вы очень нравитесь... моему отцу...

Р у с т а м (щелкнув сына по затылку). Эй, джим утыр! Кто тебя просит?

Т а м а р а. Рустам! Как вам не стыдно?

Р у с т а м. Пусть не болтает!

Родин с улыбкой наблюдает за ними.

Т и м у р. Вот видите... правда глаза колет. Но я хотел сказать о другом... Кстати, вы... и мне... очень нравитесь... Вы... тетя Тамара... очень... человечный чело... женщина.

Т а м а р а. Спасибо, Тимурчик. Только знаешь что? Давай не будем тетякать. Зови меня просто Тамарой. Ладно?

Т и м у р. Тамарой?... Заметано. Но я хотел сказать о другом!.. Я хотел сказать, что... вот мы... ехали, ехали... и вот... приехали.

Глаза у него закрываются, он опускает голову на плечо Тамары. Он спит.

Р у с т а м. Вот барбос. Никогда с ним такого не было.

Т а м а р а. Т-с-с, тихо. Он просто ослаб после больницы, и выпивка ему в голову ударила. Давай-те его на диван уложим.

Рустам с Тамарой укладывают Тимура на диван.

Р о д и н (поднимая стакан). А теперь давайте выпьем за...

Враз, дружно рычат дворняги под столом, и раздается властный мужской голос.

М у ж с к о й г о л о с. Всем сидеть на местах! Кто рыпнется, пристрелю!

В комнату стремительно входит рослый, плечистый мужик в защитной куртке без погон. Это Мулла. За ним — еще трое. Один из них — охранник из заброшенного ангара в лесу.

Р о д и н (не опуская стакана). Собачки, тихо! Дворняги затихают.

Р о д и н. Здороваться надо, когда в чужой домходишь.

Мулла с ходу бьет его в лицо. Родин откидывается в своем кресле. На его губах кровь.

М у л л а. Здороваться ты сегодня будешь с Богом, обрубок. Где тачка?

Вскрикивает Тамара. Вскрикивает со своего места Рустам. Но охранник уже рядом с Рустамом. Короткий удар, и Рустам, скорчившись, падает на стул. Охранник захлестывает ему шею удавкой.

Тамара вскакивает с места и отчаянно кричит. Т а м а р а. Что вы делаете, звери?! Отпустите его!

М у л л а. Заткните ей пасть.

Второй подручный бросает Тамару на стул и зажимает ей рот.

Спросонья вскидывает голову Тимур, непонимающим взглядом окидывает компанию и падает на подушку снова.

М у л л а (склонившись над Родином). Я спрашиваю, тачка где?

Р у с т а м. В Караганде.

М у л л а (повернувшись к нему). Ты еще чиркаешь, черный?

Рустам, вцепившись руками в удавку, хрипит.

Родин, не глядя на происходящее, молча отпивает из своего стакана.

Р у с т а м (хрипит). Опять вчетвером. Ну супермены... А если один на один?.. Я против любого из вас выйду.

Мулла и его подручные смеются.

М у л л а. Сейчас выйдешь. (Охраннику.) Давай. Охранник начинает затягивать удавку на шее Рустама.

М у л л а. Так я не понял. Где тачка?

Рустам хрипит. Отчаянно бьется на стуле Тамара, пытается кричать, кусает пальцы второго подручного.

М у л л а. Где тачка, черный? В последний раз спрашиваю.

Р у с т а м (хрипит). Пососи, пидор...

Заливаются лаем дворняги. Одна из них пытается вцепиться в ногу Муллы. Он пинком отшвыривает ее. Дворняга жалобно скулит.

М у л л а. Ну что ж, будем кончать.

Забывший всеми Родин вдруг начинает тихо смеяться. Вначале никто не обращает на него внимания, потом охранник оборачивается.

О х р а н н и к. Мулла, у этого, кажется, крыша поехала.

М у л л а. Придуряется. Заткнись, обрубок. Скоро твоя очередь.

Р о д и н (смеясь окровавленным ртом). Посмотри... посмотри, на чем стоишь.

Муллу, не понимая, смотрит себе под ноги. Под его ботинком куча раздавленного собачьего дерьма.

Р о д и н (сквозь смех). Это она со страху... Никогда дома не гадила.

М у л л а. Ну, обрубок... Сейчас ты у меня слизывать все это будешь.

Р о д и н. Ладно, договорились. Только посмотри еще левее.

Муллу брезгливо переводит взгляд.

Р о д и н. Посмотри, посмотри внимательней.

Прямо у ног Муллы стоит большой фанерный ящик. Мулла осторожно трогает его ногой.

Родин все еще посмеивается.

Р о д и н. Да-да. Ты правильно понял. Это порох. С детонаторами. Проверь.

Наступает тишина. Затишают даже собаки. Мулла наклоняется, шарит в ящике. Выпрямляется.

М у л л а. Ну, порох, детонаторы. Нашел чем пугать.

Р о д и н. А теперь посмотри сюда.

У Родина в руках — маленький пульт от детской радиоуправляемой автомашины.

Р о д и н. Это дистанционник. Я его из детской игрушки приспособил. Видишь рычажок? Сейчас вот щелкну им, и... ты сам знаешь, хоронить нечего будет. Разве что ботинки. Представляешь, гроб и в нем твой ботинок в собачьем дерьме.

Слышится задыхающееся, хриплое кудахтанье. Это смеется полупридушенный Рустам.

М у л л а. Так сам же накроешься.

Родин снова тихо смеется. Что-то нехорошее в этом смехе — нотки то ли отчаяния, то ли безумия.

Р о д и н. Так это же класс, Мулла! С фейерверком! И никакого троекратного залпа не надо!

Он рывком придвигается к Мулле, заглядывает ему в глаза.

Р о д и н (скалясь от смеха). А вдруг я десять лет только об этом и мечтаю, а?! Вдруг я ночью не сплю, все думаю, как этот фейерверк пошкарней заделать? Чтоб до самой Москвы шарахнуло! Вдруг я только момента жду, чтобы с кем-нибудь вроде тебя к Богу подняться? Что тогда? А?!

Молчание. Родин обрывает смех. Лицо его становится каменным.

Р о д и н. Я за жизнь не держусь. Но заодно всем вам яйца оторву, не сомневайся.

Несколько мгновений Мулла молчит, оценивая обстановку. Потом отворачивается в сторону.

М у л л а. Ладно. Мы еще потолкуем. Пошли.

Все четверо быстро выходят.

Наступает полная тишина. Рустам трет шею, на которой отчетливо обозначилась синеющая, с кровавыми потеками борозда. Тамара тихо плачет. Родин вытирает кровь с лица.

И тут слышится голос внезапно проснувшегося Тимура.

Т и м у р. На чем мы остановились?... Да! Так вот, я хотел сказать о другом...

Все молчат. Никто не смеется. Тимур смолкает и оглядывает всех.

Т и м у р. Пап, а в чем вообще дело? Что происходит?

Р о д и н. Да нет, ничего. Давайте выпьем. Рустам, наливай. И всем по полной. А Тимур скажет тост!

У дома Родина в райцентре. Утро

Родин сидит в своем кресле у калитки палисадника, сдержанно улыбается Рустаму и Тимуру. Рядом «Лендровер».

Р о д и н. Нет, не приеду. Куда мне. Врать не буду, ничего не выйдет.

Они обнимаются.

Подходит Тамара. В руках у нее — сверток с едой. Они с Рустамом отходят в сторону.

Р у с т а м. Ты с вещами? Значит, едем?

Т а м а р а. Шутишь. Я бы, может, с радостью, да заботы не отпускают. Мне на работу, сыну в школу... (Понизив голос.) А потом... за другом твоим тоже присмотреть надо.

Р у с т а м. А что с ним еще?

Т а м а р а. Нагноения у него. Надо в Смоленск везти, опять оперировать. Иначе гангрена может начаться. Тогда гибель.

Р у с т а м. Так давай мы и отвезем?

Т а м а р а. Нет, спасибо. Это надо сначала с хирургами в областной больнице договориться, потом уж везти. В общем, мы сами разберемся.

Она протягивает ему сверток с едой...

Т а м а р а. Ты не печалься, все правильно... Позжайте. Дай вам Бог удачи.

Рустам обнимает ее. Она запахивает ему ворот.

Т а м а р а. Не простудись в дороге. Ты еще слабый.

Рустам садится в «Лендровер», оборачивается.

Р у с т а м. И все-таки мы не прощаемся, братцы. Скоро увидимся. Я только Назара на операцию положу...

Хлопают дверцы, Тимур дает приветственный гудок, Родин вскидывает руку.

В заднем стекле джипа еще долго видна инвалидная коляска у калитки палисадника, одинокая фигурка Тамары, пара мохнатых дворняг и вскинутая вверх рука Родина.

Салон «Ауди» Тани. День

Таня ведет свое авто по одной из магистралей Берлина. Она спешит. Вид у нее деловой, собранный. Сигнал сотового телефона.

Не сбавляя хода, Таня достает аппарат из сумочки, подносит к уху.

В трубке слышен голос Рустама.

Р у с т а м. Таня, привет, это Рустам.

Т а н я. А, привет, Рустик!

Р у с т а м. Таня, потрясающая новость. Ты только держись там, слышишь? Он жив, понимаешь? Жив!..

Т а н я. Кто?

Р у с т а м. Родин! Ты не зря его во сне видела.

Таня медленно опускает трубку, застывает.

Р у с т а м (голос в трубке). Таня, ты меня слышишь? Я только что видел его... Он был сильно ранен, но выжил.... Его спасли... ты слышишь меня?... Таня, ему нужна помощь. Ты слышишь?... Только ты можешь ему помочь, больше никто. Никто на свете, понимаешь?... Только ты!

Таня молчит. Летит по автострате «Ауди», по ветровому стеклу скользят отражения рекламных щитов, фонарей, неба с облаками, а с лица Тани, как маска, сползает выражение холодной и целеустремленной деловитости, и на нем сменяется целая череда чувств: испуг, изумление, растерянность, тревога. Словно оживает отзвук другой, давней жизни, которая когда-то была ее главной, единственной жизнью...

ВОСПОМИНАНИЯ ТАНИ — КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ВЛЮБЛЕННЫЕ»

На мотоцикле Родина они заехали далеко от людных мест, на речной разлив под крутым обрывом. Мотоцикл шел по мелкой воде, и веер брызг от переднего колеса поднялся тугим фонтаном, накрывая их обоих с головой. Медленно-медленно, как во сне, они плыли под этим куполом льющейся воды, и это было одно из тех мгновений, которые остаются в памяти навсегда... Потом она выходила из воды, вся словно сотканная из света и капель, стеснялась.

— Ну что ты смотришь? Не смотри...

Потом опускала голову на его плечо, смотрела близко в его глаза, трогала брови, ресницы...

— Если что нужно, ты только скажи, — просил он. — Я все для тебя сделаю.

— Ничего я не знаю... — шептала она. — Ни о тебе, ни о себе...

И была близость, те неповторимые минуты, которые теперь и вправду кажутся полузабытым сном...

Банкетный зал узбекского посольства в Берлине. День

В большом банкетном зале посольства Узбекистана в Берлине проходит презентация совместного предприятия. У банкетных столов толпится народ. Вспыхивают блицы фоторепортеров. Работает телегруппа.

Шестидесятилетний, седой и подтянутый Шухрат Ибрагимович Эргашев заканчивает речь на немецком языке. Ему аплодируют.

Сквозь толпу решительно проходит Таня.

Т а н я. Шухрат!

Эргашев оборачивается. Выражение силы и власти на его лице смягчается.

Т а н я. Нам надо поговорить.

Ш у х р а т. Прямо сейчас?

Т а н я. Да.

Они идут по банкетному залу. Эргашев успевает кивать гостям у столов, отвечать на приветствия.

Ш у х р а т. ...Но зачем тебе ехать? Если уж так необходимо, пусть они — она или он — приезжают сюда.

Т а н я. Они не приедут.

Ш у х р а т. Почему? Ты же знаешь, у нас с тобой хватит возможностей помочь твоим друзьям в любой беде.

Т а н я. Они не приедут.

Шухрат. Но почему, черт побери?
Таня. Потому что я сама должна поехать. Я нужна там сейчас, понимаешь?

Шухрат. Но и ты мне здесь нужна.
Таня. А там нужнее. Я и никто другой на свете!

Он пытается смягчить тон.
Шухрат. В таком случае, может, мне поехать с тобой? Мало ли какие ситуации могут возникнуть. Я могу пригодиться.

Она поворачивается к нему. Ее лицо непреклонно до ожесточения.

Таня. Шухрат. Я еду одна. И как можно скорее.

Салон «БМВ». День

Белый «БМВ» идет к берлинскому аэропорту. За рулем Шухрат. Таня с дорожной сумкой — сзади.

Они молчат. Шухрат смотрит на жену через зеркальце над головой. Ее лицо за большими темными очками кажется еще непреклоннее. Шухрат отводит глаза, хмуро смотрит на дорогу.

Аэропорт в Берлине. День

Он провожает ее до самой таможни. Здесь они останавливаются.

Шухрат. Послушай, Таня. Я бы все-таки хотел...

Таня. Не надо, Шухрат. Все, что могла, я тебе объяснила. Постарайся меня понять.

Шухрат. Могу я хотя бы знать, когда ты вернешься?

Таня. Трудно сказать. Как сложатся дела.
Он выпрямляется, и его лицо становится холодным и таким же решительным, как ее.

Шухрат. В таком случае знай: если ты задержишься больше чем на пять дней, можешь вообще не возвращаться. Я подам на развод.

Таня с улыбкой чмокает его в щеку.
Таня. Договорились, милый. Бай-бай.

Дороги России. День. Ночь. Утро

Идут дни. Рустам и Тимур сменяют друг друга за баранкой, не останавливаясь и по ночам. Попеременно отсыпаясь на заднем сиденье и снова садясь за руль.

Остались позади смоленские, а потом и подмосковные леса. Мелькают мосты через большие и малые реки, проплывают хлебные равнины, гигантские комбинаты, золотые поля подсолнечника, гудящие города, пыльные поселки и почти безлюдные деревни с заколоченными ставнями...

Степной городок. День

Джип «Лендровер» стоит на обочине дороги на окраине пустого, выжженного солнцем степного городка. Тимур дремлет, положив голову на баранку. Рустама в машине нет.

Какой-то посторонний, назойливый звук привлекает внимание Тимура. Звук повторяется снова и снова. Тимур открывает глаза, поднимает голову, смотрит в окно.

На дороге, наискосок от джипа, стоят светлые «Жигули» и никак не могут завестись. Тоненькая девушка в белых джинсах и шелковой блузке, сидящая за рулем, раз за разом запускает стартер, он надсадно завывает и безнадежно глохнет. Почувствовав взгляд Тимура, девушка оборачивается, замечает его улыбку и отворачивается с досадой.

Хлопнув дверцей, она выходит из «Жигулей», натягивает на пальцы тонкие рабочие перчатки и открывает капот. Несколько мгновений она смотрит на двигатель, потом тычет пальчиком в какие-то детали, явно не понимая, что тут можно сделать. Сзади подходит Тимур. Некоторое время он наблюдает за действиями девушки, потом спрашивает.

Тимур. Что, не заводится?
Она оборачивается и неохотно отвечает.
Девушка в белых джинсах. Как видишь.

Тимур. Жиклер надо продуть.
Девушка в белых джинсах. А где он?
Тимур улыбается и засучивает рукава. Склонившись над двигателем, выкручивает жиклер, прочищает его. Ставит жиклер на место, выпрямляется.

Тимур. Готово.
Девушка в белых джинсах. У тебя на носу пятно.

Тимур. Где?
Он проводит рукой по носу и размазывает пятно грязи еще больше. Засмеявшись, она достает платочек и вытирает ему нос. На какое-то мгновение их взгляды встречаются. Девушка первая отводит глаза и спрашивает.

Девушка в белых джинсах. Ну что, можно попробовать?

Тимур. Конечно.
Она усаживается в «Жигули», включает зажигание. Мотор заработал.

Девушка в белых джинсах. Ты прямо ас. Спасибо.

Тимур. Не за что. Надо бы еще сцепление отрегулировать.

Она глушит двигатель.

Девушка в белых джинсах. В другой раз. Хочешь «Пепси»? Холодная.

Тимур. Давай.
Она протягивает ему бутылку, сама открывает вторую. Тимур с удовольствием выпивает сразу полбутылки.

Тимур. Что, тоже перегоняешь?
Девушка в белых джинсах. Ага.
Тимур. Откуда?

Девушка в белых джинсах. Из Москвы.
Тимур. Неужели одна?

Девушка в белых джинсах. Нет, конечно. С братом.

Тимур. А куда?
Девушка в белых джинсах. В Самарканд. А ты?

Тимур. А мы с отцом в Ташкент. Выходит, нам по пути?

Девушка в белых джинсах. Выходит, так.

Тимур. Так, может, поедem вместе? Вчетвером веселей.

Она пожимает плечами.
Девушка в белых джинсах. Не знаю.

Как брат решит.
Тимур. А ты не против?

Она смотрит на него и улыбается белозубой, ясной улыбкой.

Девушка в белых джинсах. Вообще-то нет.

Тимур допивает бутылку. Девушка обмахивается платочком.

Девушка в белых джинсах. Все-таки жара здесь сильнее чувствуется.

Тимур. Степь. А хочешь в нашем джипе посидеть? У нас кондишн, стереомаг. Ты что слушаешь?

Девушка в белых джинсах. «Нирвана».

Тимур. А у меня как раз полный Курт Кобейн. Пошли?

Она в ответ нерешительно пожимает плечами.

У придорожного магазина. День

Рустам с пакетом продуктов и бутылками с водой выходит из придорожного магазина и направляется к джипу.

Степной городок. День

Он подходит к обочине дороги, где стоял джип, и растерянно оглядывается. Ни джипа, ни «Жигулей» нет.

В нескольких шагах, на обочине, прямо на выгоревшей траве лежит Тимур с пустой бутылкой из-под «Пепси» в руках.

Роняя покупки, Рустам бросается к сыну.
Рустам. Тимур!!

Подбегает, склоняется над Тимуром.
Тимур мирно спит, посапывая и даже чуть улыбаясь во сне.

Улицы райцентра. День

Желтая «Волга» с шашечками на борту лихо тормозит на перекрестке в центре городка. Водитель высовывается из кабины, спрашивает что-то у проходящей мимо старушки. Она указывает дорогу. «Волга» поворачивает и продолжает путь.

Не доезжая до пивбара, «Волга» останавливается. Из нее выходит Таня. Она расплачивается с шофером, оглядывается. Не торопясь, приближается к пивбару, заглядывает в окно.

Пивбар в райцентре. День

Родин сидит один за своим обычным столиком. Виден только его затылок, часть небритой щеки с серебристыми сединами и пивные кружки на столе.

Но вот к столику подходит целая компания завсегдатаев пивбара. Они о чем-то спорят. Слов не слышно, но видно, как к спору один за другим присоединяются все присутствующие в пивбаре. Родин сидит молча, будто и не слышит спора.

Наконец уговорились о чем-то, спросили Родина. Он в ответ пожимает плечами. Откуда-то извлекают большую ржавую подкову и кладут на стол.

Родин все так же молча смотрит на подкову, наливает себе стакан водки, выпивает залпом. Потом, не спеша, берет подкову в руки, примеривается и, напрягаясь всем телом, пытается ее сломать. Спорщики затаивают дыхание.

Улицы райцентра. День

Таня через окно следит за происходящим.

Пивбар в райцентре. День

Бугры мышц на руках Родина вздулись от напряжения. Лицо исказилось. Еще одно яростное усилие, и железный полукруг подковы лопается. Толпа ахает. Родин аккуратно кладет две половинки подковы на стол, глотает пиво из кружки. Его хлопают по плечам, говорят что-то восхищенное, но он почти не реагирует. Перед ним торжественно ставят литровую бутылку водки. Одним движением он срывает с нее пробку и наливает всем желающим.

Улицы райцентра. День

Таня отодвигается от окна.

На колокольне маленькой церквушки негромко звонит колокол. К церкви потянулись старушки в белых платочках.

Родин в своей коляске выкатывает из пивбара. Здесь его, как обычно, поджидают две его лохматые дворняги. Он угощает их с рук и по своей привычной дороге катит к дому. Дворняги трусят за ним. Чуть отстав, за ними следует Таня.

С Родиным здороваются, его здесь знают.

На углу улицы его окликает киоскер, продающий газеты. Они перекидываются парой фраз. Родин катит дальше.

Он поворачивает к старому, потемневшему от времени домику с палисадником, по наклонному помосту въезжает на крыльцо, отпирает дверь.

Таня, оглядываясь, приближается к калитке. К ней подбежали дворняги, завили хвостами. Таня гладит их, потом входит в палисадник, осторожно заглядывает в распахнутое окно.

Она видит, как Родин неспешно проезжает по комнате, поворачивает к своему рабочему столу.

Таня оглядывает комнату. Стол, книжные полки. Над полками висит Танин фотопортрет.

Комната Родина. День

На столе перед Родином детали заказанного фейерверка: заряды, фитильки, картонные гильзы. Он приступает к работе, но вдруг застывает, почувствовав что-то. Несколько мгновений сидит неподвижно, потом медленно оборачивается к зеркалу на стене. В нем, подсвеченная из дверного проема, стоит Таня.

Застыв, Родин смотрит на нее. Танино отражение слабо и неуверенно улыбается ему.

Родин резко разворачивает кресло. Таня стоит перед ним на пороге комнаты. Тихо, все еще не совсем веря, он спрашивает.

Родин. Ты?!

Таня кивает.

Родин отводит взгляд, и на его лице появляется ожесточение. Он произносит негромко и глухо.

Родин. Ну зачем ты приехала? Не надо было этого делать.

Таня делает шаг к нему.

Таня. Послушай...

Родин. Я не хочу слушать. Если ты решила, что мне нужна твоя жалость...

Таня. Это не жалость, Родин.

Родин. Тем более! Для тебя меня нет, я остал-

ся там, в Афгане! И не хочу, чтобы ты видела меня таким!

Несколько мгновений длится молчание.

Родин. Не надо было приезжать.

Он вдруг катит к распахнутой двери, проскакивает порог, крыльцо, помост и устремляется к калитке.

Улицы райцентра. День

Родин катит по пустынной улочке райцентра и твердит, не глядя на Таню.

Родин. Ты ушла из моей жизни, и не нужно снова возвращаться в нее. Я давно справился со всем этим. А твоя фотография — это просто ностальгия! Детские воспоминания!

Таня идет за ним следом, догоняя и снова отставая.

Таня. Да, конечно. Но у меня ведь тоже могут быть воспоминания.

Родин. И из-за этого ты приехала?

Таня. Считаю, что так.

Родин. Ерунда. Я — не декабрист, а ты — не моя жена. Твоя жалость способна только унижить меня!

Таня. Я повторяю, это не жалость.

Родин. А что же, что?

Она вдруг обгоняет его и встает на пути.

Таня. Господи, какой же ты эгоист! Я примчалась сюда первым же самолетом, как только узнала о тебе! Я бросила все дела! Я поссорилась с мужем! Мне угрожает развод и крах моей семьи! А ты даже не поздоровался со мной! Скажи: ты в своем уме? Или уже окончательно пропил его?

Родин смотрит в сторону и молчит.

Обрыв над рекой на окраине райцентра. Вечер

Коляска Родина стоит на обрыве над гаснущей в лучах заката рекой. Таня стоит перед ним и продолжает так же горячо.

Таня. ...Ну что ты киснешь уже столько лет! Да, у тебя нет ног, и никто их тебе не приделает. Но ты ведь жив! Ты дышишь, думаешь, можешь кому-то помочь!

Родин. Кому?

Таня. Да хотя бы друзьям своим ташкентским. Тому же Рустаму, Санджару...

Родин. Чем?

Таня. Самим собой. Ты же их лидер, они за тобой в огонь пойдут.

Родин горько усмехается.

Родин. Какой огонь, Таня? Иных уж нет, а те

далече... Санджар умирает, ему я уже не помогу, а Рустам... у Рустама уже давно своя жизнь...

Таня. А тебя и это не устраивает? Тебе нужно, чтобы они все торчали возле тебя и непрерывно тебя оплакивали!.. Тоже мне, Иисус нашелся!..

Поляна на окраине райцентра. Вечер

Догорает закат, темнеет близкий лес, уже угасла едва различимая за перелеском гладь реки. А разговор все продолжается.

Родин. ...Нет, ты не понимаешь меня! У каждой жизни есть свой предел. Мой предел был там, в Афгане. Там была поставлена точка, я должен был уйти. Что не ушел — ошибка. Почему она произошла — не знаю, но знаю точно, что я теперь отвечаю за нее. И буду мучиться, пока ее не исправлю. Поэтому смерть для меня — не просто избавление, это моя задача!

Таня. Смерть не может быть задачей!

Родин. Когда не остается ничего другого, еще как может! Но уйти я должен красиво. И не в одиночку.

Таня. Кого же ты хочешь захватить с собой?

Родин. Да есть тут один отморозок по кличке Мулла. Хорошая компания для меня. Да вот не хочет со мной!

Родин вдруг коротко смеется.

Родин. Жить хочет, паскуда!.. Мало того, хочет меня одного туда отправить. А я на это не согласен... Вот и играемся — кто кого убедит.

Таня пристально, с состраданием смотрит на Родина.

Таня. Ты просто сломался, Родин.

Родин. Возможно.

Таня. Значит, они тебя все-таки убили...

Берег реки на окраине райцентра. Вечер

И снова он катит на своем кресле, а она идет рядом. Иногда они останавливаются, встречаются взглядами, потом двигаются дальше — перелеском, берегом реки, поляной — и говорят, говорят.

Таня. Ну, вот что. Все это слова. А пора приступать к делу. Двигай домой и начинай собирать. На днях вылетаем.

Родин. Куда?

Таня. В Берлин.

Родин останавливает коляску.

Родин. Никуда я не поеду.

Таня. Поедешь.

Родин. Ты меня плохо знаешь, Тань. Или совсем забыла. Я всю жизнь сам за себя решаю.

Таня. Замечательно. Так и будешь сидеть

здесь и себя жалеть? Мулла подкарауливать? Гангрены ждать?

Родин. Да и хер с ней. Чем скорее, тем лучше.

Таня снова резко останавливается перед коляской и смотрит Родину в глаза.

Таня. Вот-вот. Хочешь правду?

Родин. Ну.

Таня. Слишком много ты об этом говоришь. Хочешь сдохнуть — подыхай! Это самое жалкое и позорное, что ты можешь сделать. Подыхай! А я приду и плюну на твою могилу, потому что в ней будешь не ты, а какой-то слизняк, который только и умел, что жалеть себя!

Родин смеется.

Родин. Круто.

Таня. А ты как думал! Что я раны твои зализывать приехала? Не дожدهшься!

Родин. Все равно я никуда не поеду.

Салон авиалайнера. Раннее утро

Авиалайнер, совершающий рейс Москва—Берлин, набирает высоту.

Салон полупуст, пассажиры дремлют в своих креслах.

Только Родин в своем кресле, установленном в боковом отсеке, и Таня, сидящая рядом, переговариваются негромко.

Родин. Неужели боишься?

Таня. Немножко. Который раз лечу, и все равно как-то не по себе.

Родин. Со мной можешь не волноваться. Я уже умирал один раз. А два раза не бывает... Тебя будет кто-нибудь встречать в Берлине?

Таня. Нет. Почему ты спрашиваешь?

Родин. Я думал, может, Шухрат захочет тебя встретить. Хотел взглянуть на него.

Таня молчит. Две молоденькие стюардессы перешептываются, поглядывая на них.

Аэропорт в Берлине. День

В аэропорту, как всегда, многолюдно и шумно.

Титр: «Берлин».

Таня катит коляску со своей сумкой и чемоданом Родина. Родин движется в своем кресле рядом с ней.

Невольно, почти не сознавая этого, Таня оглядывается по сторонам, ищет кого-то глазами. Родин искоса смотрит на нее, замечает это.

Они выходят в общий зал, проходят сквозь редкую толпу встречающих. К Тане никто не подошел.

Но Шухрат здесь. Он стоит на верхнем ярусе галереи, опоясывающей зал, ищет взглядом и нако-

нец замечает жену. Он светлеет и подается вперед, но тут из людского потока показывается Родин в своей коляске, чуть отставший от Тани, и она оборачивается и протягивает ему руку.

Шухрат смотрит на них сверху, и вид у него ошеломленный. Он не может оторвать глаз от жены и Родина. Но вот первое изумление проходит, на смену ему приходит что-то другое. Шухрат резко отворачивается, отходит в сторону.

Приемное отделение больницы в Берлине. День

Таня наклоняется и целует Родину, сидящего в своем кресле.

Медсестра в белоснежном чепчике, вежливо улыбаясь, ждет в сторонке.

Т а н я. Здесь хорошие условия, ты увидишь. Не скучай. До завтра.

Он задерживает ее руку в своей.

Р о д и н. Ты сейчас домой?

Она вздыхает и качает головой.

Т а н я. Нет. Поеду к одной своей подруге, побуду у нее. И оттуда позвоню Шухрату.

Родин пристально смотрит на нее.

Р о д и н. Ты только не переживай. Я помехой не буду.

Она усмехается в ответ и поправляет прядку волос на его голове.

Т а н я. Не говори ерунду. Пока.

Медсестра катит коляску с Родином в глубь больничного коридора. Из-за обилия света, диковинных растений, полированных и зеркальных панелей он так не похож на обычный коридор больницы, что, если бы не медсестра в белом чепчике, можно было бы подумать, что это какой-то роскошный пансионат, а не госпиталь.

Сквер перед больницей. День

Все с той же дорожной сумкой в руках Таня выходит из холла больницы и видит перед собой Шухрата. Как ни в чем не бывало, он предлагает.

Ш у х р а т. Машину не желаете, леди?

Таня удивлена.

Т а н я. А откуда ты здесь?

Ш у х р а т. Твоя подруга Дина известила меня о приезде.

Он подхватывает ее сумку, ведет к припаркованному рядом «БМВ».

Ш у х р а т. Как слетала? Удачно?

Т а н я. В общем, да.

Ш у х р а т. Устала?

Т а н я. Немножко.

Он распаковывает дверцу машины, укладывает сумку за заднее сиденье.

Ш у х р а т. А я достроил башню на нашем загородном доме. Теперь с нее открывается замечательная панорама.

Она привычно усаживается на правое переднее сиденье, откидывается на мягкую спинку.

Т а н я. Поехали?

«БМВ» делает плавный полукруг по аллее и выезжает на улицу.

Салон «БМВ». День

За окном проплывают берлинские улицы. Таня устало прикрывает глаза.

Шухрат искоса смотрит на жену, отворачивается, смотрит снова. Взгляд его становится серьезным.

Ш у х р а т. Таня.

Она открывает глаза.

Т а н я. Да.

Ш у х р а т. Я не знаю, как у нас с тобой будет дальше, но хочу тебе сказать. Я видел вас с Родиным. Ты — замечательная женщина, Таня.

Он произносит это очень искренно, отрываясь от баранки и глядя ей в глаза.

Ш у х р а т. И еще. Тебе сейчас срочно понадобятся деньги. Так вот, все наши средства в твоём полном распоряжении.

Т а н я. Спасибо.

Ш у х р а т. Но учти, ни о каком разводе не может быть и речи. Я буду драться за тебя до конца.

Таня поворачивает голову. Их взгляды встречаются.

Железнодорожная линия в степи. День

Через казахскую степь мчится скорый поезд «Оренбург—Ташкент».

Тамбур скорого поезда. День

Кусая губы и тычась лбом в стенку тамбура, Тимур неслышно плачет в грохоте мчащегося поезда.

Рустам поднимает руку, кладет на плечо сына.

Р у с т а м. Ладно... не кисни.

Т и м у р (плача). Нам даже жить теперь негде... И все из-за меня.

Р у с т а м. Ничего. Поживем в нашем общежитии, я договорюсь. Сколько у нас с тобой в наличности?

Тимур, всхлипывая, вытаскивает из кармана куртки бумажник, протягивает отцу. Рустам выгребает из бумажника все содержимое, пересчитывает.

Р у с т а м. Тридцать четыре доллара... семьдесят семь российских рублей... и сто десять купонов. Не густо...

А за окном проносится знакомый до мелочей пейзаж: просоленная, безжизненная пустыня, клочки выжженных трав, редкие стада верблюдов, полужасыпанные песками остовы рыболовных траулеров, мазары на холмах...

Невидящими глазами Рустам смотрит в окно и пытается хоть что-нибудь придумать.

Коридор больницы в Берлине. Вечер

Таня с пакетом фруктов в руках проходит по коридору больницы, стучит в дверь одной из палат. Никто не отвечает. Таня тихонько приоткрывает дверь, входит.

Палата Родина в берлинской больнице. Вечер

Палата пуста. Цветы в вазе, газеты, телевизор, убранная постель. Таня кладет пакет с фруктами на столик и выходит.

Коридор больницы в Берлине. Вечер

В коридоре перед Таней возникает дежурная медсестра.

Д е ж у р н а я м е д с е с т р а. Добрый день. Он в холле. У него гость.

Т а н я. Гость?

Д е ж у р н а я м е д с е с т р а. Да. Они уже минут сорок беседуют.

Таня проходит по коридору к холлу. За стеклянной стеной холла она замечает Родину и останавливается.

Родин говорит о чем-то с собеседником, стоящим к Тане спиной. Но вот этот собеседник проходит по холлу, поворачивается. Это Шухрат. Он, как бы шутя, мимоходом что-то предлагает Родиному. Пожав плечами, Родин кивает, соглашается.

Таня чуть подается в сторону, чтобы лучше видеть обоих.

Родин и Шухрат устанавливают правые руки на столе, сцепляют ладони и по команде Шухрата начинают схватку. Стиснув зубы и вцепившись свободной рукой в ножку стола, Шухрат всем телом налегает на руку Родину, но все тщетно. Родин выдерживает первый натиск соперника, потом медленно, но неуклонно начинает валить его руку, пока не припечатывает ее к столу.

Красный от напряжения Шухрат вскакивает на ноги, ходит по холлу. Он что-то говорит, оправдывая свое поражение и потирая руку. Родин понимающе кивает. Шухрат вдруг стремительно воз-

вращается за столик и предлагает бороться левыми руками. Родин соглашается.

Шухрат усаживается особенно тщательно, расставляет ноги, делает глубокий вдох. Все это, увы, не имеет никакого значения. Захватив руку соперника, Родин с ходу валит ее и прижимает к полированной поверхности стола.

Шухрат снова встает, нервно закуривает.

Таня решительно входит в холл.

Холл в берлинской больнице. Вечер

Т а н я. Развлекаетесь?

Оба мужчины оборачиваются к ней.

Р о д и н. Да нет, просто беседуем.

Таня подходит к нему, наклоняется, целует в щеку.

Шухрат искоса наблюдает за ними.

Т а н я (Родину). Ну как ты?

Р о д и н. Нормально.

Т а н я. Что врач сказал?

Р о д и н. Ничего определенного. Нужны повторные снимки.

Шухрат отводит взгляд, отворачивается.

Ш у х р а т. Ладно, я пойду, у меня дела. Тань, тебя подождать?

Т а н я. Нет, спасибо. Я побуду здесь.

Ш у х р а т. Пока, Родин.

Р о д и н. Пока, заходи.

Шухрат выходит.

Т а н я. Ты ему руку-то не сломал?

Р о д и н. Да нет, что ты. Такую руку не очень-то и ломаешь. А тебе его жалко стало, да?

Т а н я. А как же. Все-таки муж. Под одной крышей живем.

Р о д и н. Ты же собиралась у подруги пожить.

Т а н я. Не отпускает.

Р о д и н. Могу его понять.

Несколько мгновений они смотрят друг другу в глаза. Таня встает, берет со столика стакан, идет за водой.

Родин подкатывает к окну.

Сквер перед больницей в Берлине. Вечер

Внизу, у цветущей клумбы одиноко маячит фигура Шухрата. Он стоит, бесцельно глядя перед собой, потом садится на скамеечку, опускает голову.

Холл в больнице. Вечер

Родин смотрит на него сверху. В его глазах — сочувствие.

В холл возвращается Таня со стаканом воды и

таблеткой в руках. Родин отворачивается от окна, принимает таблетку, запивает водой.

Р о д и н. Трудно тебе со мной приходится?

Т а н я. Это не твои проблемы.

Р о д и н. Значит, трудно.

Он берет ее за руку.

Р о д и н. Знаешь, если бы тебя не было на свете, не стоило бы и жить.

Т а н я. Не говори красиво, командир.

Р о д и н. Но это правда.

Сквер перед больницей в Берлине. Поздний вечер

Уже темно. Горят светильники у входа. Из больницы выходит Таня. Она идет по дорожке мимо клумбы и вдруг видит Шухрата. Останавливается. Он встает со скамейки.

Холл в больнице. Поздний вечер

Родин, сидящий в своей коляске у окна холла, видит, как Таня молча, без удивления смотрит на мужа, потом машинальным движением поправляет прическу, спрашивает его о чем-то. Шухрат отвечает. Продолжая негромкий и неспешный разговор, они вместе движутся к припаркованному недалеке «БМВ».

Родин долго смотрит им вслед.

Окраина Ташкента. Ночь

Глухой квартал на самом краю Ташкента. Узенькие, кривые улочки почти без света, высокие дувалы, за которыми угадывается какая-то ночная жизнь.

Титр: «Ташкент».

Рустам почти ощупью пробирается вдоль дувала, стучит в запертую калитку. Слышатся шаги. Калитка приоткрывается на узенькую щель, ограниченную лязгнувшей цепочкой. В щели возникает настороженный глаз. Это Шукур.

Ш у к у р. Кто?

Р у с т а м. Это я, Рустик с Анхора.

Ш у к у р. Не знаю такого.

Р у с т а м. За меня Вальдос слово дать может. Открой, дело есть.

Глаз в щели, кажется, чуть оттаивает.

Ш у к у р. Дел всегда много. После похорон еще на сорок дней хватает.

Рустам протягивает в темноте руку и шелестит купюрами.

Р у с т а м. Не бойся. Я не джаназу заказывать пришел.

Еще какое-то мгновение длится молчание, потом звякает цепочка, и калитка приоткрывается.

Ш у к у р. Заходи, если так.

Рустам входит в калитку, и она с лязгом захлопывается за ним.

У ворот особняка Мурада. День

«Москвич-412» останавливается у массивных железных ворот, врезанных в глухой кирпичный забор. За рулем — Тимур, рядом — Рустам.

Р у с т а м. Жди меня здесь.

Тимур с тревогой смотрит на отца.

Т и м у р. Па-ап...

Р у с т а м. Не мандражи, ты же мужик. Все будет хорошо.

Он решительно выходит из машины и направляется к воротам. Отыскивает кнопку звонка, нажимает несколько раз подряд. Двор сразу взрывается хриплым собачьим лаем. Потом слышны шаги и голос Мурада.

М у р а д. Иду, иду...

Собачий лай становится тише. Калитка распаивается. В ней возникает рослый, плечистый человек. Это Мурад. В нем довольно трудно признать того самого взрывника-электрика, которого когда-то после ранения вытащили на себе Санджар и Рустам. Теперь это хорошо одетый, вальяжный, уверенный в себе человек. Он холодно и настороженно смотрит на пришедшего.

Несколько тягостных мгновений длится это ледяное молчание.

М у р а д. А, это ты, Рустик...

Р у с т а м. А кто же еще.

Они стоят друг перед другом и вглядываются один в другого. В глазах Мурада сквозь отчужденность и холод на какое-то мгновение возникает искорка тепла.

М у р а д. Сколько мы не виделись?

Р у с т а м. Да уже лет восемь, наверное. Ты же никогда даже на поминки нашего бригадира не приходишь.

М у р а д. Дела, понимаешь, дела. Заходи.

Двор Мурада. День

По узорчатой, сложенной из разноцветных плиток дорожке они идут через большой ухоженный сад, в глубине которого виднеется новенький двухэтажный особняк.

Посреди сада — обширный бассейн с голубоватой прозрачной водой и шезлонгами у бортиков.

Р у с т а м. Плаваешь?

М у р а д. Приходится. Врач прописал.

Р у с т а м. Да? А что с тобой?

М у р а д. Гиподинамия. Сажу без движения,

все на нервах, отсюда тахикардия, остеохондроз, геморрой...

Р у с т а м. Геморрой — это серьезно.

М у р а д. Зря шутишь. Самого прижмет, ой как запоешь. Прошу.

Он усаживает Рустама за белый столик в беседке, увитой виноградником. Открывает установленный в беседке бар-холодильник, достает из него напитки, лед. Но Рустам решительно вскидывает руку.

Р у с т а м. Стоп. Все это потом. А сейчас давай по делу.

М у р а д. Полста грамм еще никогда делу не мешали. А?

Р у с т а м. Не стоит, Мурад. Сядь. Мне до тебя уже пол-Ташкента выпить наливали. Водки — займись, а по делу — хер с маслом.

М у р а д. Ну, как скажешь. Я хотел за встречу.

Р у с т а м. Успеем.

Мурад отставляет бутылку и усаживается. Несколько мгновений они молчат.

Р у с т а м. Про Санджика слышал?

М у р а д. Слышал. Не повезло мужику. Это ведь та самая пуля?

Р у с т а м. Та самая. С которой он тебя тащил.

М у р а д. Вы вдвоем тащили.

Р у с т а м. Вначале вдвоем. А потом, когда я спекся, он один волок. Забыл, что ли?

М у р а д. Да нет, помню...

Та искорка теплоты, которая светила в глазах Мурада, гаснет. Его взгляд снова становится отстраненным, замкнутым. Несколько секунд Мурад молчит. Рустам ждет. Наконец Мурад произносит:

М у р а д. Ты ведь за деньгами пришел?

Р у с т а м. Естественно. Операцию надо делать. Ты — наша последняя надежда.

М у р а д. А я уже приготовил. Подожди минутку.

Он быстро встает и уходит. Появляется женщина в цветастом халате с подносом в руках, здоровается кивком, ставит на стол закуску.

Рустам достает сигареты, закуривает, ждет. Появляется Мурад.

М у р а д. Вот.

Он кладет на стол перед Рустамом конверт с купюрами.

Р у с т а м. Сколько тут?

М у р а д. Тысяча сто семьдесят баксов. Вся моя наличность. До последнего цента. Пересчитай.

Он произносит это не без гордости. Рустам смеется.

М у р а д. Ты чего?

Р у с т а м. Ты знаешь, я так и знал.

М у р а д. Что ты знал?

Р у с т а м. Да нет, ничего. Значит, больше у тебя ничего нет? Все в деле?

Ш у х а. Ну. Я даже у жены заначку забрал.

Р у с т а м. Ясно.

Рустам молчит секунду, потом спрашивает.

Р у с т а м. Ты с Россией работаешь?

Мурад недоуменно пожимает плечами.

М у р а д. Ну, работаю.

Р у с т а м. Доверенное лицо в Москве есть?

М у р а д. А зачем тебе?

Р у с т а м. Есть или нет?

М у р а д. Ну есть... А что?

Р у с т а м. Доставай мобильник.

Мурад пристально смотрит на Рустама.

М у р а д. Что-то я не понимаю...

Р у с т а м. Да что тут понимать?..

Он вскидывает руку, и в ней оказывается висевшая кольцом на указательном пальце защитного цвета граната РГД-5. Она покачивается, чуть поблескивая маслянистым боком и не оставляя никаких сомнений насчет своей реальности.

Мурад медленно меняется в лице. Смывается отчужденное, сосредоточенное на каких-то своих проблемах выражение, и его заменяют поочередно растерянность, озлобление, ярость и снова — непонимание, вопрос.

М у р а д. Ты что, Рустик?..

Р у с т а м. Да ничего. Жить надоело. Звони в Москву.

Мурад все еще не понимает, шарит взглядом по сторонам, морщит лоб.

Р у с т а м. Не дергайся, Мурад. Ствол у тебя дома, в сейфе. Звони доверенному в Москву, пусть переводит с твоего счета на счет Центра кардиохирургии девять тысяч баксов. Договоренность есть. Вот реквизиты.

Свободной рукой Рустам бросает на стол бутылку с реквизитами банковских счетов.

М у р а д. Как... какие девять тысяч? Кому?

Р у с т а м. Ну не мне же. На операцию Санджару. Ровно девять тысяч. Дорогу я беру на себя. Звони. И только не говори, что забыл код Москвы.

Словно предупреждая движение готового вскочить Мурада, Рустам берет гранату в ладонь и плотно перехватывает пальцем кольцо.

Мурад застывает. Несколько мгновений длится молчание. Два человека смотрят в лица друг другу. Лицо Мурада вдруг начинает покрываться потом. Этого большого, сильного человека начинает

забирать страх, тупой животный страх — и не столько от застывшего взгляда товарища, сколько от тусклого посвечивания глянцевого бока РГД-5, покачивающейся совсем близко от его лица. Дрогнувшей рукой он достает мобильный телефон, и мелкие, блестящие капельки пота уже покрывают все его лицо, — в точности как там, в горном кишлаке под Кандагаром. Он набирает цифру за цифрой и бормочет.

М у р а д. Рустик... за что?... За что, брат?

На лице Рустама возникает досада.

Р у с т а м. Говорю же, ни за что. Просто ты должен вернуть долг, понимаешь?

Склонившись над мобильником, путаясь в цифрах, Мурад раз за разом набирает номера, и пот градом заливает его лицо.

М у р а д. Все!.. все... Одним разом почти все!.. Три года собирал, по доллару, по центу...

Р у с т а м. Брось, Мурад. Там нет, так здесь что-нибудь осталось.

Мурад вскидывает голову.

М у р а д. Да... ты не знаешь! Ты просто не знаешь, сколько раз меня уже обирали!

Он говорит тихо, с болью.

Р у с т а м. Кто?

М у р а д. Все. Вначале милиция, потом налоговая, потом своя же крыша... потом всякие пожарные инспекции, санитарные надзоры, родня... потом опять милиция, опять крыша... Все. Все. Я кончился, меня нет, я сдох. Сдох!!

Последние слова он выкрикивает, готовый сорваться в истерику.

Рустам спокоен.

Р у с т а м. Ну что ж, значит, сдохнем вместе. Зато геморрой мучить не будет. Набирай Москву.

Мурад опускает голову, набирает цифры на мобильнике.

Р у с т а м. И не забудь сказать, чтобы кардиоцентр подтвердил получение денег. Пока не будет звонка с подтверждением, я отсюда не уйду.

Мурад набирает номер.

М у р а д. Алло, Миш, это ты? Алло!..

Сад Мурада. Закат

Закатные тени сада ложатся на газон.

Мурад, опустив голову, сидит на прежнем месте. Перед ним, на столе — мобильник. Напротив — Рустам с гранатой в руке.

Сад Мурада. Поздний закат

Мурад и Рустам на прежних местах. Мобильник молчит.

Неслышно приближается женщина в цветастом халате с подносом в руках.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Мурад-ака, уже восемь часов, а вы еще даже не пообедали.

Мурад отзывается, не поднимая головы.

М у р а д. Не хочу.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Может, хоть чай попить?

М у р а д. Пошла вон!

Женщина исчезает.

Сад Мурада. Вечер

Мобильник молчит.

Мурад и Рустам на прежних местах. Мурад тупо уставился в одну точку. Рустам сжимает в руке гранату.

Сад Мурада. Поздний вечер

Звонит мобильник. Мурад хватается трубку.

М у р а д. Я слушаю. Что?.. Кого?..

На его лице недоумение. Он передает мобильник Рустаму.

М у р а д. Тебя.

Р у с т а м (удивленно). Меня?

Он берет мобильник свободной рукой, прикладывает к уху.

Р у с т а м. Я слушаю. Да, это я... Лола?..

Его лицо вдруг меняется.

Р у с т а м. Что?! Что ты сказала?.. Этого не может... Я не верю. Что?..

Он медленно опускает мобильник и застывает.

М у р а д. Что случилось?

Р у с т а м. Он умер.

М у р а д. Когда?

Р у с т а м. Только что.

Молчание. Рустам сидит, уставившись в одну точку. Мурад пытается осмыслить произошедшее. Потом складывает руки, проводит ими по лицу.

М у р а д. Ну, что тут поделаешь... Это воля Аллаха.

Рустам поднимает голову, смотрит на него.

Р у с т а м. При чем тут Аллах? Это твоя воля. Это же ты за десять лет долг не вернул, друг херов.

Мурад молчит.

Р у с т а м. И я тоже хорош. Они же были у меня в руках, эти девять тысяч! И вместо того чтобы сразу их отдать, я за машиной поехал. Бизнес решил сделать, навариться на халяву. И вот — наварился.

Мурад молчит. Молчит и Рустам. Потом поднимает голову.

Р у с т а м. Он так жить хотел. А мне вот теперь не хочется.

Он поднимает гранату, сжатую в кулаке, смотрит на свои пальцы.

Мурад вытирает остатки пота со лба, с беспокойством следит за Рустамом.

М у р а д. Что, свело?

Рустам не отвечает.

М у р а д. Ты это... поаккуратней. Слышишь? А то помнишь, как у Сени Кравчука так же руку с зарядом свело и он подорвался...

Р у с т а м. Отойди в сторону.

Рустам, не отрывая глаз от сведенной судорогой руки с гранатой, медленно встает. Мурад шарается от него.

У ворот особняка Мурада. Поздний вечер

Держа на весу закаменевшую руку с гранатой, Рустам выходит из ворот Мурадова особняка. Сзади доносится срывающийся голос Мурада.

М у р а д. Алло! Алло!! Миша, это ты? Отменяй перевод, ты слышишь?! Немедленно верни деньги обратно на мой счет! Ты слышишь меня?!..

К Рустаму бросается Тимур.

Т и м у р. Пап, ты чего так долго?..

Не оборачиваясь к нему, Рустам кричит.

Р у с т а м. Отойди! Не подходи ко мне! Отойди подальше!

Тимур застывает на месте, не понимая, смотрит на отца.

Улицы Ташкента. Поздний вечер

Прижав руку с гранатой к животу, Рустам идет вдоль домов. Потом бежит. Пустого пространства нет. Узкие улицы. Дома. Раскрытые окна. Прохождение. Влюбленные пары. Женщины с сумками. Мальчик с собакой.

Р у с т а м. С дороги! Отойдите! Уйдите в сторону! Следом за ним бежит Тимур. Он плачет, не понимая, что происходит, но всем существом ощущая беду.

Т и м у р. Папа! Папочка!..

Р у с т а м. Отойди, сынок! Не беги за мной! Ты слышишь?

Встречные шараются в стороны. Кто-то крутит пальцем у виска, кто-то возмущается: «Вот пьянь, нажрался!», кто-то смеется.

Еще улица. Поворот. Вот он, мост над речкой. Чугунные перила, внизу, во тьме мерно звенит стремительная струя Анхора. Последним усилием Рустам переваливается через перила. В темноте еще долетают его слова.

Р у с т а м. Ну, вот и порядок...

Взматывается столб воды, огня и желтого дыма, по деревьям, кустам, траве хлещут осколки, слышатся испуганные крики. На мгновение яркой вспышкой освещается стремительная водная гладь, узкой лентой прорезающая черные купы зелени по берегам...

Времена года

С этой вспышки над речкой, над городом плавно проплывает панорама времен года. Жухнет пыльная листва... Моросит дождь... Мягко плывут снежинки... Темнота сменяется солнцем... Гаснут фонари по берегам... снова падает снег...

Ташкентский аэропорт. День

В аэропорту Ташкента приземляется пассажирский лайнер из Москвы.

Титр: «Через год».

Лайнер подруливает к стоянке. Подкатывают трап, открывают дверь.

По летному полю к трапу идет сын Рустама Тимур.

Чуть отстав, движутся четверо уже давно взрослых мужчин, друзей Рустама по детству и по Анхору.

Первым на трапе самолета показывается Родин.

У встречающих его друзей удивленно вытягиваются лица.

Родин на обеих ногах, безо всякой коляски и даже без палки в руках. Чуть прихрамывая, но довольно быстро и уверенно он спускается по ступеням. Друзья бросаются к нему, обнимают, тормозят.

Д р у з ь я Р у с т а м а (одновременно). Родин!! Это ты! Ну наконец-то! Где ж ты так долго пропал, братан?

Он обнимает их по очереди. Его наперебой спрашивают, он в ответ приподнимает штанину. Из-под нее выглядывает уголок великолепного розоватого протеза.

Родин отдельно подходит к Тимуру, крепко обнимает его.

У л у г б е к (Родину). Ты один прилетел?

Р о д и н. Один.

Э д и к. А Таня?

Р о д и н. А что Таня? У нее семья. Муж, отличный мужик. Так что все путем.

Он продолжает улыбаться своей ясной, белозубой улыбкой, а в глазах заметна приглушенная тень давно выстрадавшего и вновь вернувшегося

одиночества. Его верного товарища и постоянного спутника.

Четверо друзей с сочувствием поглядывают на него. А он улыбается, отгоняя печаль. Потом серьежит.

Р о д и н. А вообще-то я прилетел не совсем один.

Друзья оглядываются. По трапу спускается Тамара с сумочкой на плече.

Тимур видит ее и делает шаг вперед.

Кладбище в Ташкенте. День

Они стоят перед двумя соседними могилами. Два одинаковых скромных памятника. Две плиты с букетами цветов. Две фотографии. Серьезный, сосредоточенный Санджар и улыбающийся, белозубый Рустам.

«Нежность»



Стоят молча. Родин. Тимур. Тамара. Улугбек. Эдик. Боходыр. И еще Саня.

ВОСПОМИНАНИЯ — КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ «НЕЖНОСТЬ», «ВЛЮБЛЕННЫЕ», «КАКИЕ НАШИ ГОДЫ!», «ШОК»

И проходит перед нами вся история жизни этих двух ташкентских пацанов, выросших на Анхоре.

Вновь замедленно, как во сне, летят с горбатого мостика на воду туго надутые автомобильные шины, а за ними так же замедленно, словно паря, падают в воду двенадцатилетние мальчишки — Санджар и Рустам.

...И плывут, мчатся по Анхору, в его стремительной струе, с гитарой и несущейся над Ташкентом песней:

Пам-па-рай-ра! Пам-па-рай-ра! Пай-ра!
Пам-па-рай-ра! Пам-па-рай-ра! Пай-ра!..

...И вот уже им по шестнадцать, и мечется Рустам по площади, не понимая и не принимая смерти матери и черствости отца, и прикидывает Санджар в свое первое поцелуе к милому девчончому личику.

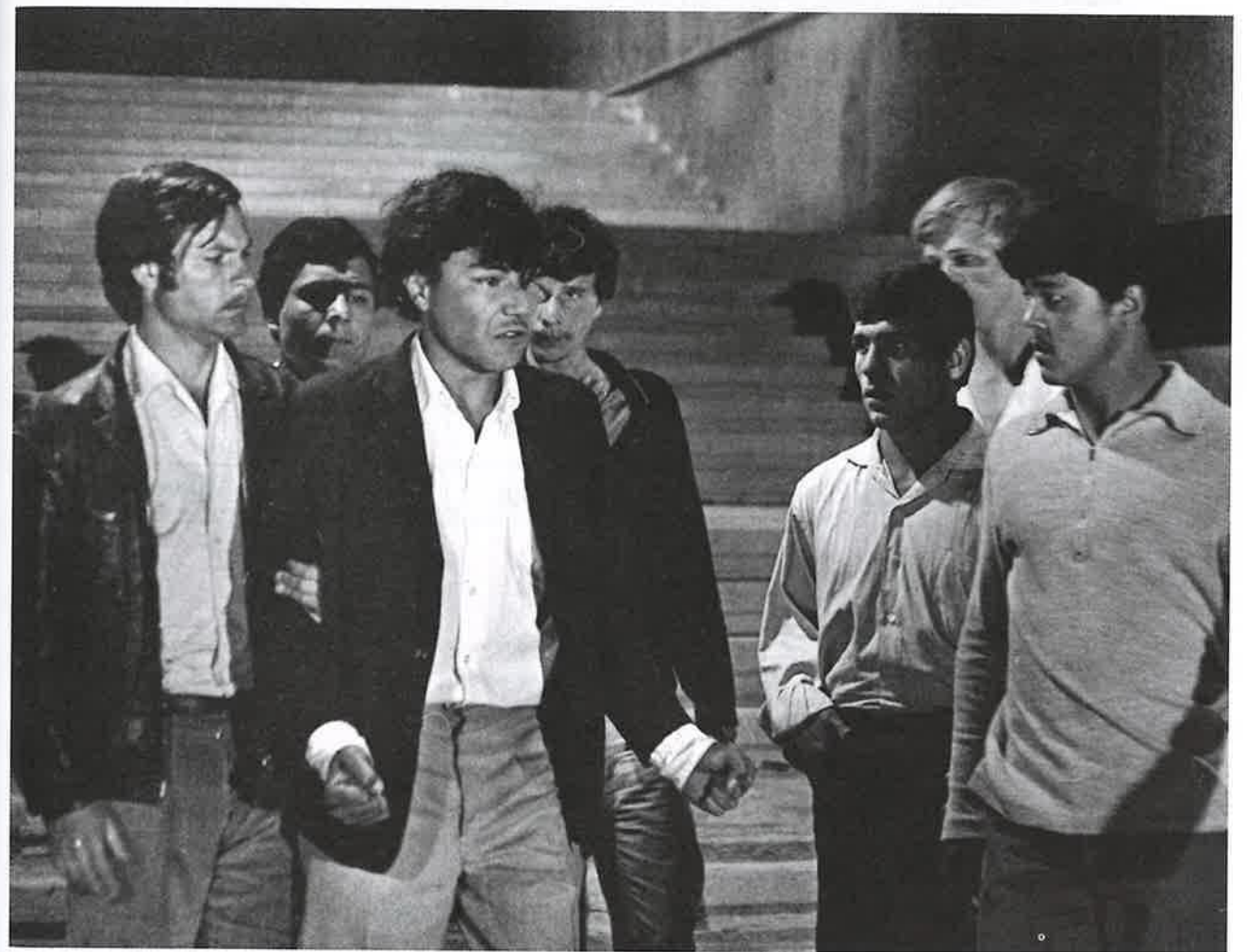
...И вот уже минуло совершеннолетие, и они, надолго расставшиеся, вновь случайно встречаются на площади посреди потока машин.

...И уже совсем взрослый Рустам под проливным дождем схлестывается в яростном споре с противником.

...И спешит, спешит на «дальнобойном» грузовике через снежный перевал.

...И снова вместе с Санджаром тащит, та-

«Влюбленные»



щит полумертвого Мурада по выжженной афганской земле.

...И гонит, гонит заветный джип «Лендровер» к умирающему Санджару.

...И падает, падает в черноту под мостом, прижимая к груди проклятую гранату...

Река Анхор в Ташкенте. День, затем закат

Мерно звенит в берегах зеленоватый Анхор. Он пуст и чист.

Совсем рядом, за полосой прибрежной зелени, шумит, гудит город, грохочут магистрали, плавится от жары асфальт, а здесь, в тени — тишина и прохлада.

На скамейке у самой кромки воды сидят Родин и Тамара.

Тамара пристально смотрит на воду, молчит, потом тихо произносит.

Т а м а р а. Вот я и повидала ваш город.
 Родин поворачивается к ней.
 В глазах Тамары серебрятся слезы.
 Родин тихо, осторожно протягивает руку, прикасается к ее руке.
 Р о д и н. Не плачь, Том. Все еще впереди. Какие наши годы!..
 Она поворачивает к нему голову, улыбается сквозь слезы.
 Так же осторожно, медленно она раскрывает ладонь, берет его руку в свою.
 Они сидят и молчат, глядя на Анхор.
 И вдруг где-то далеко, еле слышно, звучат мальчишечьи голоса:
 Пам-па-рай-ра...
 Налетевший ветерок относит эти звуки, они затихают. Но вот снова, уже ближе слышится:
 Пам-па-рай-ра пай-ра...
 Родин и Тамара переглядываются. Голоса поющих мальчишек все ближе, ближе, и вот уже они показываются вдалеке: штук десять туго надутых автомобильных шин-баллонов и группа пацанов на них.
 Родин и Тамара смотрят на них.
 Серьезен Родин.
 Тихо улыбается Тамара.

Уже можно различить лица мальчишек. В центре компании — Тимур. Он — на особом, полосатом баллоне. Наверное, он капитан. Рядом — его ровесник с гитарой. Остальные — помладше. У одного — собачка на коленях. Другой непрерывно вращает свой баллон на воде. Третий пытается плыть стоя. Четвертый лежит на боку. Пятый раскачивается и таранит соседа.
 И все поют замечательную песню:
 Пам-па-рай-ра, пам па-рай-ра, пай-ра!
 Пам-па-рай-ра, пам па-рай-ра, пай-ра!
 Уходят за горизонт последние лучи закатного солнца.
 Лица мальчишек — смеющиеся, беззаботные, счастливые, — лица мальчишек отдаляются, теряются в наплывающей массе ташкентской лисы, в сплетении улиц, улочек, перекрестков, площадей, в россыпи закатных отблесков в окнах этого огромного города, в очертаниях холмов и гор узбекской земли, в просторе открывающихся взору степей, лесов, морей, океанов, в клубящихся облаках над ними, в трогательной, неповторимой голубизне этого огромного шара, который, медленно вращаясь, плывет в черной бездне космоса навстречу таинственному и непостижимому Времени...

Распространение журнала «Кинофорум»:

- по подписке «Роспечати»,
- по подписке «Коллектор научных библиотек»,
- по подписке «Вся пресса России» (объединенный каталог).

По решению учредителей журнала ЗАО «Киноцентр» и Конфедерации Союзов кинематографистов журнал рассылается бесплатно в:

законодательные и исполнительные органы власти стран СНГ и Балтии, Министерства культуры стран СНГ и Балтии, Правительство Москвы, посольства стран СНГ и Балтии, Российскую государственную библиотеку по искусству, Государственную публичную научно-техническую библиотеку России, Международную Ассоциацию журналистов, библиотеки институтов кинематографии, искусств и культуры, Союзы кинематографистов стран СНГ и Балтии.

РАСЦЕНКИ НА РАЗМЕЩЕНИЕ РЕКЛАМЫ В ЖУРНАЛЕ «КИНОФОРУМ»

(в рублях с учетом НДС 20%)

ПОЛНОЦВЕТНАЯ РЕКЛАМА		
МОДУЛЬ	РАЗМЕР (мм)	СТОИМОСТЬ
2-я страница обложки	170x240	4000
3-я страница обложки	170x240	4000
4-я страница обложки	170x240	6000
Ч/Б РЕКЛАМА		
МОДУЛЬ	РАЗМЕР (мм)	СТОИМОСТЬ
1/1	170x240	2800
1/2	170x120	1500
1/4(верт.)	85x120	800
1/4(гор.)	170x60	800
1/8	85x60	500
1/16	85x30	300
1/32	85x15	200

Рекламным агентствам предоставляется скидка 15%



Журналы за 2002 год



Журналы за 2003 год

Периодичность выхода журнала — 4 номера в год

Подписной индекс Роспечати 81608

Вы можете подписаться на журнал в редакции

Подписной купон

	№ 1	№1-2	№1-3	№1-4
Получение в редакции	35 р.	70 р.	105 р.	140 р.
По почте	50 р.	100 р.	150 р.	200 р.

ФИО

Почтовый адрес (с индексом)

Тел. (E-mail)

Название организации

Должность получателя

Юр.адрес и ИНН

Прошу оформить подписку на журнал «Кинофорум» с № по №

Кол-во экз. Получение: в редакции

по почте

Итого сумма к оплате Подпись «.....» 200 г.

Платежные реквизиты для оплаты подписки в редакции:

123242, г. Москва, ул. Дружинниковская, д. 15, оф. 709

Расчетный счет: 40702810538170100516

Кор./счет: 30101810400000000225

БИК: 044525225

Банк: Сбербанк России г.Москва

Краснопресненское ОСБ 1569/1664

ИНН: 7703058776

ОКОНХ: 93690

ОКПО: 11692797

Зарубежная подписка оформляется через фирмы-партнеры ЗАО «МК-Периодика» или непосредственно в ЗАО «МК-Периодика» по адресу:

129110 Москва, ул. Гиляровского, 39, ЗАО «МК-Периодика»;
тел. (095) 281-91-37, 281-97-63; факс (095) 281-37-98
E-mail: info@periodicals.ru
Internet: http://www.periodicals.ru

To effect subscription it is necessary to address to one of the partners of JSC «MK-Periodica» in your country or to JSC «MK-Periodica» directly.

Address: Russia, 129110 Moscow; 39, Gilyarovsky Street,
JSC «MK-Periodica»
Tel.: (095) 281-91-37, 281-97-63; fax (095) 281-37-98
E-mail: info@periodicals.ru
Internet: http://www.periodicals.ru

TicketSOFT

опередите конкурентов,
работайте с лидером



LuckyTicket™

комплексная автоматизация зрелищных организаций

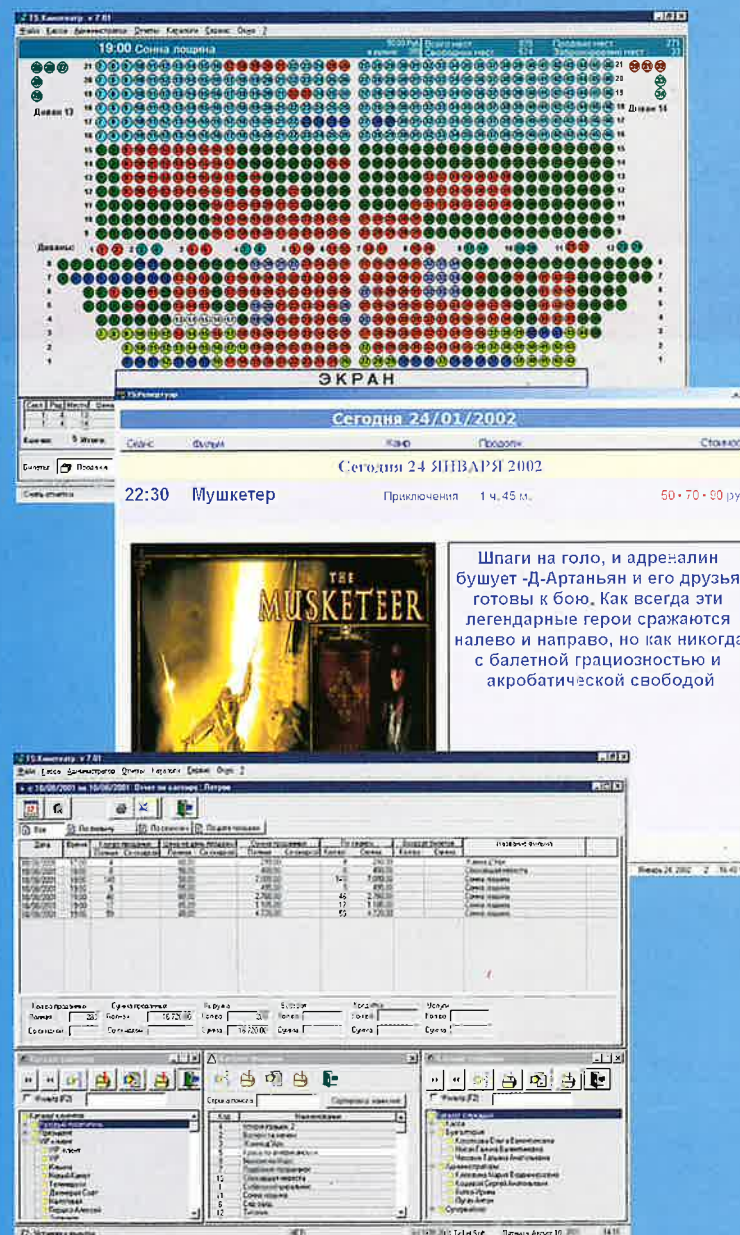
Возможности системы:

- повышение скорости и качества обслуживания посетителей, быстрая печать красивых билетов с логотипами кинотеатра и спонсоров;
- увеличение скорости и точности получения отчетных и аналитических документов (кассовые отчеты и отчеты для бухгалтера);
- автоматизация взаиморасчетов по договорам с прокатчиком;
- полная интеграция с любыми бухгалтерскими программами;
- возможность гибко разрабатывать собственные ценовые и геометрические схемы, мгновенно менять их по ситуации;
- использование любых видов оплат билетов, систем дисконтных и кредитных карт;
- организация заказа билетов через Internet;
- продажа билетов с привлечением распространителей и театральных касс;
- управление сетями кинотеатров;
- управление барами и ресторанами.

Наши клиенты:

"Киноцентр на Красной Пресне" (г. Москва);
"М.Д.М. 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. Голытичи);
"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);
"Кинопализ" к/т (г. Киев);
"УточКино" к/т (г. Одесса);
"Патрия" к/т (г. Кишинев);
"Москва" к/т (г. Ереван);

Всего более 50 кинотеатров в странах СНГ.



129626 г. Москва, 3-я Мытищинская ул., д.16, корп.47 • Тел./факс: (095) 287 99 19, 287 99 91, e-mail: cinema@soft.ru

www.soft.ru