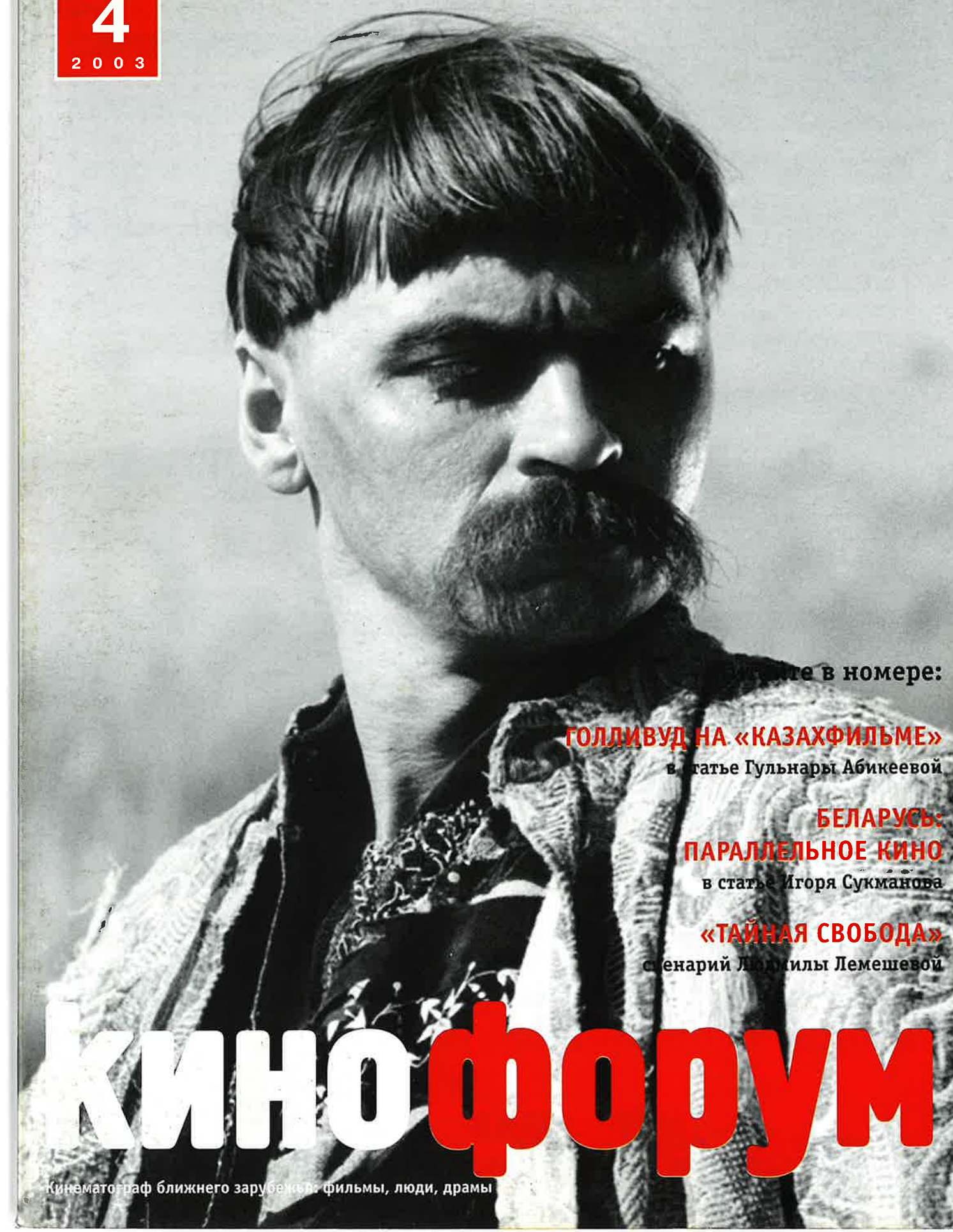


4
2003



Читайте в номере:

ГОЛЛИВУД НА «КАЗАХФИЛЬМЕ»

в статье Гульнары Абикеевой

БЕЛАРУСЬ:

ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ КИНО

в статье Игоря Сукманова

«ТАЙНАЯ СВОБОДА»

сценарий Людмилы Лемешевой

кино**форум**

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы



ПРОЕКТИРОВАНИЕ

ДИЗАЙН

РЕКОНСТРУКЦИЯ

СТРОИТЕЛЬСТВО

Поставка, монтаж "под ключ" и гарантийное обслуживание:

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



ТЕАТРЫ
КИНОКОНЦЕРТНЫЕ
МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ

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

КОМПАНИЯ

Содержание

Издается с апреля 2002 года
Выходит четыре раза в год

Редакция:

Ответственные редакторы:

Елена Стишова

Константин Щербаков

Ответственный секретарь:

Наталья Островская

Обложка: Дмитрий Демский

Компьютерная верстка:

Людмила Мишункина

Корректор: Галина Элькина

Фото на обложке: режиссер Олесь Санин
в роли казака в фильме «Мамай»

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 № 165

КИНОФОРУМ декабрь 2003 (№ 4)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 Елена Стишова. «МОЛОДОСТЬ» ВЕЛИЧАЕТ «СТАРУХ»

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 4 Гульбара Толмущова. ПРОРЫВ
9 Рахман Бадалов. ДВЕ «МАТРИЦЫ», ИЛИ ВОПРОСЫ
БЕЗ ОТВЕТОВ
12 Гульнара Абикиева. ПОСТСОВЕТСКИЙ ГОЛЛИВУД?!
14 Зуфар Бухараев. В ТАТАРСТАНЕ ЗРИТЕЛИ ВОЗВРАЩАЮТСЯ
В КИНО

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 16 Александр Руденко-Десняк. НЕИЗБЕЖНОСТЬ ДАНИ
19 Олесь Санин: «МНЕ ХОТЕЛОСЬ РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ
РЕАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА...»

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 24 Степан Коваль: «В АНИМАЦИИ МОЖНО СКАЗАТЬ ВСЁ»
30 Андрей Шемякин. КАЗУС «ВЕРТОВЫХ»
33 Али Хамраев. ВОССТАВЬТЕ ЖЕНЩИНУ!

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 35 Игорь Сукманов. БЕЛОРУССКОЕ ПОДПОЛЬЕ И АНДЕГРАУНД
39 Годфри Реджио: «БУДУЩЕЕ — ЭТО НАСТОЯЩЕЕ»
45 Гульбара Толмущова. СУМЕРКИ СТРАНСТВИЙ
51 Алла Бобкова. АРМЯНИН ТИФЛИССКОГО РОЗЛИВА

ПЕРСОНА

- 58 Галина Эльбаум. ХОРОШИЙ ДЕНЬ ДЛЯ ПАМЯТИ
62 Леонид Махкамов. МЕЖДУ СТРОК

ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

- 65 Людмила Лемешева. ТАЙНАЯ СВОБОДА

КИНОФОРУМ

декабрь 2003



ЕЛЕНА СТИШОВА

«МОЛОДОСТЬ» ВЕЛИЧАЕТ «СТАРУХ»



Елена Стишова,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

На 33-м Киевском МКФ «Молодость», который закончился в начале ноября, Гран-при «Скифский олень» был вручен фильму «Старухи» режиссера Геннадия Сидорова. Не оценить подобный оксюморон невозможно. Как нарочно придумали. Но объясняется достаточно просто: «Молодость» — международный конкурс первых фильмов, коротких и полнометражных, а также студенческих работ из киношкол мира. «Старухи» — полнометражный дебют российского режиссера — международное жюри во главе с иранским мэтром Жафаром Панаги назвало лучшим среди 16 полнометражных картин, соревновавшихся за фестивальные призы. В числе конкурентов были картины из Австрии и Франции, Норвегии и Афганистана, Аргентины и Норвегии, Германии и Голландии, Италии и Венгрии, Исландии и Польши. И, конечно, из Украины. Замечательной картине «Мамай» Олеся Санина (читайте о ней в этом номере «КФ») члены жюри предпочли все-таки «Старух».

Геннадий Сидоров уже собрал полную корзину призов дома, на Открытом Российском фестивале «Кинотавр», где состоялась премьера «Старух». И в том, майском, конкурсе у него были очень серьезные соперники, но опять-таки жюри предпочло эту картину, отдав ей и Гран-при, и Главный приз, и приз «За лучший дебют». Критика, од-

нако, не спешит раздавать комплименты дебютанту, словно не очень доверяет мнению рефери, облеченных полномочиями называть лучших. Этот скепсис понятен, особенно если вспомнить, сколько ошибок на счету у жюри разных составов того же Каннского фестиваля. Впрочем, это уже не ошибки, а политика, но пресса закрыла сию бездонную тему, по крайней мере, до следующего киносезона.

Чем же все-таки берут «Старухи»? Если очень коротко, то драйвом и куражом. Если подробно, то наберитесь терпения.

«Старухи» прежде всего ошеломляют своей близостью к реальности — почти документальностью. Мало того, что из четырех героинь лишь одна Валентина Березуцкая — профессиональная актриса. Бабуся так органично чувствуют себя перед камерой, что невозможно было уговорить их не то что выучить реплики, а хотя бы быть поближе к тексту эпизода. Все гнули свое, и матерка не стеснялась — что делать, привычка всей жизни. Старухам невдомек, что они представляют в кадре наимоднейшее направление в драме — *verbatim*, зато режиссер — в кайфе. Это же раз в жизни бывает — найти такую натуру. Другой бы на этой находке и остановился, но Сидоров от сценария не отступает, рассказывает историю эпизод за эпизодом.

Получилась, однако, не клас-

сичекая *story*, а полижанровая вещь. Трудно найти для нее точное определение. Ближе всего, пожалуй, трагифарс, но народ все равно назовет это зрелище комедией, вычеркнув из него даже намека на подтекст. А ведь подтекст есть. И бэкграунд имеется, всем понятный. Это комедия нашей постперестроечной жизни. Можно сказать, жизни после жизни. В тех причудливых формах, в какие она, жизнь, отлилась помимо нашей воли, но благодаря нашим усилиям выжить несмотря и вопреки. При этом в фильме нет ни единого мгновения статики или скуки, пусть даже многозначительной, она построена на гэггах, порой комических, порой трагикомических.

Сюжетный расклад такой: российская глубинка, всеми позабытые полторы старухи в заброшенной деревне, рядом — войсковая часть, и командир (его роль отлично сыграл сам режиссер), который здесь и царь, и бог, и воинский начальник, словом, власть, старухам помогает. Может, к примеру, по развалюхе какой пальнуть из танковой пушки прямой наводкой — и все, разбирай доски на топку. А что делать? Мужиков в деревне нет, кроме подростка-дурачка, и мужскую работу делать некому.

Но однажды в забытой богом деревне появляются беженцы из Средней Азии. Из этого сюжетного поворота вырастает основная коллизия. Поначалу старухи враждебно встречают чужаков, традиционная расейская ксенофобия вспыхивает нешуточным пожаром: дурачок, наслушавшись бабьих пересудов, поджигает дом, где поселились беженцы. Приступ ксенофобии сменяется, как водится, приступом вины, сострадания и русской душевности. А в финале беженка рождает мальчика, и вся деревня плавно вступает в фазу возрождения. Среди беженцев нашелся умелец — золотые руки, он деревню как-то хитро к электросети подключил, а то ведь керосин жгли.

В фильме фольклорной складки, прослоенном едва ли не театральной условностью сцен с беженцами, с едва ли не пародийными военными эпизодами, — словом, в фильме, где эклектика стиля и искренняя сердечность ничуть не мешают одно другому, я вижу новые стратегии, еще не опробованные в нашем кино. И родом они не из компьютера, а из жизненного опыта автора. Обратите вни-

мание на авторский подход к национальной проблеме. Интернационал в интерпретации Геннадия Сидорова опрокидывает ленинско-сталинскую модель (хотя имеет ее в виду, видно, что режиссер сдавал экзамены по истории научного коммунизма).

Титульная нация, прямо скажем, представлена здесь не в лучшем виде, зато в типическом образе. Не нравится старухам, что беженцев к ним в деревню определили. А почему не нравится — они и сами не понимают. Так, гены играют. Зато потом, когда спесь великорусская с них сошла, началась дружба народов. Водой не разольешь. А «чучмечки», как при советской власти чохом обозначали всех нерусских, оказались таким приспособленным к жизни народом, что старухи наши тут же показали свою сакраментальную всемирную отзывчивость: готовы уж мусульманский обычай принять, чай гонять, сидя на полу.

У кого с юмором проблемы, называют этот фильм кто русофобским, кто русофильским. Хотят Сидорова под идеологию подвести. А он высмеивает ее, эту идеологию. И, может быть, в этом смысле его фильм и впрямь идеологичен.

Однако в каждой шутке есть доля правды. Правда в том, что есть проблема беженцев, и наше кино боится к ней даже прикоснуться. И есть национальные проблемы, которые сегодня выглядят совсем не так, как 15—20 лет назад. Эту тему кинематографисты тоже предпочитают обходить стороной. В «Старухах» Сидоров обозначил обе большие проблемы, прикоснулся к ним. И сделал это легко и весело, может быть, чуть с перебором весело — как человек, который не хочет показывать свою боль.

Ну, а МКФ «Молодость», отдавший должное «Старухам», не поступился принципами — художественными, разумеется. И попрежнему остается фестивалем огромного обаяния. Его уникальным программом мог бы позавидовать любой европейский кинофорум. И не только программом, но и высоким гостям, приезжающим в Киев. На этот раз это была сама Софи Лорен, звезда на все времена, которой был вручен почетный приз за вклад в киноискусство.

Елена Стишова

ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШОВА

ПРОРЫВ



Кыргызское информационное агентство «АКИ press» 12 августа 2003 года сообщило:

«Фильм Марата Сарулу «Брат мой, Шелковый путь» назван главным фильмом месяца в Париже. Эта полнометражная лента с первых дней августа демонстрируется в кинотеатрах «Georges Melies». Совместное детище кинокомпаний Кыргызстана и Казахстана уже обладало многими призами международных фестивалей и форумов. И вот теперь и простым парижанам полюбилась эта картина...»

Может показаться, что фильм «Брат мой, Шелковый путь», переезжая с одного фестиваля на другой, представляет малоизвестный Кыргызстан потенциальным туристам как весьма непривлекательную страну. Сами кыргызы не видели картины, пото-

му что до последнего времени она существовала в единственной — кочующей — копии. Первый и единственный кинопросмотр состоялся на премьере в Бишкекском Доме кино в январе 2001 года. Потом лента попала на Кинофорум стран СНГ и Балтии в Москве, на Берлинале и т.д. Лишь в декабре 2002 о ней вспомнили на родине в связи с присуждением Гран-при МКФ в Нанте. Вскоре после этого состоялась моя беседа с ее режиссером — Маратом Сарулу.

Сюжет ленты вынашивался много лет. Когда в 1998 году сценарий был готов, начались съемки, но скоро финансирование прекратилось, и работа остановилась. Переступив порог нового века, Сарулу получил возможность завершить картину.

В 90-е годы ситуация на кыргызской железной дороге была не самая благоприятная для путешествий, но многие просто вынужденно покупали билет на поезд: полеты вовсе были недоступны.

К концу 90-х ужасающая ситуация на кыргызской железной дороге настолько допекла всех начальников, что они не выдержали и провели собрание, где сделали внушение руководству ведомства, дабы оно обратило внимание на все негативные моменты в его деятельности, включая поведение проводников. Обыватели узнали об этом из СМИ. Сарулу точно воспроизвел жуткую атмосферу, царившую в

поездах. Но не только и не столько одним негативом привлекла внимание его картина: Марат вернул в кино профессиональных актеров, за десятилетие безработицы соскучившихся по работе на съемочной площадке. Это прежде всего — «кыргызский Гамлет» Бусурман Одуракаев (сыгравший принца Датского в театре), а также Чоро Думанов, Мукамбет Токтобаев и другие.

Я расспрашивала известных кыргызских режиссеров и актеров о наиболее ярких впечатлениях от мирового и кыргызского кино XX века. Марат Сарулу сказал, что ему очень нравится финал фильма Ежи Кавалеровича «Поезд» (шедшего в советском прокате под названием «Загадочный пассажир»). «В целом же, — добавил Марат, — больше всего нравится классическое черно-белое кино конца 50-х — начала 60-х годов. Может быть, в силу того, что тогдашнее потепление в мире влияло на взаимопонимание и сближение культур, ощущение праздника, в том числе и от кыргызского кино, у меня больше связано с 60-ми годами».

Режиссер словно предупредил вопрос о черно-белом изображении своего фильма, создающем впечатление, будто картина снята полвека назад. Кыргызстан, наверное, единственная страна на территории СНГ, где нет цветной проявки. Во времена Союза операторы ездили в Алматы, Ташкент, Москву

или Киев, чтобы проявить материал. В начале 90-х появился новый регион, куда кыргызы стали ездить на проявку, — Индия. Но к середине 90-х практически никто не снимал на киноплёнке, все кинематографисты перешли на видео. В 1998 году с помощью французов из кинокомпании «Noe Productions» был снят черно-белый (с небольшими цветными вкраплениями) кинофильм «Бешкем-пир», через три года цветной (по настоянию тех же французов) «Маймыл» и черно-белый «Брат мой, Шелковый путь». В прошлом, 2002, году вообще не было выпущено ни одной кинокартины, хотя государство впервые за годы независимости выделило мизерную сумму на создание полнометражного художественного фильма. Возникли творческие проблемы: руководители «Кыргызфильма», запустив в октябре прошлого года молодых режиссеров с проектом «Таксист», оказались в нокдауне. В начале нынешнего года «Таксист» был «передан в руки» известного художника Эркина Салиева, который в настоящее время заканчивает съемочный период. В текущем же году Эрнест Абдыжапаров создает свой первый полнометражный фильм (рабочее название «Айыл Окмоту»).

В 2000 году, в редкие моменты встреч, Сарулу лукаво и загадочно улыбался и молчал. Прошел еще год, и сотрудники Дома кино пригласили меня на премьеру фильма «Брат мой, Шелковый путь». Прошло еще два года. Однажды утром позвонил Актан Абдыкалыков: «Брат мой, Шелковый путь» во Франции получил Гран-при».

Марат Сарулу. МКФ в Нанте — это фестиваль трех континентов и входит в тройку самых престижных кинофестивалей во Франции. В официальной конкурсной программе мы представили наш фильм «Брат мой, Шелковый путь», в кыргызской версии «Алтын кыргоол», который получил Гран-при «Золотой Монгольфьер». Как известно, в 1783 году братья Монгольфьер впервые наполнили горячим воздухом воздушный шар и взлетели в небо. Организаторы МКФ в Нанте решили увековечить имя братьев, дав своим призам их имя. Их два — Золотой и Серебряный. На 24-м МКФ в Нанте «серебро» досталось иранской картине.

Гулбара Толумушова. В центре вашего фильма образ бедного художника, которого вы поместили в бездушное пространство поезда. Вы утверждаете, что он — герой нашего времени?

М. Сарулу. Образ художника был исходным при написании сценария. Это главный персонаж, вокруг которого постепенно начали складываться остальные судьбы. Будучи человеком беспокойной судьбы, герой всегда ищет наиболее полное, адекватное

пространство для самовыражения. В этом несущемся, грохочущем составе он как бы не в своей тарелке, не находит себе места. Я показываю весьма драматичную ситуацию: люди творческой среды не востребованы нынешней цивилизацией, их сбрасывают с корабля современности. В начале фильма голубь влетает в вагон, а потом художник выпускает его на волю. По сути, этот голубь и есть художник — человек свободного полета, свободной души, и для него важно жить по Евангелию, не думая о хлебе насущном, не думая о завтрашнем дне, потому что завтрашний день сам о себе позаботится. Ему важно жить свободно, как птица в небе.

Кристиан Лоран, председатель жюри 24-го МКФ в Нанте, написала замечательное, на мой взгляд, письмо, в котором сформулировала мотивировку присуждения Гран-при фильму «Брат мой, Шелковый путь». Госпожа Лоран зачитала его на церемонии закрытия в момент вручения Гран-при: «Свобода и искусство не всегда с теми, кто мчится в поезде, иногда, чтобы обрести свободу, нужно выпрыгнуть из этого поезда». Это слова художника, пронизательного и мудрого человека, который понимает проблему современного мира. И в Центральной Азии, и в Европе проблема одна — проблема свободы и искусства.

Г. Толумушова. На премьере в Бишкекском Доме кино, представляя исполнителей основных ролей, вы выделили Эльмиру Кабатай-кызы, сказав, что она напоминает героиню вашего любимого черно-белого европейского кино 50—60-х годов. Чем именно привлекла вас Эльмира?

М. Сарулу. Женский образ на экране более универсален, чем образ мужчины. Женский образ может воплощать эпоху, душу народа, если он точно найден. На мой взгляд, внешние данные, сама пластика лица Эльмиры воплощают определенную тенденцию нашего времени: некий зыбкий образ чего-то нарождающегося и в то же время чего-то уходящего. Моя лирическая героиня одухотворяет неизвестно куда и зачем мчащийся поезд. В поезде едут люди со сломанными судьбами, и единственное светлое пятно здесь — девушка, которую играет Эльмира. Она олицетворяет мою надежду, что не все еще зачерствело, не все еще психологически и духовно умерли, пытаюсь выжить в переходное время. Для меня было очень важно именно это передать. И в Нанте отметили необыкновенно одухотворенное лицо героини.

Г. Толумушова. В вашем раннем фильме «In Spre» («В надежде») главную женскую роль сыграла сестра Эльмиры — Айнура, известная телеведущая. Как возникла идея попробовать Эльмиру, солистку балета?

М. Сарулу. Если у режиссера есть определенное понимание, концепция образа, то дальше поиски идут в принципе достаточно легко. У меня уже было понимание этого образа, и нужен был случай, чтобы я увидел такое лицо. Нашел я Эльмиру действительно случайно: просто увидел по телевизору рекламу, где Эльмира играла, кажется, учительницу. Мне это лицо запомнилось, и я дал задание ассистенту найти девушку. По фотопробам я убедился, что есть попадание.

Г. Толомушова. В фильме много отсылок к знакомым образам мирового кино, например, незадачливая буфетчица, напоминающая Сарагину...

М. Сарулу. Да, этот образ у многих ассоциируется с Сарагиной, хотя вовсе не обязательно связывать всех полных женщин с феллиниевской Сарагиной. Просто рядом с хрупкой, уравновешенной проводницей, которую сыграла драматическая актриса Тынара Абдразаева, мне нужна была грузная, разбитная женщина — по закону контраста. Именно такие женщины способны выжить в не совсем человеческом пространстве моего поезда. Я уже ясно представлял себе этот образ, когда, проходя в студию через проходную, обратил внимание на Зарылкан, подрабатывающую у нас вахтером¹. Присмотрелся и подумал: «Было бы неплохо ее попробовать». А потом, когда я нашел футболочку с глубоким вырезом, чтобы были видны все ее достоинства, то все сомнения отпали. Эта женщина воплощает народный типаж, она этакий Санчо Панса в юбке. При всей ее неудавшейся, несчастной судьбе, она, тем не менее, оптимистична, в ней есть здоровое начало. Я понимал, что пространства очень мало — только один диалог. И в этом диалоге нужно раскрыть и характер Тынары, и характер Зарылкан. Я построил их диалог на смене настроений — от разговора на повышенных тонах к примирению, от слез к смеху — и получил необходимую динамику переходов эмоциональных состояний героинь. И Зарылкан с Тынарой очень органично сыграли, вытянули эту сцену.

Г. Толомушова. Вы снимали в реальных интерьерах, понятны ваши трудности во время съемок...

М. Сарулу. Выкручивались, как могли. Служебка, где располагалась Тынара, является рабочим помещением реальной проводницы. Это тесная и маленькая клетушка, там очень сложно поставить кинокамеру. Я до сих пор сожалею, когда вспоминаю о сексуальной сцене, где занята Зарылкан. Эту сцену я хотел снять через зеркало, более деликатно, тонь-

ше. Но чисто технически это было невозможно. Как мы камеру ни ставили, как ни разворачивали, ничего не получалось. И я вынужден был снять интимный эпизод в том виде, в каком он существует на экране. Сегодня мне как-то неловко из-за того, что он получился лобовым, хотя я его максимально подрезал и перебил ритмами рок-н-ролла, под который молодежь танцует в соседней плацкарте.

Г. Толомушова. Пересматривая сегодня ваш фильм, я не обнаружила некоторых эпизодов. Например, очень важные, с моей точки зрения, кадры с яблоком в листе старой яблони, из-за которого мальчишки начинают потасовку, отсылали к известной сцене в «Красном яблоке». Мне казалось, что таким образом вы, представитель нового поколения в кыргызском кино, воздадите должное отечественным классикам. Герой Океева сберет дивное яблоко, чтобы подарить девушке. У вас самый проворный из мальчишек надкусывает яблоко и со словами: «Какая кислятина!» — швыряет в дерево. Его дружок, подобрав кусочки сочного плода, с удовольствием съедает...

М. Сарулу. Два года назад была показана полная версия фильма, на сегодняшний день фильм претерпел очень большие изменения. На фестивале в Нанте фильм был представлен в сокращенной версии в объеме 73 минуты, и, к сожалению, увидеть его кыргыстанцы смогут, наверное, лишь в 2003 году². В настоящий момент есть только одна копия окончательной версии, и она кочует с одного фестиваля на другой. Предстоящие показы в Бишкеке нельзя будет считать прокатом фильма, потому что проката как такового у нас в республике нет. Это будут разовые показы в двух-трех кинотеатрах города. И два слова о преемственности поколений в нашем кино. Годом раньше в Нанте был вручен приз за вклад в развитие мирового кино Толомушу Окееву с показом двух его картин. Это событие произошло буквально за две недели до смерти мастера. На 24-м МКФ в Нанте состоялась ретроспектива его памяти. Были показаны четыре фильма: «Небо нашего детства», «Поклонись огню», «Лютый», «Красное яблоко».

Г. Толомушова. Три картины Океева из упомянутых вами четырех снял Кадыржан Кыдыралиев, оператор «Шелкового пути»...

М. Сарулу. Мне с оператором очень повезло, он классик кыргызского кино. Кадыржан Кыдыралиев, настоящий мастер, был длительное время невостребован, и я рад, что после работы на нашей картине он вновь поверил в себя, обрел второе ды-

хание. После работы на нашей картине его стали приглашать другие режиссеры.

Г. Толомушова. Сотрудничая с казахским продюсером Саином Габдуллинным, вы обходитесь без западных инвесторов. Значит, можно совместными усилиями соседям создавать кино?

М. Сарулу. Работать, не привлекая иностранных инвесторов, — загонять себя в тупик. Нужно все-таки выдерживать мировые стандарты. Возможность работать на уровне международных требований появится только тогда, когда появятся приличные деньги. Мы с Саином сейчас начали сотрудничать с французами...

Г. Толомушова. Расскажите о вашем сотрудничестве с Габдуллинным.

М. Сарулу. Мы сотрудничаем более десяти лет, а дружим еще дольше. Он продюсер всех моих фильмов, кроме одного (ленту «Мандала» я снял по заказу и при поддержке Медицинского центра Назаралиева). Это уникальный человек, уникальный не только для Казахстана и Киргизии. Я считаю его фигурой регионального масштаба.

Будучи человеком богатырского телосложения, он может поднимать большие пласты жизни, способен менять судьбы людей. Мой продюсер понимает одну очень важную вещь: наша эпоха должна оставить после себя произведения культуры и искусства. От Древней Греции остались литературные тексты, скульптура, архитектура, то есть очень тонкий нематериальный слой, то, что мы называем духовным наследием. И от нашей эпохи должен остаться культурный слой, который мы, преодолевая все трудности, пытаемся создавать. И Саин Габдуллин это понимает и вкладывает все свои усилия в то, чтобы именно искусство и культура, то есть наш дух, остались во времени, и именно это наследие перейдет к нашим детям и нашим потомкам.

Г. Толомушова. Сняв «Брат мой, Шелковый путь», вы символически простились с кино XX века — так, во всяком случае, было заявлено в программке премьерного показа. Как, на ваш взгляд, будет развиваться кино в XXI веке? Какие фильмы предполагаете снимать вы?

М. Сарулу. Я думаю, кино XXI века будет парадоксальным, динамичным. Мы сегодня разводим в разные стороны кассовое, жанровое кино и авторское кино. Кино XXI века совместит эти полярные направления. Новое кино должно с интересом смотреться массовым зрителем и при этом нести высокую духовность. Я, во всяком случае, для себя наметил именно такой путь движения. Сняв фильм, нужно забыть о всех призах и начинать каждую новую вещь с чистого листа. Настоящий мастер с годами только молодеет, а не стареет. Поэтому я не устаю повторять вос-

точную мудрость: мастер — моложе своего ученика, потому что мастер пребывает в пространстве, которое лишено временного измерения, и его духовное понимание, отношение к миру — это отношение вечного младенца, божественного младенца. Мне бы хотелось верить, что я на верном пути.

Творческий путь Сарулу еще раз подтверждает плодотворность поисков и экспериментов в ранний период творчества, предшествующий плодотворной деятельности в кинематографе вообще. Многие известные режиссеры в пору дебюта полагали, что знают об избранной профессии все. Прежде всего, они исходят из «гениальности», на их взгляд, продуманного кадра. Затем у них происходит диалектический переход от формы к содержанию, они начинают чувствовать, что самые незатейливые истории могут таить в себе глубину³.

Первая полнометражная картина Сарулу «In Spe» («В надежде», 1993; Казахстан) была перенасыщена знаками и символами, понятными небольшому кругу посвященных. Его среднетражная лента «Мандала» проста и вместе с тем мудра и глубока. Последний фильм «Брат мой, Шелковый путь» вообрал опыт развития мирового кино, почти двадцать лет служения режиссера кыргызскому кинематографу — он начинал как аниматор, поставив изысканную картину «Моление о Пречистой Птице» (1989). Созданная по мотивам народных притч и мифов, она воссоздает путь Старца-Кормчего с сыновьями к Великой богине Умай-Эне для их приобщения к духовному наследию прежних поколений. В 90-е годы Сарулу много работал и в качестве кинодраматурга: все айматовские экранизации Бакыта Карагулова — «Плеч перелетной птицы», «Буранный полустанок», «Млечный путь» сняты по его сценариям; в подготовительный период он был приглашен Актаном Абдыкалыковым в сценарную группу «Бешкембир». Вот почему переход от замысловатой формы «In Spe» к мудрой простоте «Мандалы» прошел без потерь: в фильме «Брат мой, Шелковый путь» совмещены оба «слагаемых» — ясная тема «Прощай, XX век!» и нелинейная композиция всей структуры.

Разберемся с лентами Сарулу в хронологической последовательности.

В первой из них («In Spe») представлена история трех братьев. Каждый воплощает определенную грань национальной ментальности: старший концентрирует в себе опыт отцов (традицию); средний — олицетворяет интеллектуальный слой

¹ Костюмер и реквизитор Зарылкан Бообекова работает на «Кыргызфильме» более двадцати лет. Имеет базовое актерское образование. На картине «Брат мой, Шелковый путь» была также гримером.

² К сожалению, в отличие от французов, кыргыстанцы еще не увидели этот фильм.

³ См.: Михалков-Кончаловский А. Сотворение мира, М., 1976, №5, с.11

нации, а младший — трикстер⁴, баламут, революционер. «Это история распада единой семьи — распада ментальности, некоей примитивной целостности. После 1993 года я сегодня, задним числом, осознал, что действительно произошел распад той примитивной целостности, которую мы собой представляли. Но наша целостность не разрушена в абсолютном смысле, теперь должно произойти единение на более высоком уровне», — Так комментирует режиссер свой замысел.

Однажды Марату приснился знакомый, который, встретив его на улице, вдруг надел на него темные очки — эту парадоксальную ситуацию режиссер ввел в картину. Сарулу считает, что образ человека в темных очках — это образ нации в исторический отрезок времени, предшествовавший расколу СССР: «Все мы ходим в темных очках, и наше нынешнее понимание мира омрачено столкновением с тьмой. Мы барахтаемся в теневой части сознания, изо всех сил пытаемся выбраться из нее». В 1964 году в кыргызском кино уже возникала схожая метафора. В фильме Мелиса Убукеева «Трудная переправа» — о трагических последствиях народного восстания 1916 года — героиня слепнет, оплакивая гибель близких. Слепая олицетворяла образ Родины-Матери, выбирающей истинный путь на ощупь. Касаясь стилистики картины, автор заметил: «Подобного рода «квазисерьезность» для меня уже не актуальна, я бы позволил себе привнести иронический пласт, некое отстранение. Но ничего не поделаешь, фильм снимается один раз!»

Сарулу — приверженец традиции Жоржа Меллеса, а значит, вымысла, авторской фантазии. В «In Spe» он попытался ввести «меллессовский» стиль в кыргызское кино, предпочитающее традицию Люмьеров, то есть реально-документальную. К сожалению, у нас он не прижился, и режиссер воспринимает сей факт не столько в качестве личного неуспеха, хотя частично признает его, сколько как поражение символического направления в национальном киноискусстве Кыргызстана в целом, отмечая, правда, что «попытки создать фильмы подобного плана делаются уже на видео и, может быть, в новом тысячелетии более молодое поколение будет развивать именно такое кино, пусть оно и предполагает наличие резонансной, передаточной культурной среды, в которой возможно понимание символов, игры образами».

Картина «Мандала» очень проста: мать привозит сына-наркомана из города в деревню на попечение бабушки, и той удается вылечить внука, затем она устраивает скромные проводы, надев на любим-

ца новую белую рубашку. Подросток возвращается в город, где ему нечем себя занять — у него нет цели, о своем завтра он не задумывается. «Убить время» можно только в дискотеке, — подсказывает «внутренний голос», — но там кто-то вновь предложит уколоться или покурить травки. Так круг замыкается, и опять нужно будет везти юношу к бабушке, которая старым верным способом — отпаиванием домашним вином — начнет выхаживать непутевого отпрыска. Пожилая женщина уверена в себе и спокойно принимает беду. Лежащая на поверхности житейская история, легко воспринимаемая с первого просмотра, касается наиболее актуальной современной проблемы, и сам автор опять оказывается на стороне опыта старшего поколения: «В основе своей мы все раздерганы, фрагментарны, а Мандала может собрать нас воедино. Я попытался показать внутреннюю осмысленность каждого шага героини, позволяющую ей вносить порядок и в жизнь тех, кто вступает с ней в общение».

Последний фильм построен на узнаваемых реалиях сегодняшнего дня, хотя снят в традициях любимого Сарулу классического европейского черно-белого кино конца 50-х — начала 60-х.

Действие в фильме «Брат мой, Щелковский путь» разворачивается в двух измерениях: в непонятно куда несущемся поезде, везущем несчастных, обездоленных и убогих людей, и в широкой степи, через которую проносится эшелон. В степи живут дети и старик патриарх, пасущий овец; в поезде едут только взрослые, единственная девочка-цветок появится на миг перед романтическим героем-художником и исчезнет: негоже ей быть среди «Некрасивых, грязных, злых» (некоторые источники переводят первое слово в названии фильма Этторе Сколы «Brutti, sporchi e cattivi», 1976, как «отвратительные»). В один прекрасный момент деклассированные уродцы на ходу сбросят художника с поезда, не ведая, что спасают его от неминуемой гибели: ведь поезд катит по одной колее, встречного пути нет — столкновение вероятно.

В степи художник познакомится с детьми, чтобы найти себе достойного Санчо Пансу в лице старшего из них. Они составят интересную пару, напоминающую вечных путников Тото и Нинетто из фильма Пьера Паоло Пазолини «Птицы — большие и малые» (1966), автор называет их «истинными кочевниками духа». И пусть странные персонажи идут, не зная куда и зачем, его симпатии принадлежат им. Держа курс вперед, они попытаются совершить прорыв в неизведанное, тогда как «остальные» движутся по известным жизненным траекториям, не творя ничего нового», — подчеркивает Сарулу.

Бишкек

⁴ От англ. Trickster — обманщик, ловкач.

РАХМАН БАДАЛОВ

ДВЕ «МАТРИЦЫ», ИЛИ ВОПРОСЫ БЕЗ ОТВЕТОВ



Недавно в приватной «вокруг-культурной» беседе «о том, о сем» я вдруг выпалил: «Бергман и Тарковский — великие дилетанты, настоящее кино — это американское кино, это Спилберг, «Звездные войны» и пр., пр., пр.».

Отдаю себе отчет, что приватная беседа, серьезные аргументы приводить в ней не приходится, что мои слова были чистой воды авантюрой, скорее претендующей на эпатаж, что полемизировал я больше сам с собой, чем с другими, но при этом, спорен выдвинутый мной тезис или беспспорен, он затрагивает множество сложнейших вопросов, на которые приходится сегодня отвечать.

Прежде всего «тезис дня», которому уже по меньшей мере десять лет (см., например, «Круглый стол», «Искусство кино», 1993, № 4), — вопрос об отношении к Соединенным Штатам Америки. Бессмысленно спорить о «настоящести» американского кино, если по существу

спор идет о «настоящести» американской культуры. Спор этот выходит за границы настоящего издания и моей компетенции, но если не как профессионал, то как человек, интересующийся культурой, хочу понять, что это за монстр такой, которого все ненавидят и которым все восторгаются, что это за страна-цивилизация, в поле притяжения-отталкивания которой все попадают? Самая серьезная подсказка — «Америка» Жана Бодрийара (по существу не столько философско-художественное эссе, сколько мысленный фильм о магии движения, масштаба и расстояния, о Нью-Йорке, в котором пространство — само мышление), который то ли восхищается Америкой, то ли предсказывает ее крах (Бодрийар почти предвидел 11 сентября, заподозрив дерзкий вызов в тех самых американских небоскребах), а самая просто-душно-глубокая — слова Е.М.Стишовой, обороненные в приватной беседе после поездки в США: «Все мы живем в «Америке», просто наша «Америка» хуже» (простите, Елена Михайловна, если не так озвучил вашу мысль и не в тот контекст поместил).

Почему кинематографисты всех стран и народов приговорены к тому, чтобы защищаться от американского кино, не наивны ли эти попытки, и можно ли вообще в современном технологически-информационном мире что-то сохранить в националь-

ной культуре, спрятавшись в свою скорлупу?.

В этой связи приходится все-таки отвечать на сакраментальный вопрос, можно ли игнорировать рынок в культуре вообще и в кино в частности (в кино прежде всего), можно ли авторское кино, не дающее доходов, практически «кино без зрителей», оправдывать некоей бесшабашностью гения, не склонного потакать вкусам рядового зрителя.

И, наконец, в этой веренице вопросов-сомнений — главный вопрос в контексте тематики настоящего журнала: каким должно быть постсоветское национальное кино, может ли оно позволить себе не думать о деньгах. Если не думать о том, как зарабатывать, означает ли это, что мы достойны подобных привилегий (все, что не рынок, и есть «привилегии»). Замечу кстати, что у нас в Баку, несмотря на бесконечные, на всех уровнях, разговоры о деньгах, монетарной цивилизации нет и в помине. Власть и привилегии у нас превыше всего, поэтому деньги или оседают-замирают в кубышках, или убегают на свободу, за рубеж. Не скрывает ли наше неумение думать о деньгах нашу советскую суть и наши советские комплексы, должны ли мы меняться и в каком направлении должны меняться.

Отдаю себе отчет, что мой нетерпеливый читатель скажет, что я от видимого эпатажа, от разглагольствований об Амери-

ке пришел к самому что ни на есть банальному: рынок, деньги, прокат. Но «рынок» — это только одна сторона того, что я выпалил. Хотя, перефразируя Бальзака, который когда-то заметил, что «глупец, кто в моде видит только моду», скажу: «глупец, кто в рынке видит только рынок». Но если это так, то остается самое трудное: аргументировать, что не «глупец», и если уж не доказать (ведь полемизирую с собой), то по крайней мере прояснить генеалогию такой странной для меня самого мысли. Странной, потому что признаюсь (понимая, что тем самым становлюсь еще более беззащитным перед моими оппонентами), что «сам для себя» вряд ли пойду в кинотеатр смотреть «Звездные войны», а может быть, даже и «Матрицу», и на видео (для кайфа) выберу иную продукцию. Признаюсь и в другом: допускаю, что в полемическом запале могу сегодня сказать одно, а завтра другое, что эти плоскости (скажем так) могут во мне сосуществовать, и не всегда могу доискаться, из какого сорахлама вырастают мои — не мои мысли. Возможно, у кого-то существует «длинная мысль», и всякий «сор-хлам» работает на ее упрочение, но я отношусь к категории тех, кто быстро устает от «длинных мыслей», и легко подпадает под влияние чужих идей...

Когда-то давным-давно, в прошлом веке, в подмосковном Болшево, я с нетерпением ожидал информационных просмотров, питая особое пристрастие к крутому «авторскому» кино, и никак не мог понять, почему в этих фильмах так много того, что сам для себя я называл «подростковое кино». Однажды мы смотрели «Гремлины». Скорее всего я был бы разочарован, но рядом со мной смотрела фильм Майя Туровская, и я обратил внимание, с каким неподдельным восторгом воспринимала она происходящее на экране. Тогда я получил первый урок того, как важно быть простодушным зрителем, хотя до конца этому так и не научился. Позже, будучи в Вашингтоне, с интересом и недоумением рассматривал простых американцев в очереди в кинотеатр (не помню, какой фильм, но, наверно, все из той же «серии»). Во мне так и остались вопросы-сомнения, на которые я до сих пор не знаю ответа (как и не знаю ответа на вопрос, почему те же «Гремлины» имели такой успех в 1980-х годах и дали в прокате 79,5 млн. долларов.). Через много лет, вместе с внуками-дошкольниками смотрел на видео «Властелин колец», пытался, как они, восторгаться или дрожать от страха, ни то, ни другое не получалось, но в какой-то момент меня захватила монументальность происходящего (может быть, еще и оттого, что многие годы занимался героическим эпосом).

Вновь отдаю себе отчет, что от банального

рынка перешел к банальной «подростковости» (хотя почему-то думаю, что без подросткового духа населения демократия каждый раз будет захлебываться), а дальше моя мысль начинает топтаться на месте. Можно двинуться в направлении Юнга, архетипа бессознательного, мифологического сознания, а можно еще круче — Лакан, тест Роршаха, «поминки по Просвещению», вечное человеческое перевертывание «реального-иллюзорного» или «реального-виртуального» (случайно или не случайно, но почти одновременно начинаются «кино как великая иллюзия» и новый виток развития науки, все более теряющей понятие «реальности»), и, как всегда в подобных случаях, видимость понимания сводится или к общему месту, или, что то же самое, к орнаментально-интеллектуальному украшательству. Но у меня нет иного подступа к разгадке, и я вынужден возвращаться в этом теоретическом ряду, понимая, что «американское кино» не из теорий Юнга родилось и не Лакана интерпретировало.

Вот тогда, чтобы перестать упираться лбом в стену, я придумал для себя такую игру. Выбрал наугад букву «У» (самая потусторонне-двусмысленная для меня буква) и стал подряд читать про американских кинематографистов, имена которых начинались на эту букву. В научном смысле метод дикий, и, однако, обнаружилось много любопытного. В мою «матрицу» (?) попали «Вестсайдская история», «Звуки музыки», а еще, у того же режиссера, «День, когда Земля остановилась», фильм, положившей начало научно-фантастическому циклу 1950-х годов, далее столь популярные «Некоторые любят погорячее»/ «В джазе только девушки» (первое название кажется верхом примитивности, а переименование в фильме в наше время сплошной бесполости и перетекания из миражей «мужское-женское» — верхом наивности), потом пошли «Лучшие годы нашей жизни», «Римские каникулы», «Бен Гур» и «Как украсть миллион», далее «Крепкий орешек», буян и драчун что в жизни, что на экране, потом еще круче — актер, играющий убийцу, маньяков, злодеев, одним словом, всякую психопатологию, далее почти культовые для моего поколения «Багдадский вор» и «Судьба солдата в Америке», потом сегодняшняя культовая фигура с ключевой фразой (и для нашей «матрицы»): «Все мои фильмы искусственны, как и вообще все на свете, и я не знаю, где кончается искусственное и начинается реальное», дальше пошел «король гнусности» и «принц блевотины», который неоднократно признавался, что если бы не стал режиссером, был бы серийным («матрица»?!!) убийцей, далее парень из вестернов, коронный номер которого — стрельба из пистолета «с двух рук от бедра», и тут же рядом

«чудо-женщина», всегда готовая идти напролом, и еще одна «чудо-женщина», до вульгарности открыто излучающая «здоровый секс» (Орсона Уэллса в этот список намеренно не включил).

Если составить (и сопоставить) другую, нашу (будущие исследователи могут классифицировать нас как постсоветскую субкультуру) «матрицу», и на У, и на Ф, и на Х, то, несомненно, она будет много более пристойной, более благонаправленной, никаких гнусностей, никаких патологий, только вечная ностальгия по альма-матер, «потерянному раю» (небольшой сдвиг по фазе — и получится почти сегодняшняя постсоветская «матрица»: «вещи неправильны, возможности упущены, все идет как-то не так»), буквально материнская плацента, из которой и не хочется выходить в грязный мир, ну а в качестве ключевой фразы — запомнившиеся мне слова питерского кинокритика: «Из всех искусств для нас важнейшим является правда» (да простится мне мое искажение, если произошел мой собственный сдвиг по фазе). Может быть, отсюда и родилась весьма правдивая (в смысле совершенно не искусственная) «чернуха», от которой разом отшатнулись и зрители, и теоретики.

Не буду (и не в состоянии) комментировать две «матрицы», в конце концов, цель моих заметок — провокация мысли, не более того. Решительно знаю только то, что окончательно сданы в архив «реалистически-типические» концепции (думаю, что ни «прямое кино», ни «жизнь врасплох» к ним отношения не имеют), решительно знаю, что кино не может существовать без «касс», без простодушно-наивного зрителя (хотя это проблема скорее общей социологии, возможно, у нас просто нет населения, способного комфортно существовать вне государственной «плаценты», а мы искусственно отторжены от нее), решительно знаю, что нельзя после XX века из благопристойности делать плакат и стыдиться патологий (в том числе и в себе), решительно знаю, что «глупец», кто в «сказках для взрослых» видит только «сказки» (или не допускает возможности видеть то, что видел в «волшебных сказках» Владимир Пропт). Дальше, за этой банальной решительностью, начинаются для меня вопросы без ответов: каким должен быть постсоветский национальный кинематограф, не способный работать на «кассу» (или поставим вопрос по-другому: должен ли он пренебрегать «кассой» или хотя бы виртуально ее учитывать, нужны ли и возможны ли Бергман и Тарковский в простодушно-наивном изложении или — снова поставим вопрос совершенно иначе: как возможен простодушно-наивный фильм, который имеет «кассу» и о котором всерьез рассуждают теоретики, что кроется за

новыми кинг-конгами, бетменами, годзиллами, не говоря уже о динозаврах (одно из ключевых виртуальных созданий конца XX века), вечный интерес к оборотням, вурдалакам, к старым и новым «страшилкам», или новое эсхатологическое сознание, которое реализует себя с помощью кино. Не связано ли все это с американским кино с его чуткостью к архетипам, со свободой от предрассудков вообще и от предрассудков о психике человека, в частности (никому не известно, где начинается и где кончается психическая норма)? Какое место занимает американское кино в американской культуре? Как связано американское кино с американской демократией, с ее «пирами» различных цветов и оттенков? Вопросы, вопросы... Думаем об Америке, задумываемся о собственной судьбе.

И еще решительно знаю, что, кроме всего прочего, кино — великое утешение, и в этом смысле «главный» азербайджанский фильм на все времена — «Аршин мал-алан» (1945). В нем наше успокоение, гармонизация нашей бессознательной бездны, в которой не меньше (но и не больше) патологий, чем у других. Безусловно, «Аршин мал-алан» стал возможным из-за смены ценностных ориентиров советского кино того периода, которое вдруг приблизилось к голливудским стандартам (не надо заклиниваться на том, какую роль сыграл в этом процессе «вождь», кто может разобраться в причинах-следствиях этого мира), но при всем при том «Аршин мал-алан» остается самым внесоветским азербайджанским фильмом, каждый раз возвращающим нам наш «потерянный рай». «Аршин мал-алан» в пору показывать в Азербайджане каждый новый год в наш главный национальный праздник «Новруз» (праздник весеннего обновления) для нашего обновления-очищения, почти как «Жизнь прекрасна» Фрэнка Капры в американском варианте...

... На мой наивно-простодушный взгляд, главные матрицы XX века — кино с его все расширяющейся возможностью создавать на экране возможные и невозможные миры и современная наука, сначала отказавшаяся от монополии на истину, а потом и от самих претензий на истинность. На мой наивно-простодушный взгляд, в матрицах кино и науки более чем где-либо реализуется наша человеческая суть: пытаться идентифицировать себя с этим миром, с тем, что внутри, вокруг, над, вне, сверху и снизу, — везде, куда в состоянии проникнуть наше воображение.

P. S. Виртуальный вопрос: какие проекты решил бы реализовать в постсоветском кинематографе Стивен Спилберг как продюсер?

Баку

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

ПОСТСОВЕТСКИЙ ГОЛЛИВУД?!



Сегодня на киностудии «Казахфильм» находится в производстве десять игровых полнометражных и пять короткометражных картин, из которых две — крупные копродукции с США и Францией, три — исторические ленты, несколько картин о современности и дебюты молодых. Такого рода бум казахского кино вызван прежде всего человеческими факторами: сменилось руководство киностудии, был переизбран первый секретарь Союза кинематографистов, а вслед за этим активизировался и кинопроцесс в целом. Волей-неволей приходится говорить о роли личности в истории...

Один год и пять месяцев тому назад генеральным директором «Казахфильма» наконец-то вновь стал кинематографист — режиссер документального кино Сергей Азимов. До него студией руководил строитель Баккожа Касымжанов, для которого главным было, чтобы крыша на сту-

дии не текла и забор был в порядке, ибо «президент страны частенько проезжает мимо здания киностудии». Сегодня, когда руководство сменилось, выяснилось, что киноотрасль все эти годы финансировалась, а фильмов появлялось одна, максимум две единицы в год: 1999 — «Три брата», 2000 — «Фара», 2001 — «Жол» и «Жылама!». Причем все эти фильмы имели основное финансирование не из государственного бюджета. Стоило Сергею Азимову в мае 2002 года стать генеральным директором «Казахфильма», как была завершена работа над двухсерийной (!) лентой Сатыбалды Нарымбетова «Молитва Лейлы» и фильмом Дамира Манабаева «Казахская история».

2003 год разительно отличается от предыдущих лет — «Казахфильм» становится в прямом и переносном смысле «постсоветским Голливудом». Еще и потому, что здесь действительно работают голливудские специалисты. А задействованы они на самом большом проекте года — картине «Кочевник», бюджет которой составляет 20 миллионов долларов. За основу сюжета взяты исторические события 1727 года, когда казахи вели войну с джунгарскими захватчиками. Сценарий фильма написан известным кинодраматургом Рустамом Ибрагимбековым. У картины два режиссера-постановщика — с американской стороны —

Иван Пассер, известный по фильму «Сталин», с казахской стороны — Талгат Теменов, режиссер-постановщик фильмов «Волчонок среди людей», «Станция любви». Художник по костюмам — Майкл О. Коннер — обладатель «Оскара» за работу над фильмом «Гарри Поттер и тайная комната». Постановщик спецэффектов — Ив Дебошо — известен как специалист своего дела по фильмам «Пёрл Харбор», «Патриот». Реквизитор — Микки Вулфсон — работал на таких блокбастерах, как «Спасти рядового Райана» и «Гладиатор». И, наконец, снимает фильм — один из лучших операторов Голливуда Ульрих Штайгер, снявший «Годзиллу». Вот так, на несколько месяцев, Голливуд со своими специалистами и технологиями переместился на «Казахфильм», и появились цеха по изготовлению оружия, конской упряжи и даже камней — больших валунов.

Второй значительный исторический кинопроект года — картина «Меч Махамбета» по сценарию Олжаса Сулейменова. На постановку этого фильма приглашен российский режиссер Сергей Бодров-старший.

Любопытно, что все три исторические ленты года («Кочевник», «Меч Махамбета» и «Сардар» режиссера Болота Калымбетова) рассказывают об одной и той же исторической эпохе — войне с джунгарами, но в разных

ракурсах. Что не удивительно, потому что эта война длилась более ста лет. «Сардар» повествует о переломной поре в этой войне — о восстании казахов-рабов на джунгарских каменоломнях.

Фильм-ретро о послевоенном Казахстане «Слезы соленого озера» снимают известный актер Асанали Ашимов и режиссер-документалист Игорь Вовнянко.

О днях сегодняшних расскажет картина «Охотник» Серика Апрымова, съемки которого завершаются. Это фильм-притча. Волк, точнее волчица, является важнейшим тотемом для казахов.

«Путевой обходчик» — давно вынашиваемый проект режиссера Аманжолы Айтуарова. Сценарий написан Одельшей Агишевым по мотивам повести Пушкина «Станционный смотритель». Только здесь действие происходит в казахской степи, а заезжий офицер — француз. Фильм находится в стадии съемочного периода.

Продолжает снимать и мэтр казахского кино, автор известной картины «Шок и Шер», Кано Касымбеков. Его фильм «Тебе нужен щенок» — добрая картина о детях и для детей.

Совершенно неожиданно на «Казахфильме» появился проект «Фифти-фифти», где соавторами сценария выступают Сергей Бодров-старший и Гюка Омарова, она же дебютирует в роли режиссера этого фильма. Фильм — казахско-российская копродукция, и продюсером с российской стороны выступает Сергей Сельянов.

Дебютам молодых сегодня уделяется особое внимание.

В августе вернулся из Швейцарии молодой режиссер Нариман Туребаев. Его только что завершенная картина «Маленькие люди» была приглашена в конкурс МКФ в Локарно. История, рассказанная в фильме, очень проста: парень за непомерно большие для него деньги «снимает» дорогую проститутку, но в самый ответственный момент терпит фиаско. «Маленькие люди» — казахстанско-французская копродукция.

Заканчивает работу над своим первым полнометражным фильмом «Остров возрождения» Рус-

тем Абдрашев, ранее более известный как клипмейкер и художник-постановщик картин «Дикий Восток» и «Жизнеописание юного аккордеониста». «Остров возрождения» — ретро о начале 60-х годов. Жизнь, увиденная глазами будущего поэта: новая загадочная одноклассница, приехавшая из города; лодка, которую перетягивают на верблюдах по песку; завораживающая и пугающая возлюбленная отца; рассыпавшиеся яблоки на палубе небольшого корабля, и, наконец, необъятная стихия моря.

Настоящим открытием стал дебют молодого режиссера Родина Кима — короткометражная картина «Подсолнухи». Этот тридцативосьминутный фильм без единого слова — социальный портрет современного казахстанского общества, где дети и старики абсолютно не защищены, если у них нет кормильца. Две другие короткометражные ленты — «Умай» режиссера Нарына Игилика и «Яблоко» Абаа Кульбаева были сделаны на независимой студии «СКИФ» (продюсер Мурат Нугманов) при финансовой поддержке фонда Сорос-Казахстан. Все они уже были показаны на Кинофоруме в Москве и в Нью-Йорке на ретроспективе фильмов Центральной Азии.

И, наконец, в 2003 году на киностудии «Казахфильм» было вновь создано объединение «Дебют», которое возглавил нынешний первый секретарь Союза кинематографистов Республики Казахстан Амир Каракулов. На «Дебюте» сегодня запущены две короткометражки — «300 км» (режиссер Абай Кульбаев), «Дружба» (режиссер Ержан Рустембеков) и сериал «Жумановы».

Уникальность ситуации в том, что кинопроизводство в Казахстане по-настоящему оживило и те профессионалы, которые вынуждены были уйти в рекламу, на телевидение, вернулись на киностудию. Здесь есть сегодня место и мэтрам, и молодым, большим историческим проектам и авангардным короткометражкам. После долгой паузы у нас настоящий бум.

Алматы

ЗУФАР БУХАРАЕВ, заместитель министра культуры Республики Татарстан

В ТАТАРСТАНЕ ЗРИТЕЛИ ВОЗВРАЩАЮТСЯ В КИНО



Начало 90-х годов в Татарстане ознаменовалось резким спадом кинопосещаемости. Кинотеатры переходили в частные руки, превращались в казино, ночные клубы. Отечественные фильмы, в большинстве своем заикленные на негативных сторонах жизни, перестали привлекать зрителей. К тому же кинооборудование изнашивалось, и средств на модернизацию не было. Казалось, кинопрокат в республике медленно угасает.

Но этого не произошло.

Кино выжило и стало развиваться.

В настоящее время во всех городах и районах Татарстана функционирует более 400 киноустановок. Киносеть республики снабжают фильмами 6 кинопрокатных организаций — республиканская и 5 региональных.

Деятельность киноотрасли республики координирует и направляет Управление по кинематографии при Министерстве

культуры Республики Татарстан. Постоянную и большую поддержку оказывает руководство республики.

В республике сохранен богатый фонд фильмов, который постоянно пополняется. В кинопрокатных организациях Татарстана насчитывается 7295 названий, 15987 копий фильмов. Среди них игровые, документальные, научно-популярные, анимационные.

В кинофонде представлена классика кинематографа, начиная с периода немого кино: «Папиросница от Моссельпрома», «Катя — бумажный ранет», «Броненосец «Потемкин», «Золотая лихорадка», «Маленькая мама», «Господин 420» и многие другие знаменитые ленты. Тут и мировой кинематограф, и отечественный, включая фильмы союзных республик бывшего СССР.

За сохранностью копий ведется строгий контроль. На киноскладах поддерживается определенный температурно-влажностный режим, осуществляется регулярная проверка и ремонт фильмокопий. В необходимых случаях производится реставрация.

Ежегодно фонд пополняется. В 2002 году было приобретено 102 названия (120 копий) художественных полнометражных фильмов. В их числе — «Звезда», «Спартак и Калашников», «В движении». В первую очередь покупаем отечественные картины, из

зарубежных фильмов стараемся приобретать лучшие.

Но мы покупаем и отечественную киноклассику прошлых лет. В 2002 году было закуплено 44 фильмокопии. Это «Веселые ребята», «Баллада о солдате», «В бой идут одни «старики», «Человек-амфибия», «Сказка о царе Салтане», «Золотые рога», «Волшебная лампа Алладина» и другие. Считаем, что такие фильмы должны быть в фондах кинопроката постоянно.

Мы всегда были оптимистами и верили, что зрители вернуться в кинотеатры. Наши надежды оправдались. Число кинопосещений стало расти. За год — с 2001 по 2002-й — количество зрителей выросло на 165,6 тысяч. Немалую роль в этом процессе сыграло и переоснащение киноустановок современным оборудованием, и реконструкция кинотеатров, и применение новых форм кинообслуживания, и доступность кинопосещений.

Нынешний зритель хочет смотреть фильмы с комфортом. Поэтому одно из приоритетных направлений нашей деятельности — создание кинотеатров нового поколения — таких, как кинотеатр «Мир» в Казани, он же Центр российской кинематографии. Центр российской кинематографии в скором времени будет открыт и в Набережных Челнах.

Переоборудование кинотеатров, ремонт, создание современного дизайна осуществляется также в Елабуге, Менделеевске, Агрызе, Алексеевске, Кукмор, Муслюмове, Мензелинске, Сарманове, Тетюшах.

При выпуске фильмов на экран преимущество пользуется отечественное кино. Как правило, выпуску предшествует широкая рекламная информационная кампания. Проводится премьера, затем по специальным графикам продвижения организуется демонстрация фильма по всей республике. С особым успехом прошла презентация «Звезды» в Центре российской кинематографии — кинотеатре «Мир». Фильм демонстрировался во всех крупных кинотеатрах республики. Показы проходили в торжественной обстановке, с чествованием ветеранов Великой Отечественной войны и воинов-интернационалистов. Чтобы привлечь на просмотры молодежь, совместно с Министерством образования республики и республиканским военкоматом мы разработали методические рекомендации по использованию фильма. Специальные письма с рекомендациями были направлены в администрацию городов и районов. И эта работа дала большой эффект.

Работа по кинообслуживанию детей и молодежи постоянно в центре внимания. Совместно с органами образования проводятся традиционные кинофестивали «Зимняя сказка», «Ура! У нас каникулы», декады «Айда в кино, ребята!».

Привлечению детей к искусству кино способствовал и 1-й Республиканский детский конкурс «Мой любимый герой в кино», проходивший в 2002—2003 годах по двум номинациям: рисунок и литературное произведение. Приятно отметить, что любимыми героями детей стали, в основном, персонажи отечественных фильмов. Особенно много работ было посвящено Сергею Бодрову-мл. Среди любимых мультгероев — Винни-Пух и Карлсон, Буратино и Чебурашка, Волк и Заяц из «Ну,

погоди!», персонажи «Бременских музыкантов», «Простоквашина», «Ежика в тумане».

Важным направлением в работе является также прокат национальных фильмов, созданных в нашей республике. Ежегодно создается шесть кинолент описных журналов «Татарстан», — о важнейших событиях в республике, а также документальные фильмы. С успехом прошла презентация историко-публицистического фильма «Планета Казань» (режиссер Гузель Гатауллина), посвященного 1000-летию Казани.

Документальные ленты, рассказывающие об истории, природе, культуре, народных обычаях Татарстана, его выдающихся представителях, демонстрируются в качестве киножурналов перед художественными фильмами, а также активно используются на занятиях кинолекториев и киноклубов. Широкий показ фильмов, снятых на национальной студии, проходит во время традиционных декад «Люблю тебя, мой Татарстан!», приуроченных к празднованию Дня Республики.

Ежегодно в республике проходит 20—25 культурных акций с показом фильмов и участием кинематографистов.

Проблем с организацией проката фильмов очень много. И самая большая — технический и моральный износ киноаппаратуры на сельских киноустановках. Думаем о том, чтобы перевести всю сельскую киносеть на обслуживание видеопроекторами и видеопередвижками.

Конечно же, очень беспокоит вопрос передачи кинотеатров частным владельцам. Как правило, частников волнует только прибыль. Но кино — не только развлечение, это и средство идеологического воздействия, средство воспитания. Поэтому мы убеждены, что контроль за кинорепертуаром, независимо от того, кому принадлежит кинотеатр, необходимо сохранить за государственными органами кинематографии.

Казань

АЛЕКСАНДР РУДЕНКО-ДЕСНЯК

НЕИЗБЕЖНОСТЬ ДАНИ



Это — из весьма давних воспоминаний.

В самом начале 70-х мне посчастливилось попасть в легендарную малогабаритную «двушку» на киевской площади Победы, где жил тогда Сергей Иосифович Параджанов.

На двери его квартиры красовалась верхушка официального бланка: «Съемочная группа фильма «Интермеццо» — Параджанов как раз запустился с картиной по новелле Михаила Коцюбинского. Эта проза, с ее сложным импрессионистским рисунком, была явно близка Параджанову. К тому же отражала сумятицу в либеральных умах после подъема 1905 года и последующего ужесточения режима. Обманутые иллюзии иной, свободной жизни...

Не было фильма «Интермеццо» — все закончилось двумя частями материала, показанного гостям на студии. Фильм закрыли, режиссера вскоре посадили, встречаться нам больше не довелось.

Но это потом. А тогда после посещения Киева у меня в руках оказалась машинописная рукопись, мы с коллегами ходили с ней по телевидению, где я тогда работал, надеясь пустить в дело. Это был параджановский сценарий фильма «Бахчисарайский фонтан» по одноименному произведению А.С.Пушкина. Изящная игра кинематографического гения на клавиатуре гениального текста. По губам белого коня стекал алый гранатовый сок, вращались стекла-экраны туристских автобусов, по современному Бахчисараю сновали туристские толпы, и в этой человеческой каше едва не потерялся невысокий смуглый курчавый человек с бакенбардами, он вообще-то даже старался не потеряться и скромно вставал рядом с очередной группой туристов, млеющей перед объективом

очередного фотоаппарата. А потом фотограф печатал снимки, старательно отрезая от каждого невысокого человека с несовременными бакенбардами, явно портящего общую картину. Тот, устав от малопонятной ему суеты, выпрыгал из двуколки белого коня и, вскочив на него без седла, отчаянно мчался в крымскую вольную степь глотнуть горького чистого воздуха. Известный классический сюжет развивался будто бы сам собою, пока не оказался неожиданно слитым с биографией самого Поэта, и в самом финале возникали слова: «Несчастливым снам любви несчастной / Заплачена тобою дань».

Бешеный бег белого коня, дурманящие ароматы крымской степи. Головокружительные ароматы несостоявшейся свободы.

Может, это слишком большое вступление к тем словам, которые хотелось сказать о фильме Олеся Санина «Мамай». Но что поделаешь, во время просмотра часто вспоминался ветер, веющий со страниц машинописного сценария тридцатилетней давности.

Экранизация народной украинской думы о трех братьях, бежавших из турецкого плена, — эксперимент достаточно рискованный, если принять во внимание слабую совместимость поэтики устного сказания и пластических законов кино.

Можно увидеть в фильме и реакцию на кинематографический *mainstream* постсоветского пространства, с трудом выбирающийся из криминализованного бытового метасюжета, в который вовлечена безразмерная профессиональная бригада. И просто реакцию на сам этот неустоявшийся, раздерганный и плохо сочетающийся с мироощущением нормального человека быт тягучего переходного периода.

Режиссер Олеся Санин и оператор Сергей Михальчук (с его проникновенной и мощной камерой) сознательно творят поэтическое кино. Сам этот термин мало что пояснит, потому что под него подпадает и размытость сюжетных линий, и декламационность диалогов, и сезонная идиллия в виде бесконечных цветущих деревьев, и обычный непритязательный сентимент. В «Маме» поэзия высекается прежде всего из смыслов, вовсе не претендующих на легкость постижения. Тут, пожалуй, можно заметить черты параджановской традиции в украинском кинематографе.

Справедливо говорить о жанре экранного эпоса. Скульптурно закамневшие фигуры пленников в каменоломне оживают для бешеного мчания по вольной крымской степи, но вовсе не приобретают конкретных лиц и характеров. Уходит от конкретики и отображенное на экране Время. Было —

этого достаточно. В думе живет назидательность притчи о двух конных братьях-беглецах, бросивших на произвол судьбы третьего брата, младшего и пешего, и с понятным пафосом обличается предательство. Картина вовсе не сторонится этой большой для национальной героики темы, двигаясь притом к иным содержательным пластам. Младший, казалось бы, обреченный брат переживает свою одиссею — его находит в степи женщина из *того*, враждебного, преследующего племени, и вся история оказывается увиденной еще и с *той стороны*. Двойная экспозиция, скажем мы, потому как с украинским сказанием сопрягается сказание крымско-татарское.

Трудно сказать, как с канонической точки зрения на сам эпический жанр выглядит такое соединение. Важнее, впрочем, понять, чем оно вызвано.

Достаточно давно американский чернокожий писатель Алекс Хейли (не путать с автором «Отеля» и «Аэропорта» Артуром Хейли) выпустил книгу «Корни», ставшую бестселлером. Он исследовал свою родословную, родословную черных рабов на Юге Америки с момента их прибытия на американский континент, а потом отправился в Африку и по устным преданиям восстановил праисторию своего рода — до того дня, как его предок вышел из джунглей на океанический берег и был схвачен работорговцами. Писатель доказывал тем самым, что нет на земле человека, у которого не было бы своей праистории, своего рода, своего народа с дарованным Богом местом на земле. Бестселлеры бывают и такие, и «Корни» угадали что-то очень важное, происходящее на исходе второго тысячелетия в сознании людей и народов.

Есть ведь не только сюжеты мировой литературы — есть и общие сюжеты мирового человеческого сознания при всех своих географических, исторических и прочих различиях.

В фильме с его отчетливой эпичностью тем не менее нет абсолютного Зла и абсолютного Добра — суровые войны-татары сакраментальным числом три, карая братьев-предателей, остаются недругами и младшего брата, пригретого их соплеменницей. Трое всадников мчатся степью, подчиняясь тому же ритму, который гнал вперед беглецов из плена. Возникает пластическая и смысловая рифма. Что-то должно прервать этот бесконечный, но в конечном счете лишенный смысла бег, несущий уничтожение, небытие той и другой стороне. Сквозь условность эпоса отчетливо проступает грозная безусловность исторических реалий. Любовь татарки к беглому украинцу выглядит бледным цветком в окружении закованного в доспехи

сурового мужества. Но ведь другой силы, способной разорвать замкнутый круг бесконечного противостояния, в фильме, как и в действительности, не существует.

...Мамай — растражированный в тысячах вариантов и любимейший персонаж украинского фольклора казак, сидящий под деревом с бандурой в руках, а рядом — верный конь, готовый в любую минуту унести седока. Певец и сказитель, только в



«Мамай»

силу обстоятельств не расстающийся с пистолетом да саблей. Легко читаемый символ.

Фильм «Мамай», в сущности, взял на себя функцию легендарного сказителя национальных легенд. Что же до фабулы, младший брат с его не вполне ясной в фильме судьбой и с надеждой на освобождение только как реальный Мамай и мог донести до слушателей, а потом и до нас свою историю, ныне ставшую достоянием экрана.

Мир фильма предметен и физически ощутим — условность персонажей вовсе не мешает почувствовать и увидеть, как вонзается земля в босые но-

ги пленника, бегущего за братьями-предателями, как застывают их отрешенные будто бы лица, как упоительно прекрасна при этом степь, столь много перевидавшая в потоке Времени, как резки и горланно несущие угрозу короткие реплики татарских воинов, как холоден металл на их доспехах и упруги мышцы на открытых ветру смуглых плечах, как спокойна внешне и предельно напряжена в глубине души юная татарка, вставшая выше обычаев, традиций, самой веры предков. Фигуры пленников в каменоломне, фигуры беглецов на привале, застывших в страхе ожидаемой погони, фигуры воинов-тюрок, остановившихся в сосредоточенном размышлении, — эти статичные кинофрески возникают как бы для того, чтобы подчеркнуть немолость последующего движения...

Текста совсем немного, украинская речь перемешана с крымско-татарской, перевод не нужен. В этой странной музыке разноязычной речи, в бликах ночного костра, драматической предопределенности происходящего, вечном человеческом коловращении в бескрайней степи заключена магия неустоявшейся, незавершенной реальности. И нет нужды, что канонический эпос тяготеет к несколько иным формам отражения бытия.

Явленный в фильме творческий темперамент свидетельствует о том, что авторы, в первую очередь режиссер, выплеснули на экран то, что не давало покоя. Это очень личностная, яркая и горькая картина, что вовсе не мешает ее эпической масштабности. Ничто не приходит из ниоткуда. Роман Г.Маркеса «Сто лет одиночества» вряд ли появился бы на свет, если бы не вулканические процессы национального самоопределения, захватившие латиноамериканский континент. И впрямь есть мировые сюжеты человеческого сознания.

И как тут не вспомнить пушкинские строки о неизбежной дани несчастным снам любви несчастной...

«МАМАЙ»

Автор сценария и режиссер *Олесь Санин*

Оператор *Сергей Михальчук*

Художники *Юлиан Тихонов, Андрей Северинко*

Музыка *Алла Загайкевич*

Звук *Ольга Кирилук*

В главных ролях: *Андрей Белоус, Виктория Спесивцева, Назя Сейтаблаева*

Украина, 2002

ОЛЕСЬ САНИН:

«МНЕ ХОТЕЛОСЬ РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ РЕАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА...»

Беседу ведет *Ирина Зубавина*

Вместо эпиграфа

«Довольно долго занимаясь украинским эпосом и kobzarstvom, я давно прослышал, что существует некая коллективная душа, а однажды я ее ощутил, начал с ней общаться, мне стали сниться красочные сны. Я вдруг остро осознал необходимость максимально точно воссоздать свои видения, донести их до зрителя, иначе, как мне показалось, я могу просто заболеть. Трудно объяснить подобные переживания рационально, ибо рационального в появлении моего замысла ничего нет»

Олесь Санин

Ирина Зубавина. «Мамай» — означает «человек без имени». Какой смысл таится в выборе подобного героя?

Олесь Санин. Известно, что один из военачальников Чингисхана носил имя Мамай, а получил он его для защиты от злых духов. Считалось, что колдун или любой другой носитель зла может навредить кому-либо, лишь владея тайной его имени. Если же человека именуют «никто» и зовут его «никкак», то навредить ему или управлять им нет никакой возможности — зло оказывается бессильным. Мне показалось интересным, что существовавшая в Украине традиция называть казака-защитника нехристианским именем пособника враждебного хана, носила совсем иной смысл: указывала, что казак этот не имеет своего рода-племени. Мне захотелось рассказать историю реального человека, который освободился от легенды подобно тому, как эпические персонажи — братья-беглецы из неволи — в фильме вычлениаются, отделяются от скалы. Поначалу они напоминают какие-то бегущие памятники, но по мере того как действие развивается, герои словно оживают — начинают любить и страдать.

И. Зубавина. «Мамай» — уникальный в своем роде опыт экранизации народного эпоса. К какому эпосу, украинскому или тюркскому, следует отнести вашу картину?

О. Санин. Думаю, ни к тому и ни к другому, фильм

парадоксально принадлежит этим двум эпосам одновременно.

Экспозиция картины — это легенда, которую рассказывает мама своей дочери — история о том, как после страшной кровопролитной войны в живых остался только мальчик, случайно уцелевший в колыбели, плывущей по реке. Когда колыбель прибило к берегу, ребенка нашла и выкормила волчица. Мальчик вырос, стал воином и поехал по миру искать людей, захватив с собой в память о предках свою колыбель. Покуда бережет он эту святыню, не угаснет душа его рода, будут рождаться и вырастать дети. Ведь без них колыбель — обыкновенная деревяшка: если она пустует, народ не имеет будущего. Эта вековая мудрость, облаченная в красивые тексты, — лишь канва для прихотливого сплетения трех историй, лежащих в основе сюжета.

История первая — это «Дума о братьях азовских» — датируемая XVI столетием украинская народная песня повествует о трех братьях-беглецах. Спасаясь из турецкой неволи, братья украли двух коней. Достались кони старшему да среднему, и оставили они пешего младшенького в степи, обрекая на верную гибель.

Вторая история имеет истоки в устном народном творчестве крымских татар. «Песня дервиша о трех доблестных мамлюках» рассказывает, как три брата-воина настигают злодеев, покусившихся на тотем рода — священную колыбель.

Третья история о том, как татарская женщина находит в степи обреченного на смерть молодого казака, выхаживает его, становится ему женой. Это версия драматичного сюжета о Ромео и Джульетте, где Он — украинского рода, а Она — татарского.

В картине прочитывается также притчевая история истерзанной земли, высохшего моря, куда приходят люди разных национальностей и вероисповеданий (христиане, мусульмане) отмаливать свои грехи. В финале к иссохшей колыбели жизни



«Мамай»

приходит и женщина-мать Умай, носящая под сердцем дитя. Ей предстоит растить этого ребенка в мире, где мужчины уничтожают друг друга так же, как в древней легенде, которую Умай рассказывала своей дочери, а в результате и сама попала в сакральный текст. Итак, наша картина еще и о том, как человек выходит из атаквистического предания и как попадает в легенду, указующую людям путь надежды. Становится легендой и Мамай, совершивший рыцарский поступок. Не важно, умер казак или жив — он стал другим человеком, теперь у него иная история. Мамай не желает возвращаться к своему роду из-за предавших его братьев и не может повернуть коня к дому своей возлюбленной, потому что ее грозные родичи не хотят принять иноверца. Отныне суждено Мамаю жить в дикой степи, на границе меж двух народов. Его удел — воспевать воинскую историю, беречь доблесть и честь, защищать сопредельные миры от войны. В этом глубокий смысл картинок XVII века, на которых Мамай изображен вовсе не с саблей на горячем коне, а увековечен сидящим в позе Будды и играющим на немудреном музыкальном инструменте — он воин, который бережет мир. Именно в этом мне видится уникальность миссии Украины,

находящейся на границе миров — между Западом и Востоком, Европой и Азией.

И. Зубавина. Не связано ли ваше обращение к текстам, имеющим многовековую историю, с традиционным для кинематографа Украины дефицитом сценаристов и оригинальных сценариев?

О. Санин. Нисколько. Чего стоит надуманная драматургия и вымышленные коллизии по сравнению с многовековым опытом повествований, передаваемых из поколения в поколение, отшлифованных тысячами сказителей, которые тоже словно бы становятся участниками нашего действия. В этом есть своя особенная магия.

И. Зубавина. Как же глубоко пришлось вам погружаться в пласты разных культур, чтобы их экранный диалог оказался органичным?

О. Санин. Проще мне было, конечно, с украинским эпосом. Я воспитан этим народом, во мне есть «память крови» — генетически закрепленный опыт предков. Его-то мы и попытались передать через физические и метафизические носители. Спросите, почему выбор пал на «Думу о братьях азовских»? Героический украинский эпос полон подобных морализаторских историй о предательстве. Возможно, это компенсация некоей ментальной предрасположенности к этому греху.

Для проникновения в скрытые смыслы татарских легенд мне пришлось достаточно глубоко изучать культуру тюркских народов, чтобы понять, на каком языке они разговаривают с Богом. Вообще-то фактических материалов оказалось негусто — многое утеряно, кроме легенд разной степени достоверности...

И. Зубавина. Возможно, по этой причине тюркские братья в картине словно бы не раскрылись до конца, оставшись загадочной «вещью в себе»...

Любопытно разделились мнения зрителей при обсуждении «Мамаи» после показа на Кинофоруме стран СНГ и Балтии: гости из Казахстана были убеждены, что ваши герои — турки, судя по татуировкам на их телах, а киргизы, наоборот, уверяли, что у тюркских народов татуировок быть не могло.

О. Санин. В этом и состоят недоразумения культуры — результат процессов глобализации.

В Крыму смешалось невероятное количество разных религий, историй, языков. Нам трудно было бы разобраться во всех тонкостях без помощи консультантов — очень авторитетных специалистов-этнологов. От них я многое узнал о тюркской, караимской культуре, о том, что в центральном Крыму были найдены могилы воинов, тела которых мумифицировались естественным образом. Рисунки на высохшей коже оказались знаками ро-

дов Орла, Змея, Тура, Волка и т.д. Это поясняет сохранившиеся в украинском эпосе упоминания об орлах-чернокрыльцах, волках-сероманцах и змеях огненных — о воинах, носивших соответствующую тотемную символику на бунчуках, щитах, конской сбруе и на собственных телах. После принятия ислама, когда любые изображения людей или животных попали под запрет, только наследникам великих ханов было позволено иметь такие татуировки. В тяжкую для рода годину они раздевались, обнажая магические знаки на теле, вызвали о помощи к духам предков. Татуировки героев фильма в точности воспроизводят орнаменты, запечатленные на телах воинов из древних захоронений.

Мы проявили художественную принципиальность и скрупулезность в работе над костюмами, изготавливали специальную сбрую, седла для коней, предметы обихода, утварь. В кино частенько случается, что детально воссозданный исторический костюм на плохом актере смотрится так, что вызывает сомнения (то ли эпоха не та, то ли еще что). У нас, к счастью, подобных проблем не возникало, поскольку мы экранизировали легенды и народные песни, трактовка которых на протяжении столетий наверняка изменялась, тексты трансформировались, оттачивались. Эпос не имеет определенной временной привязки. Привязку вполне можно было бы придумать, но мы, напротив, пытались нивелировать временные ориентиры, как бы «растворить» в веках предметную конкретность, дабы фактуры, костюмы, даже лица актеров несли черты эволюции, принадлежали одновременно истории и современности...

И. Зубавина. Расскажите об особенностях языкового решения картины.

О. Санин. Я настаивал на том, чтобы картина была двуязычной, чтобы эпосы звучали в оригинальных версиях — украинской и крымско-татарской. Увы, в ходе поисков кинематографической адекватности народным сказаниям оказалось, что в исполнении аутентичных носителей-хранителей эпос неизменно оказывался настолько самодостаточным, что дополнять его картинкой или какой-нибудь трактовкой представлялось вандализмом, а потому я поручил озвучание моим любимым голосам — Андрею Середе и Лесю Сердюку. Хотя сейчас я даже сожалею, что тексты звучат слишком выразительно и зрители пытаются улавливать обрывки фраз, отдельные слова. Думаю, нам следовало нивелировать закадровый голос максимально, до уровня шепотов, интонационных и тембральных акцентов.

Это моя принципиальная позиция. Считаю, что в наш век язык парадоксально утрачивает часть своих прежних функций, становясь в первую очередь средством коммуникации. Появилось даже устойчивое выражение — «язык межнационального общения». В первую очередь это такие распространенные языки, как русский или английский. Они помогают людям контактировать друг с другом, зачастую теряя при этом свои эстетические качества. Распространение Интернета способствовало тому, что людям все привычнее мыслить визуальными образами, считывая информацию на уровне символов, иконических знаков; все реже приходится произносить слова, чтобы объяснить свои поступки, желания и т. д. Думается, именно вследствие такой девальвации слова литература оказывает все меньше влияния на театр, кино, а все больше замыкается на себе, в то время как синтетические искусства теряют свои «нарративные» свойства. С другой стороны, многие классические сюжеты обретают новые интерпретации. Узнаваемость блуждающих мотивов делает излишним диалог. Текст становится ненужным, более того, он мешает, ограничивая общение зрителя с экраным изображением. Потому, мне кажется, язык постепенно стремится к превращению в чистый ритм, в интонацию. И все же нивелирование речи в «Мамае» не настолько радикально, как хотелось бы... Мы стремились к тому, чтобы на слух воспринималось сущностное отличие двух культур, мелодика звучания двух разных языков. Один из них — очень музыкальный, пластичный, с большим количеством гласных — украинский. Другой — жесткий ритмический язык крымских татар, имеющий свою особенную структурную основу и мелодику, — тюркский. В нем больше согласных звуков, он предполагает более четкое изложение мысли, у него более экспрессивная энергетика. Смысловая нагрузка слов в фильме минимизирована — текст практически ничего не объясняет. Он избыточен, он лишь дополняет музыкальный ряд, живописность изображения, композицию кадра. С другой стороны, картина апеллирует к всеобщему пониманию, к тому праязыку, который живет в нас. Его знали, на нем говорили наши далекие предки до того, как взялись за строительство Вавилонской башни, на обломках которой в результате очутилось человечество.

И. Зубавина. Похоже, в съемочной группе вам удалось достичь полного взаимопонимания?

О. Санин. Мне очень повезло с единомышленниками. У нас в творческой группе настолько добрые отношения, что сторонним наблюдателям они ка-

жутся подчас подозрительными: никакой грубости на съемочной площадке, никакого мата.

Кинооператор Сергей Михальчук — мой одноклассник, мы восемь лет просидели за одной школьной партой. Сережа и я — очень разные люди, быть может, именно поэтому нам так интересно было работать вместе. Я — бурно фонтанирующий персонаж, эмоциональный, переживающий, вспыхивающий — типичный Лев по знаку зодиака (реагирую на любую опасность, защищая свой



«Мамай»

«прайд»). А Сережа — Рак (знак водной стихии) — несколько медлительный, совестливый и очень порядочный человек. В творчестве нам удастся делать вместе то, чего по отдельности нам не одолеть.

И. Зубавина. Кроме поразительной красоты визуального ряда, балетной пластики актеров и завораживающего звучания закадрового текста привлекает внимание необычность музыкального наполнения пространства фильма...

О. Санин. Ответственность за это я с удовольствием возлагаю на композитора Аллу Загайкевич, которую иногда приводили в ужас поставленные

мною задачи. Временами она даже пыталась возражать, доказывая, что мои идеи противоречат всем законам музыки и гармонии. Наши партитуры — это множество графиков и рисунков на нотных станах, которые потом собирались воедино, для чего писались специальные компьютерные программы. И, мне кажется, Алле удалось создать музыку, которая не содержит конкретной привязки к какому-либо народу, но имеет отношение к общечеловеческой душе. Эта музыка всем понятна и очень гармонична, потому что рождается она из песен ветра, из колыбельных напевов матерей всех народов...

И. Зубавина. Очевидно, поэтому в вашем фильме вместо характерной для украинского кинематографа метафизики разрытых могил появляется символическая колыбель?

О. Санин. Для меня принципиально важной была история продолжения жизни... Хотя до сих пор не утратило своей деструктивной силы то, что принято называть современным концептуальным искусством, все явственнее ощущается: зрители устали от постоянного созерцания разрушения, тления, уничтожения. Они хотят живых человеческих историй, сопереживания, катарсиса, позитивного примера и положительной энергии созидания. Быть может, поэтому в последнее время наметилась новая тенденция — творческая молодежь в разных сферах искусства все активнее занимается гармонизацией пространства. Одни пробуют творить новую гармонию из осколков старого мира, другие — пытаются породить ее заново, с юношеским максимализмом объявляя себя Адамом и Евой.

И. Зубавина. А ваш «Мамай» — это попытка поднять новую поэтическую «волну» в украинском кино или результат следования традициям легендарного кинематографического «шестидесятичества»?

О. Санин. Каждый волен трактовать по-своему. Замечу лишь, что мои преподаватели, учителя и кумиры принадлежат именно к этому легендарному поколению. Сейчас мне предложили снимать кино о «шестидесятиках». Если уж я соглашусь взяться за такую картину, то буду делать историю о состоявшихся людях, о том, что вне зависимости от того, как складывались их личные судьбы, они несли в себе огромное позитивное начало и оставили по себе впечатление сформировавшегося поколения.

И. Зубавина. Последнее время пресса уделяет много внимания обсуждению возможности номинирования картины «Мамай» на премию «Оскар». Это новый опыт для отечественного кинематогра-

фа. Какие ожидания вы связываете со столь ответственным шагом навстречу престижной награде?

О. Санин. Прежде всего я не питаю иллюзий, поскольку ежегодно претендентами в категории «лучший иноязычный фильм» становятся картины, представленные приблизительно ста странами мира, то есть практически всеми, где более или менее развита национальная кинематография. Украина эту процедуру проходит впервые, хотя из истории «Оскара» известно, что этнические украинцы-кинematografисты, представлявшие разные страны, не раз становились и номинантами, и лауреатами этой престижной награды. Для меня главное, что отечественный кинематограф наконец-то вошел в число стран, для которых премия «Оскар» — не диво заморское, не манна небесная, а награда, присуждаемая не только съемочной группе, но и стране, чей фильм таким образом получает международное признание.

Одним из условий номинирования на премию «Оскар» является прокат картины, но сегодня в Украине не существует национального проката. В кинотеатрах демонстрируются в основном американские ленты, иногда — российские, а украинские фильмы (которых, к тому же, очень мало) поставлены в неравные условия, так как организации, занимающиеся продвижением картин, руководствуются в первую очередь договорами, заключенными с американскими компаниями-дистрибьюторами.

И. Зубавина. Не парадокс ли, что украинский фильм придет к украинскому зрителю через американских продюсеров?

О. Санин. У меня сейчас, к сожалению, нет другого выхода. Американцы весьма прагматичные люди и умеют хорошо работать со зрителем. Им как минимум интересно «прокатать» «Мамая» у себя в стране и в Европе. Вне зависимости от того, кассовым окажется фильм или нет, невооруженным глазом видно, что его делали профессионалы. Неизвестно, что будет со мной через десять лет, чем я буду заниматься и что еще создам, поэтому американские продюсеры уже сейчас хотят подружиться: боясь упустить свою выгоду, взяли к рассмотрению два моих сценария. Они вкладывают в меня деньги и желают иметь с этого свои дивиденды, то есть занимаются нормальной «покупкой мозгов».

Любопытно, что мой фильм — авторское кино, «истерн», чистый «арт-хаус» — они воспринима-

ют как почти документальный, по которому можно изучать жизнь и быт давно ушедших лет. Для американцев он «очень похож на правду». Очевидно, в сравнении с картинами о далеком прошлом, которые снимаются в Америке, не имеющей собственной давней истории. О былых временах они снимают все больше сказки, независимо от того, действуют ли в них исторические персонажи с прическами под Элтона Джона или греческие богини в современном белье...



«Мамай»

Восточная Европа для американцев во многом загадка. Когда я, объясняя, где родился, стал рассказывать про Полесье и Карпаты, меня удивленно переспросили: «Так ты карпатец?», что по-английски означает «вампир». Долго пришлось объяснять, что я не правнук Дракулы. Впрочем, люди, занимающиеся продюсированием фильма, — очень образованные, четко позиционирующие себя в мире и в истории... Мне интересен опыт работы с такими партнерами. Хотя я не имею никаких прав на свой фильм (права принадлежат государству), я чувствую, что если не буду сам заниматься его продвижением, то пролежит «Мамай» на полке где-нибудь в киноархиве, забытым и «безымянным», оправдывая свое название и покрываясь пылью, пока лет через 30 или 50 кто-нибудь не раскопает его уже в качестве... экспоната истории отечественного кино.

Киев

СТЕПАН КОВАЛЬ:

«В АНИМАЦИИ МОЖНО СКАЗАТЬ ВСЁ»

Беседу ведет Ирина Зубавина



Степан Коваль

Режиссер анимационного кино Степан Коваль сегодня в Украине — один из самых популярных молодых кинематографистов. Его дебютная анимационная лента «Шел трамвай девятый номер» победно шествует фестивальными маршрутами, собирая урожай призов и наград.

Степан Коваль привез в Украину «Серебряного Медведя» «Берлинале-53», разделив второе место в конкурсе короткометражных фильмов с Люсией Седрон из Аргентины (картина «В отсутствие»). Это настоящая победа для молодого кинематографиста. Его десятиминутная пластилиновая анимация — иронически-метафорическое осмысление нашей реальной жизни: трамвай с серийным номером 2002, переполненный забавными персонажами, узнаваемыми и трогательными, отправляется в путь по некоему метафизическому маршруту. Вагоновожатая рискует двинуться по разбитым рельсам, лишь перекрестившись на удачу. Персонажи ведут себя до боли знакомо: сплетничают, ругаются, хвастаются, самозабвенно пересказывают драматические ситуации из популярных сериалов, не замечая драматизма собственного положения. Трамвайный вагончик катится по рельсам, храбро следуя от одной остановки к следующей. Чудом избежав катастрофу, в финале вагончик скрывается в голубоватом мареве среди новостроек под щемяще знакомую мелодию, вызывая у зрителей острые ностальгические реакции.

Автор картины — дебютант, а потому фигура в большой степени таинственная.

Ирина Зубавина. Степан, движение пластилинового трамвайчика преимущественно по принципу «вопреки» прозрачно напоминает реалии нашего бытия, в частности, историю создания самого фильма?

Степан Коваль. В 1998 году я выиграл грант Президента Украины в конкурсе сценариев — 100 тысяч гривен (около 50 тысяч долларов). Однако ожидать обещанного пришлось ...нет, не три года, как гласит пословица, а целых четыре. Когда 2001-й перевалил за половину, деньги наконец были перечислены, но из выделенных 100 тысяч 40 «съели» налоги. К оставшимся 60 тысячам (долларовый эквивалент этой суммы уточнять не будем — инфляция поработала!) не удалось добавить ни бюджетных, ни спонсорских денег — таковы условия гранта, не позволяющие использовать дополнительно средства из других источников. Поэтому творческой группе пришлось делать фильм в рекордно короткие сроки за рекордно низкую зарплату — 150—200 гривен в месяц. Это был аттракцион сродни поездке пластилинового трамвайчика по разбитым рельсам.

В процессе «гонки» фильм лишился любовной линии, еще много замыслов и сценки остались не реализованными. Я их берегу, так как собираюсь когда-нибудь вернуться к теме — сделать фильм о трамвае будущего в супертехнологичных футуристических декорациях. Скорее всего, трамвай грядущего будет перемещаться по воздуху. Но люди в нем — все те же. Человек вообще мало меняется. Я не спешу делать этот «сиквел», чтобы не повторяться. Вот когда у меня будет несколько промежуточных работ, надеюсь вернуться к полюбившейся мне идее, под которую собираю истории.

И. Зубавина. Накапливаете сюжеты? Продолжаете ездить с диктофоном в кармане?

С. Коваль. С диктофоном, в действительности, я мало ездил. В трамвае уровень шумов слишком высок. Диктофон отдельных реплик не берет. Приходилось запоминать, записывать.

И. Зубавина. Если искать корни наших жизненных пристрастий в раннем детстве, то логично предположить, что аниматор — взрослый человек, которому удалось сохранить непосредственность восприятия жизни, характерную для ребенка. То ли не доиграл в детстве, то ли, наоборот, «заигрался». Расскажите, в какие игры вы любили играть ребенком. Какими были ваши любимые детские игрушки?

С. Коваль. Детство мое проходило в Литве, на окраине Вильнюса: старые литовские дворiki, одно- и двухэтажные дома, гаражи, полуподвалы. В этих декорациях мы, местная ребятня, играли «в войну», вооружившись самодельным оружием. Достаточно традиционное времяпрепровождение в те времена.

У нас не было тогда телевизора, и я часто, оставшись дома, один или с младшей сестрой, играл с солдатиками. Был у меня набор солдатиков —

10—15 штук, но их не хватало, тогда в ход шли шашки, шахматы, домино, перевернутые крышечки от пивных бутылок, фишки от разных игр. Так у меня набирались огромные армии, которые располагались в разных комнатах. Брошенные на пол скомканные одеяла изображали горы. Невольно в таких играх придумывался сюжет, который включал в себя не только боевые действия, но и различные домашние коллизии — словом, «война и мир». До сих пор лучше всего у меня получается именно придумывать ситуации.

Не стану лукавить — не было у меня детской мечты стать режиссером, хотя неосознанно я к этому приближался шаг за шагом. Любил рисовать, увлекался масляной живописью (в 1980 году написанный мною натюрморт даже занял призовое место в конкурсе), поступал в художественное училище, учился в Днепропетровском архитектурном техникуме, где, серьезно «заболев» архитектурой, поступил в Художественный институт в Киеве (теперь Академия изобразительного искусства и архитектуры) — окончил мастерскую Чемутиной Натальи Борисовны. Это она научила меня фактурному, объемному мышлению. Ее мастерская была единственной, где проектирование велось не от конструкций, не от планировки, не от района, а от образа. Мы очень много макетировали, что развивало воображение.

И. Зубавина. Вы замечали, как часто архитекторы пополняют ряды аниматоров?

С. Коваль. Тому есть несколько причин. Во-первых, архитекторы умеют рисовать. Во-вторых, многие из них страдают от нереализованности своих идей. Аниматору же под силу воплощать самые безумные проекты. Думаю, у архитекторов и аниматоров сходный способ мышления: одни занимаются организацией пространства, вторые — организуют пространство-время.

И. Зубавина. Вам повезло попасть в первый набор режиссеров анимационного фильма в Киевском государственном институте театрального искусства им.И.К.Карпенко-Карого, когда курс набирал известный аниматор Евгений Сивоконь?

С. Коваль. Евгений Яковлевич был не просто руководителем курса — он был и остается до сих пор Учителем. Он побывал на многих фестивалях, хранит в памяти множество фильмов, которые сейчас увидеть невозможно, бесконечное количество техник, сценарных и режиссерских ходов. Поэтому со всеми своими замыслами я иду к нему.

У меня есть мечта: делать детское кино. Хочу создавать персонажей, которые полюбятся малышам, как Чебурашка или Винни-Пух. Я не драма-

тург, мне не хватает ни образования, ни опыта, ни литературного таланта, чтобы придумать законченный сюжет, написать тексты. В «Трамвае» большинство реплик взято из реальной жизни. А хочется иметь рядом кого-то, способного придумать нечто блестящее.

И. Зубавина. Картина лепилась-перелепливалась, благо материал позволяет?

С. Коваль. На самом деле фильм не переделывался. Брака много было. Мы просто дотошно снимали, пока не сняли приемлемо. Вообще-то черта такая у меня есть: сделать что-нибудь, посмотреть, как получилось, а потом переделать. Однако в работе над фильмом я старался себя сдерживать.

И. Зубавина. В какой момент и по какой причине «Автобус №8», существовавший в замысле, вдруг встал на рельсы, превратившись в «Трамвай №9»?

С. Коваль. Приблизительно на половине «маршрута», а именно в конце подготовительного периода мне показалось, что трамвай будет более уместным, что именно этот вид транспорта предполагает длинную цепочку возможных ассоциаций и параллелей. И выбор номера не случаен. Помните считалочку? «Шел трамвай девятый номер, на площадке кто-то помер». К счастью, у нас все обошлось без жертв. Но есть и другие ассоциации. Например, участник нашей группы Люда Мищенко¹, прочитав сценарий, сказала, что это — пелевинская «Желтая стрела», хотя ничего похожего в фильме нет...

И. Зубавина. Тут прочитывается и булгаковский мотив «Аннушки, которая уже разлила масло», и оправдание возникающей на экране сцены съемок «Анны Карениной», где героиня деловито восстанавливает целостность своего пластилинового тела, готовясь к очередному дублю... Вы очень интересно обыгрываете возможности материала, которого на фильм пошло около 300 кг — почти три центнера пластилина!

С. Коваль. С пластилином мне приходилось работать еще в институте — пробой материала стала курсовая работа на третьем курсе. Позже сделал по заказу «Гринписа» пятиминутный рекламный пластилиновый фильм. На нем я учился вообще снимать анимацию. Заказчик закупил пленку, дал оператора, павильон, камеру. В течение полугода я, будучи еще студентом, снимал полноценный мультфильм. Был он о гербецидах и пестицидах, об их влиянии

на природу и людей. Сюжет был сказочный: посадил дед репку, поливал ее химическими веществами. Выросла репка всем на удивление — громадная. По очереди все персонажи пробовали чудо-репку, что оказалось небезопасным — у них начались мутации: у кого клешни повырастали, у кого уши, а мышка и вовсе в конце умерла. Фильм был выполнен вручную из пластилина ярких цветов. «Гринпис» отправил его на какой-то фестиваль в Африку, где «антирепка» заняла третье место. Как складывалась дальнейшая судьба этой работы, мне неизвестно, так как всеми правами на картину владеет «Гринпис».

Моя дипломная работа называлась «Z-z-z» и была рисованной — хотелось попробовать себя в разных техниках. В «Z-z-z» это был карандаш. Рисовал по целлулоиду. С «Трамваем» все решилось просто: идея была слитно связана с материалом, а количество материала определялось уже техническими задачами. Просто подсчитали-прикинули, сколько необходимо пластилина, чтобы вылепить необходимое число кукол и декораций. Получилось 300 кг. Доставляли пластилин в длинных брусках, напоминавших золотые слитки — килограмм по пять полос, которые мы плавил зимой на керогазе, а в теплое время года разминали руками.

И. Зубавина. Вы уже несколько лет занимаетесь компьютерной анимацией, но вернулись к ручной работе — это от недоверия к технике или по другой причине?

С. Коваль. Работая на телевидении, я постоянно связан с компьютерной графикой — использую технику как инструмент (как карандаш). Неоднократно моделировал при помощи компьютерной «анимэ» персонажей, компьютерные игры, делал какую-то анимацию. Эти умения — составляющая профессии. Сейчас, к сожалению, в этой сфере много посредственной продукции, которую поставляют аниматоры, не имеющие соответствующего образования, пространственного и сценического мышления, со странными вкусовыми приоритетами.

И. Зубавина. На фестивалях вы, наверное, заметили, что многие режиссеры прибегают к помощи компьютера, пытаются решать художественные задачи технологически. В нашем кинематографе наблюдается некая технологическая отсталость, и режиссерам приходится искать чисто художественные решения, способные компенсировать определенные несовершенства технического оснащения. Нет ли в нашей отсталости преимущества?

С. Коваль. Если бы на нашей площадке рядом с камерой стоял компьютер, если бы мы имели возможность отрепетировать, проиграть сцену перед

съемкой, было бы меньше брака, и мы бы не растянули работу над фильмом на два месяца. Группа никогда не работала в такой технике, и после первых двух недель работы нам пришлось выбросить в корзину все.. Будь у нас технология проверки-контроля, можно было бы предотвратить ситуацию. Сначала мы пробовали лепить отдельными фигурками, потом блоками. Постепенно процесс пошел. В финале съемок мы вышли уже на такой ритм, что могли в течение месяца снять целую серию. Уже были готовы декорации, было изготовлено много болванок под кукол, которые можно было менять, комбинировать; операторы, аниматоры втянулись — открылось «второе дыхание». В окончательную версию фильма вошел даже один фрагмент из первоначально забракованных. Да еще кусочек пленки пришлось докупать за свои деньги, чтобы доснять несколько сцен (к недовольству студии, заинтересованной в скорейшей сдаче фильма и списании). Я же стремился к совершенству, которому, как известно, нет предела. Постараюсь учесть все ошибки своего дебюта, чтобы не повторять их в последующих работах. Живу уже следующей картиной, идея которой сформулирована в названии: «Хочется быть твердым». Фильм будет пластилиновым.

И. Зубавина. Для реализации столь «жесткой» идеи вы вновь избрали самый пластичный материал?

С. Коваль. Это не означает, что я исключительно «пластилиновый» режиссер. У меня есть сценарий рисованного фильма, получивший первую премию на конкурсе в 2000 году. Но вот парадокс: я не могу «запуститься» с рисованной картиной на специализированной студии «Укранимафильм», так как студия не имеет рисованной технологии — нет мультстолов. И вообще от студии остались одни воспоминания. Помещения сданы в аренду, вместо огромного кукольного павильона — помещение с обломками каких-то конструкций для съемок, сконструированных и созданных самими работниками студии. Кукол, к сожалению, и вовсе сразу же уничтожают. А ведь была прекрасная идея создать музей персонажей украинской анимации! Куда там! Студия переживает нелегкие времена.

У меня постепенно развивается синдром боязни второго фильма. Никак нельзя понижать планку и делать фильм хуже. Необходимо выходить на более высокий технологический уровень — режиссерский, сценарный и т.д., а на студии я не смогу даже укомплектовать съемочную группу. Хорошего специалиста не заманить нищенской зарплатой. Разве что из своих доплачивать. Сам я на телевидении работаю в телевизионно-инфор-



«Шел трамвай девятый номер»

мационном агентстве «Вікна» («Окна»), графикой занимаюсь, что и позволяет мне жить.

К сожалению, бюджетными деньгами распоряжаются люди в костюмах и галстуках, сидящие в государственных креслах. От них зависит финансирование всей культуры, и кинематографии в том чис-

¹ В творческую группу фильма «Шел трамвай №9» кроме режиссера Степана Ковалю вошли: оператор Александр Николаенко, художница Ольга Фоменко, аниматоры Олег Педан, Олег Цуриков, Людмила Мищенко, редактор Светлана Куценко. Помогал «анимировать» Евгений Алехин — студент Е.Сивоконя.

ле. Анимация претендует лишь на небольшую часть от этих средств. Да и тех ничтожных средств — не получить. В результате студия не может укомплектовать группу — пригласить хорошего оператора, композитора, художника.

Мне просто повезло. Пришел из харьковского института молодой кукольник Олег Цуриков, который не нашел работы по специальности (специальность у него кукловод-марионеточник), вот и решил попробовать себя в анимации. Он запустился в моей картине, но проект «заморозили», и Олег Цуриков прошел своеобразную практику на картине «Светлая личность» у Олега Педана. Потом продолжил работу со мной. Олег Педан — опытный аниматор — тоже работал с нами, помогал делать декорации. Так собрался коллектив друзей-единомышленников, «больных» анимацией.

И. Зубавина. Создается впечатление, что отечественная анимация выживает исключительно за счет энтузиазма людей, готовых работать за символические деньги. Но, боюсь, вас переменяют. Те же французы, реализующие большой кукольный франко-украинский проект на студии «Борисфен»?

С. Коваль. Действительно, «Борисфен» на сегодняшний день самая оборудованная студия, где есть специалисты и техника — от компьютеров до цифровых камер со всеми инженерными приспособлениями в павильонах. Там оборудованы рабочие места, тепло, уютно и гонорары, на которые можно жить. Но художники на запущенном франко-украинском проекте — лишь рабочая сила. Они лишь «упаковывают» персонажей в соответствии с присылаемой раскадровкой. Получается некорректная альтернатива: либо творчество, либо «хлеб с маслом».

И. Зубавина. Каковы по-вашему, критерии качества анимационного фильма?

С. Коваль. Евгений Сивоконь нас учил: классность фильма не в том, сколько света и материалов вложено в картину, а как это подано. Именно это «как» он в нас и вложил. Во мне живет стремление использовать минимум средств для максимального достижения какого-то изобразительного решения.

И. Зубавина. Минимализм в колористическом решении: отдельные цветовые пятна на фоне практически полной монохромности пластилина телесного цвета срабатывают ярче?

С. Коваль. Так было задумано изначально. Хотя я консультировался с Евгением Сивоконом и со Светланой Куценко — на последнем этапе работы над фильмом они подключились, координировали мои шаги по известному принципу: «шаг влево,

шаг вправо...», когда я многого уже не видел. У художника глаз «замыливается». Рисуя картину, он может пропустить момент, когда она готова, и продолжает рисовать. Примерно такой феномен наблюдается и с режиссерами. Возможно, не со всеми, но со мной уж точно. Я по натуре человек сомневающийся. Люблю все взвешивать, анализировать, после чего частенько возвращаюсь к первоначальному варианту.

Обращаясь к Светлане Яковлевне и Евгению Яковлевичу, я слушал их советы, хоть и не всегда им следовал. Однако именно они настояли на второй перезаписи звукового ряда, и не потому, что он был плох, просто некачественно записан и сведен с изображением.

И. Зубавина. Как складывался звуковой ряд в вашей картине?

С. Коваль. Вначале был замысел записать бардовскую песню, и хотя от этой идеи впоследствии отказались, было написано целых три песни — теперь они в репертуаре автора Игоря Жука (аранжировка Романа Бойко). В одной из песен были слова: «Как хочется быть твердым», которые стали толчком для моего следующего замысла. А насколько музыка может изменить фильм, — это зависит от задачи, поставленной автором. Одно несомненно: на музыке можно строить сюжет, это тот же диалог персонажей, «голос» режиссера на языке, понятном каждому. Даже если пустить музыку под черный экран, у зрителя в сознании возникнут какие-то образы. Видеоряд и музыка — два параллельных носителя информации и эмоций. Музыка задает настроение в восприятии изображений..

И. Зубавина. В организации материала вы склонны строить отношения пластического и звукового пространства фильма на контрапункте или использовать музыку как поддержку, иллюстрацию изображения?

С. Коваль. У меня есть печальный опыт: при озвучании дипломной работы я взял очень популярное произведение Вивальди, которое вызывало у зрителя ассоциативный ряд, отвлекающий, уведящий в сторону от замысла. Впоследствии мне отчаянно хотелось переозвучить фильм. Думаю, лучше всего, когда музыка пишется под конкретный фильм (или же подбирается компилятивно). Звуковая дорожка «Трамвая», на мой взгляд, сложилась очень удачно.

И. Зубавина. Кого из режиссеров можете назвать своими учителями. Я имею в виду не только Евгения Сивоконя, а и тех, кто стали вашими метафизическими наставниками?

С. Коваль. Прежде чем начать работу над фильмом,

я пересмотрел все, что можно из пластилиновой анимации. Мастеров не так много. Это, в первую очередь, Ник Парк и Гарри Бардин. У Шванкмайера были пластилиновые головы, это практически то же, что встречается у Парка и Бардина в более изящной форме. Еще, конечно же, «Пластилиновая ворона» Александра Татарского и «Сказка о механической ноге» Ольги Флоренской. У каждого я что-то почерпнул, но они важны были для меня не как учителя, а как учебник, в который можно заглянуть и посмотреть, что и как делается. Такую «книгу» можно было бы назвать «Приемы работы с пластилином». И я впитывал эти приемы. Я искал в первую очередь связь сюжета с материалом. Некоторые изюминки я подсматривал, но не хотелось повторяться, потому многое придумывал сам, а что-то и группа подсказывала. Перед съемкой, выстроив мизансцену, мы обязательно проигрывали сцену с персонажами в декорациях. Тут же придумывалось множество параллельных историй, смешных гэгов. Важно было отобрать из всех возможных тот единственный эпизод, который войдет в картину. Тот, что безотказно «сработает» на сюжет.

И. Зубавина. Как известно, кинематограф игровой — это частный случай анимации. Не появилось ли у вас идеи заняться игровым кино?

С. Коваль. Нет такой идеи. Возможно, я не созрел для игрового кино, а может, и наоборот — мне не следует туда идти. Потому что в анимации можно сказать практически все, что и в игровом кино, если не больше. Кинематограф начинался с анимации, и в анимации еще не все сказано, не все ресурсы исчерпаны. Меня поразило высказывание Питера Гринуэя на кинофестивале в Роттердаме в 1996 году: «Кто сказал, что кинематограф уже придуман? Придуманы киноэкран и кинопроектор. В действительности мы не знаем, как будет развиваться технология и что будет называться кинематографом через каких-нибудь сто лет». Придуман способ вызывать у зрителя определенные переживания, отчего он получает удовольствие, поэтому и смотрит кино. Подобный результат, возможно, со временем станет достижим вживлением, скажем, электрода в мочку уха и проецированием изображения прямо в сознание «зрителя».

И. Зубавина. Вспомним, что пишет Алексей Орлов — известный исследователь виртуального мира, о психоделике пространства аниматографа и населяющих его персонажей...

С. Коваль. Когда появляются такие персонажи, которые вызывают раздражение, не стоит обвинять их создателей в злом умысле. Их творили люди с различным уровнем восприятия действительности, живущие в разных странах, с разной религией и идеологией. Для нашего менталитета, для наших детей лучше всего фильмы, созданные в Европе (а не в Америке или в Японии). Наш зритель (даже вполне взрослый) потерялся в потоке хлынувшего на нас мирового кино, утратив способность отличить хороший фильм от плохого. Он, к сожалению, ориентируется в первую очередь на рекламу и цифру бюджета.

И. Зубавина. Ваша картина совершенно лишена агрессии. Это очень хороший фильм.

С. Коваль. Я вообще считаю, что кино должно быть добрым, и не признаю «американский стандарт», предусматривающий непременно удары по нервам.

И. Зубавина. Станет ли испорченный подобными зрелищами потребитель экранного продукта смотреть доброе кино, лишенное «острых приправ»?

С. Коваль. Зрителя необходимо воспитывать. Новое поколение, к моему удивлению, не смотрит комедии, на которых мы были воспитаны, — «С легким паром», «Вокзал для двоих». Это говорит не о качестве картин, а об изменении вкуса аудитории, выросшей на американском кино.

И. Зубавина. А у вас есть дети?

С. Коваль. Есть сын. Ему восемь лет.

И. Зубавина. А что смотрит ваш сын?

С. Коваль. Он смотрит все. Я ему не запрещаю — он должен владеть информацией. Другое дело, я пытаюсь научить его отличать, что хорошо, что плохо. Сын был первым зрителем моей картины. Я показал ему еще немой вариант. Мне важна была первая реакция — жены и сына — именно тогда, когда еще можно было что-то исправить. После показа на фестивале изменить в фильме уже ничего нельзя, он начинает жить своей жизнью.

Киев

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

КАЗУС «ВЕРТОВЫХ»



«Дзига и его братья»

История появления на свет картины Евгения Цымбала «Дзига и его братья» любопытна и сама по себе. Но в ее возникновении позволительно усмотреть некий симптом.

Итак, компания СТВ и «Интерньюс» продюсировали картину о великом советском документалисте, новаторе Дзиге Вертове. По ходу дела сценарист Владимир Непевный и режиссер Евгений Цымбал столь существенно разошлись в понимании концепции фильма и, видимо, в интерпретации наследия Вертова, что тандем распался. Бывает.

Но, что уже совсем не тривиально, мудрые продюсеры С. Сельянов и Г. Либергал дали возможность авторам сделать каждому *свой* фильм о Вертове. Цымбал написал свой сценарий по той же идее и выпустил свой вариант буквально через две недели после варианта В. Непевого.

Премьеры фильма В. Непевого «Все Вертовы» и вышеназванной ленты Е. Цымбала прошли пря-

мо-таки одна за другой, вызвав теплые отзывы и недоуменные вопросы (о них — ниже). В результате лента Цымбала получила «Нику» за лучший документальный фильм года, и тем самым спор о приоритетах, об оригинальном монтажном решении того или иного эпизода, который сценарист быстренько перенес в свою ленту и т.д., получил окончательное и счастливое завершение. Наше кино от этого явно выиграло, — шутка сказать, сразу два «Вертовых»! А критики получили пищу для концептуальных размышлений и сравнений.

Профессиональная рефлексия, однако, тоже не торопилась. И в журнале «Искусство кино» (№ 7 за 2003 год) была опубликована беседа киноведа Тамары Сергеевой с режиссером (по первому образованию — профессиональным историком), где он смог объяснить свои намерения интерпретатора наследия Вертова и развить свое отношение к его личности. Точнее, высказать его. Заметим, в фильме большое место заняла мелодраматическая история трех братьев Кауфманов (а формально фильм был о них), трех выдающихся кинематографистов, каждый из которых любил своих братьев, уважал их, но вот жизнь проклятая разметала, забросив Бориса в Америку, разведя (отчасти) Дзигу и Михаила. Евгений Цымбал, собственно, и подчеркнул отличие своего фильма от фильма Владимира Непевого прежде всего в названии, несколько приподняв гениального Вертова по отношению к остальным членам семьи.

Конечно, полного совпадения между лентами не могло быть по определению. Непевный прежде всего архивист, исследователь, он добыл интересные факты о жизни Бориса Кауфмана в США, ввел в свою картину несколько оригинальных интервью родственников великого оператора. Его текст — информативный, несколько вялый, скорее сопровождающий, даже дублирующий экранное действие, нежели организующий его. Цымбал прежде всего именно режиссер и мыслит монтажно. Его текст находится в контрапункте с изображением. Поэтому в фильме «Дзига и его братья» самое, на

мой взгляд, интересное — это спор с Вертовым на его языке.

И здесь нас поджидает занятная подробность. Недоумение первых зрителей обеих картин, чему автор этих строк сам был свидетелем, отчасти и было вызвано тем, что поставленная перед соавторами задача (явно продюсерская, что опять-таки стало ясно позже) была такой: рассказать в первую очередь о людях. Ну, кино снимали. Но какое кино, в чем его суть — не важно. Делаем картину о семье, точнее, о роде, который, будучи брошен в революцию, фактически распался. Братья ничего не знали друг о друге, пока уже в конце жизни Михаил не узнал о Борисе, а тот — о судьбе Дениса (Дзиги). Мне пришлось это недоумение выразить вслух, и на обеих премьерах: как это — о режиссерах и операторах — без рассказа о сущности идей и методов, их вдохновлявших? После чего терпение С. Сельянова лопнуло, и он произнес речь о бесчеловечности этих идей. Далее следовали реплики в сторону. Вот они, близко к тексту (свидетели подтвердят). Итак: мы уважаем авторов «Человека с киноаппаратом» не благодаря, а вопреки. Давно пора делать жанровое кино, которое по определению самое трудное, поскольку надо рассказывать историю. А такое отношение к Вертову, которое было выражено недоумевающим оппонентом (вашим, читатель, покорным слугой) второй раз подряд, на обеих премьерах, — это то, что давно пора было бы изжить. И что сам С. Сельянов это (то есть революционность, формальные поиски) ценил тоже... в пору своей юности кинолюбительской. То есть «формальные поиски» Вертова — это теперь уже что-то вроде кори, которой следует переболеть как можно скорее и заняться реальным делом. Возможно, он прав.

Но, во-первых, я не знаю, в какой мере, говоря о человеке, можно вычестить из его биографии то, ради чего он, собственно, жил. Есть люди, для которых жизнь и творчество суть не одно и то же; есть, напротив, те, жизнь которых вне творчества просто не понять. Вертов был из тех, кто жизнь как таковую (а не только свою) всецело подчинил миростроительному творчеству.

Во-вторых, биография — это еще и источник сюжета судьбы, его стержень. В этом смысле особенно показательны даже не изъятия (конечно, в фильме В. Непевого) того, что, собственно, и составляет феномен Вертова, насмерть повенчавшего режиссера с эпохой, в которую он жил и работал, а то, что из рассказа вычищались сведения, имеющие отношение к *любой* политике. Скажем, в обеих лентах говорится, что оператор Борис Кауф-

ман получил «Оскара» за фильм Элиа Казана «В порту» (1954) после длительного периода безработицы. Это факт, работающий на биографическую канву. Вот начало нового восхождения мастера, пролог к хэппи энду, — триумфу «12 рассерженных мужчин» Сиднея Люмета, действительно операторскому шедевру, после которого Кауфман получил статус классика. И что же? За операторскую работу в самом деле получил «Оскара». Но фильм-то вызвал скандал! Поскольку Казан, отпра-



«Дзига и его братья»

дывая доносительство во благо государства (он дал показания против своих коллег на Комиссии по антиамериканской деятельности в эпоху маккартизма), привел к этому своего героя, сыгранного Марлоном Брандо. И «Оскар» Кауфману был актом полемическим. Фильм, кстати, так и остался одним из самых спорных шедевров мирового кино. Что это: подробность, связанная только с политической, или факт истории кино, или все-таки еще и важные обертоны самой ситуации, в которой Кауфмана поджидала удача, преподнесенная ему *в пику* режиссеру, и это было ясно тогда, в той накаленной атмосфере, абсолютно всем?!

К счастью, в фильме «Дзига и его братья» таких «купюр» почти нет. По нему можно понять, что в своем «формализме» Вертов был безогляден. И шел бы дальше, если бы его не остановили и фактически не лишили работы в последние пятнадцать лет его жизни. А потом, после смерти, одергивали каждого (особенно его последователей на Западе), кто, подобно гениальному Жану Рушу, хотел развить какие-то его теории и оспорить другие. Хотя переосмысление и полемика — форма жизни культуры, если есть диалог с переосмыслимым в процессе полемики «объектом». А в догматическом охранении этого объекта от злокозненных посягательств нет ничего, кроме самоутверждения консервировавшейся идеологии, чего в 70-е годы хватало. Сейчас, похоже, мы имеем дело с противоположной тенденцией, — с водой выплескивать ребенка. Сохранить Вертова ценой изъятия его из всякого исторического контекста, включая кинематографический как заведомо порочный.

И опять-таки, к счастью, в фильме Цымбала эпоха дана как часть именно кинематографического переживания Вертовым своих идей. Он вообще не столько спорит со своим героем, сколько показывает ход истории, поразившей мир тем, что революционные утопии сбываются. Истории, с которой Вертов вошел в клинч просто потому, что он был живой, он хотел работать во имя революции, а не той конкретной власти, которая стала то ли ее, революции, единственно возможным реальным воплощением (речь, понятно, не о человеческом лице конкретного Сталина), то ли ее могильщиком.

Больше скажу. Еще неизвестно, не стала бы трагедия Вертова еще более безысходной, если бы ему дали работать в 40—50-е годы, но при этом он умер бы тогда же, когда умер, в 1954-м, то есть до оттепели? Пересмотрите, скажем, фильмы выдающихся режиссеров, начинавших как авангардисты и доживших до сталинской эпохи, — Чиаурели, Калатозова, получивших, однако, шанс соответственно, на «Отарову вдову» и «Летят журавли», то есть современные трагедии, задолго до того, как само это понятие стало проблемой уже для постмодерна?

Но дело, в конце концов, не в идеологии, хотя по определению нельзя быть большим католиком, чем сам папа. Дело в том, что искусство стало в

первой половине XX века единственной формой спонтанной рефлексии о доселе небывалой реальности этого века. У каждого большого художника своя судьба, и почему-то не получается отделить «чистых» от «нечистых» даже ценой победы жанрового документального кино над идеологическими соблазнами эпохи. Это, увы, рецепт ограниченной годности, и к Вертову он неприменим. «Обезвредить» его еще труднее, чем замолчать, что пыталась сделать советская власть, как уже говорилось.

Евгений Цымбал, показывает, насколько Вертов был...не документалист в привычном смысле слова. Недаром Жан Руш и другие пытались вернуть «Киноглазу» его первоначальное значение метода отражения «жизни врасплох». Вертов не «переворачивал» мир — он уже видел его перевернутым, опережая события и ища возможность человеческого взгляда на этот мир. Немудрено, что у него «не получилось» раньше, чем «ему не дали», и не потому, что не хватило таланта, — просто в его случае верность идеям еще не означала продажи души дьяволу. Он не стал Адрианом Леверкюном из «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, но не стал и подобием Лени Рифеншталь, прошедшей свой путь до конца, и здесь уже ни убавить, ни прибавить.

В судьбе Вертова есть дразнящая незавершенность, открывающая путь не только для дополнений, опровержений, ре-интерпретаций наследия, но и просто для мыслей по поводу того, что Вертова вскормило и куда вело, если не морализировать, а *идти* вслед за ним и читать его фильмы. И там, где Евгений Цымбал даёт себе волю думать и выражать свои мысли на экране, фильм получается.

По сути, перед нами не мелодрама, а трагедия. Но трагедия по определению — жанр не слишком зрительский и, как бы это сказать... не «буржуазный». И потом: документальное кино по-своему трансформирует жанровые каноны. Но это тема для другого разговора.

«ДЗИГА И ЕГО БРАТЬЯ»

Рнжиссер и автор сценария Евгений Цымбал
Оператор Александр Буров
Россия, 2002

АЛИ ХАМРАЕВ

ВОССЛАВЬТЕ ЖЕНЩИНУ!

Я собираюсь снять картину без всяких киллеров, убийств, преступности, «новых русских». О судьбе женщины. Это одновременно и судьба страны. Картину, которая, на мой взгляд, будет бестселлером. Должна быть.

Станислав Говорухин
Радио «Свобода», август 2000 года

Я не кинокритик. Но как коллега Станислава Говорухина и представитель одного с ним поколения хотел бы на страницах «Кинофорума» порассуждать о фильме и творчестве одного из самых симпатичных для меня мужиков в нашем советском, российском и эсэнгэшном кинематографе. Мои рассуждения могут кому-то не понравиться, кого-то задеть, это естественно. Фиг с ними! Говорухин от этого не начнет снимать по-другому, у меня не прибавится седины и не убавится положительных эмоций, полученных от просмотра четырнадцатого фильма Говорухина длиной в 114 минут. Я сам напросился на премьеру, потому что женская тема меня давно волнует и мне удалось снять несколько фильмов, где главным действующим лицом была представительница наипрекраснейшего пола, смуглолицая, с азиатским менталитетом. В моих фильмах эти женщины не позволяли мужчинам бить их ногами, сажать при гостях за отдельный стол, — обладали генами обостренного чувства собственного достоинства.

Итак, о фильме «Благословите женщину». Более трех лет потратил режиссер на претворение своего замысла, положив в основу сценария опытного Владимира Валущего повесть «Хозяйка гостиницы». Эту повесть когда-то написала доктор технических наук Е.С. Вентцель (урожденная Елена Долгинцева ушла из жизни год назад в возрасте 95 лет!), автор популярного учебника для вузов по теории вероятностей. В литературе имя писательницы известно под псевдонимом И.Грекова. Про-

читав в 1961 году ее рассказ «За проходной», Александр Твардовский написал на рукописи: «Автора надо иметь в виду. У него есть перо». Это перо и вдохновило Станислава Говорухина после длительного перерыва снять и показать зрителям свой новый фильм. Можно по-разному оценить эту работу. Сторонники воскликнут: «Это гимн Женщине, поэма о Женщине, сага о Женщине!» Противники завопят: «Говорухин — агент движения «Талибан», он с удовольствием надел бы на женщину чадру!» Мне кажется, «Благословите женщину» типично говорухинская лента. История русской женщины рассказана им просто и искренне, как и истории в «Вертикали», любимом фильме молодежи конца 60-х, «Месте встречи изменить нельзя», во время демонстрации которого пустели улицы городов, «Ворошиловском стрелке», ставшем ответом на беспомощность силовых структур в борьбе с беспределом.

После его страстных публицистических лент «Так жить нельзя», «Россия, которую мы потеряли», «Великая криминальная революция» ему говорили в лицо:

— Вот очернитель!.. Вот пессимист!..

Прошло всего несколько лет, и режиссер говорит о своих обличительных фильмах:

— Сегодня это просто розовые сопли, потому что жизнь намного опередила все самые мрачные предсказания автора.

Мне очень понравился последний фильм Станислава Говорухина. Не буду сейчас подробно говорить о правдивой атмосфере, об удачном подборе актеров, о замечательной работе оператора и художника. Это дело критики. Для меня главное — позиция автора. О таких вечных ценностях, как любовь, верность, доброта можно говорить на примере разных персонажей. Ст. Говорухин избрал для этого судьбу простой русской женщины Веры в прекрасном исполнении юной Светланы Ходченковой. Вера вместе со страной перенесла и страшный 37-й, и войну, и разруху...

А еще вспоминаю Марютку из «Сорок первого»

и Веронику из «Летят журавли». Уверен, что открытая режиссером талантливая актриса будет в ближайшем будущем максимально востребована в нашем кинематографе, разделив славу Изольды Извицкой и Татьяны Самойловой. Я сидел в переполненном зале кинотеатра «Пушкинский» и чувствовал дыхание людей, которых взволновала история Веры. Да, она рассказана фрагментарно, но как еще можно поведать о жизни человека на протяжении более 20 лет? И я, искушенный зритель,



«Благословите женщину»

не мог быть равнодушным, ком в горле душил меня, потому что фильм рассказал и о моей матери, простой украинской женщине, вдове лейтенанта, от которого остались только фронтовые письма со следами ее горьких слез да сыновья, уже в два раза пережившие своего отца.

Фильм, я думаю, станет народным зрелищем. В нем настоящее созвездие замечательных актеров — Ирина Купченко, Инна Чурикова, Александр Балугев, Александр Михайлов. «Благословите женщину» будет интересен и молодежи, которая бредит Земфирой, «татушками», Мадонной. Он будет бесконечно дорог и поколению зрителей, любящих Бернеса, Кобзона, Армстронга, Пугачеву.

Я не думаю, что с выходом этого фильма в прокат будет нанесен сильный удар по оккупации американскими лентами кинозалов России, как

любит выражаться Ст.Говорухин. Но когда узнаешь, что картина «Небо. Самолет. Девушка» даже в провинции прошла при переполненных залах, а фильм Андрея Звягинцева «Возвращение» побеждает на самом пижонском фестивале — Венецианском, начинаешь верить в возрождение российского кино не на словах, а на деле. Общую картину появляющихся действительно народных фильмов обязательно должны дополнить работы Алексея Германа, Киры Муратовой, Сергея Соловьева, Вадима Абдрашитова, Алексея Учителя и других. Иначе легко скатиться в другую крайность, забыть о поиске нового языка, эксперименте, без которого немислимо движение кинематографа.

Станислав Говорухин благословляет свою женщину, тихую, нежную, смиренную, Мать человеческую. Он не воспринимает женщину, которая наравне с мужиками пьет водку, дымит сигаретой, матерится. Как не воспринимает пошлость в любом проявлении. На премьере в День кино, когда на сцене съемочной группы в рекламных, понятно, целях дарили приглашения в салон красоты и таблетки для омоложения, Станислав Говорухин в присутствии ему жесткой манере заявил громогласно:

— Более ужасной премьеры у меня никогда не было!..

Когда я поздравлял после просмотра съемочную группу и предсказывал им большой успех, один из близких режиссеру людей произнес:

— Хвалить, конечно, похвалят. А демократы ногами пинать будут.

Я промолчал. Это уже отдельный разговор. И непростой.

Станислав Говорухин крепче сжал пальцами свою трубку, пустил клуб дыма и озорно подмигнул. Наверное, у него уже зародилась идея следующего фильма...

«БЛАГОСЛОВИТЕ ЖЕНЩИНУ»

По повести И. Грековой «Хозяйка гостиницы»

Автор сценария Владимир Валуцкий

Режиссер Станислав Говорухин

Оператор Ломер Ахвледиани

В ролях: Светлана Ходченкова, Александр Балугев, Ирина Купченко, Инна Чурикова, Александр Михайлов.

Россия, 2003.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

БЕЛОРУССКОЕ ПОДПОЛЬЕ И АНДЕГРАУНД

Киноандеграунд в Беларуси?! С ходу хочется отмахнуться: «Такого не знаю!» На ум не приходит ни одного имени, ни одного названия, ни одной «группы товарищей», занимающих и даже готовых оспаривать эту нишу в искусстве. Все нынешние не шибко бурные процессы в белорусском кино лежат на поверхности, тогда как стоящие в сторонке «сомнительные» личности, претендующие на маргинальные знамена, не вписываются в принятую систему кинематографических координат. Не вжуются с художественным андеграундом и авторы, ушедшие с головой в оппозицию нынешнему режиму. Они лишь подливают масла в огонь политических баталий и интриг. Их произведения — предмет особой гордости правозащитников — вряд ли способны вызвать эмоциональный отклик в душе киномана.

Впрочем, если посмотреть на белорусскую ситуацию с киноандеграундом «не изнутри», а с высоты глобальной колокольни современного киноконтекста, то все не так безнадежно.

Отсутствие реального андеграунда в недрах белорусской кинематографии не может не навести на мысль о культурной «инаковости» самого национального кинематографа. На фоне остального мира белорусский кинематограф сегодня не может восприниматься иначе, как одно большое подполье, культурная впадина, образовавшаяся прямехонько в центре Европы. Белорусскому кино словно сам Бог велел ходить в вечных подпольщиках, а его ведущей студии носить несмываемый лейбл «Партизанфильма». И дело тут вовсе не в стойких стереотипах, которые национальную фабрику грез связали навеки с образами пылающих деревень, пущенных под откос поездов, солдатских землянок и грязных портянок. Современный белорусский кинематограф, во



«Оккупация»

всяком случае тот, который официально признан у себя на родине явлением менстрима, андеграунден по сути, по отношению ко всему тому, что творится в современном искусстве России, Европы, Азии и Америки. Он подобен тому партизану из анекдота, «который не знал, что кончилась война», и на всякий случай поосновательней окопался в шалаше из прелых листьев. Вся игровая продукция «Беларусьфильма» последних лет, включая два совместных проекта с Россией — «В августе 44-го» Михаила Пташука и «Прикованный» Валерия Рыбарева, мелодраматическую сказку «Поводырь» Александра Ефремова, исторический «блокбастер» Юрия Елхова «Анастасия Слуцкая», игнорирует кинематографическую эволюцию как таковую. Я говорю не о технической стороне вопроса, я имею в виду уровень кинематографического мышления, каковой, на мой взгляд, у белорусских авторов и идеологов не претерпел никаких трансформаций с момента, когда бывший Союз разошелся по своим национальным квартирам. Со времен декларации независимости республики Беларусь, то есть за последние лет десять, мировой кинематограф формировал эстетику клипового сознания, смешивал хот-дог с арт-хаусом, производил «Матрицы» и разрушал «Догмы», упивался красками Востока и наслаждался аскетизмом Севера. Ломались копыя вокруг квазиреалистической «Розетты», попирались «Даун-Хаусы», в соседних краях расцветали Шарунасы Бартасы, а в далекой Канаде эскимосы снимали первый фильм на языке инуитов. В белорусском кинематографе те ветра прошли стороной. Наши фильмы не стыкуются с европейским кинематографом, они удручающе консервативны, словно выполненные по лекалам позднего застоя. И не важно, обращены ли эти картины к народным массам, адресованы ли они интеллектуалам, их авторы дистанцируются от современной стилистики.

Самый разительный пример — рафинированный Валерий Рыбарев, чьи картины долгие годы служили национальным эталоном вкуса и интеллектуального блеска. Последний его фильм «Прикованный» разочаровал большинство рыбаревских почитателей. Тем не менее белорусская элита продолжает видеть в авторе «Прикованного» едва ли не единственного вменяемого кинематографиста-классика, способного творить современное кино.

Однако в арсенале Рыбарева я не заметил ни одного художественного приема, соотнесенного с сегодняшним днем кинематографа. На экране буйствуют рефлексия, архаика облагороженно

чернушных образов и картинок. А в отчаянном, почти декларативном обращении к потускневшим временам и авторитетам проступает творческая позиция режиссера, обращенного в прошлое и только там находящего гармонию. Не вступая в открытую полемику, Рыбарев «спорит с веком», пытается противостоять натиску времени как таковому. Но ведь это верный способ просто выпасть из времени. То, что когда-то служило мерилом художественной продвинутости, сегодня воспринимается как пройденный этап. Актуальный белорусский кинематограф никак не желает это понять. Он не бунтует в открытую, он просто не замечает нового художественного контекста.

Суть андеграунда — сопротивление. Причем сопротивление не культуре официоза, как ошибочно многие считают, а культурным архетипам. Утверждается, что андеграунд «против цивилизации», что он «сознательно противопоставляет себя тому, что называет «цивильным»». Другое дело, что «цивильное» в классической версии андеграундного движения соотносится с гламурностью, с избыточной культурной ухоженностью. Хорошо разбираясь в традициях, классический андеграунд считает своим делом демонтировать эти традиции. Парадоксально, но наше белорусское подполье принадлежит культуре официоза и о революциях не грезит. Как и андеграунд, это подполье отторгает культуру *современной* цивилизации¹, но по другим резонам. Оно относится к новой культурной парадигме как к временному казусу, как к пене дней, которая рано или поздно осядет сама собой и все вернется на круги своя.

Пассивность — одна из характерных черт белорусского кино. До последнего времени оно даже не пыталось высунуть голову и обнаружить себя миру, избрав путь бесцветного домашнего существования. Ни искры, ни харизмы, сюжетная бесхребетность в русле просоветской догмы, невыразительная картинка, достойная невзыскательной продукции home video, — таково сегодня лицо среднего белорусского фильма. Оно практически не поддается ни идентификации, ни анализу. Складывается ощущение, что белорусское кино существует по инерции — не для реализации творческих амбиций, а по принуждению. В нем глубоко не за-

¹Что, впрочем, и немудрено, ибо в современной культуре ощущима доминанта некогда «деструктивного» андеграунда, враждебного традиционному искусству. Сегодня уже не он, а традиционное искусство оказывается в меньшинстве, а вместе с ним на обочине ютится апологет традиционности — белорусский кинематограф.

интересованы ни творцы, ни заказчики. Делать белорусское кино неинтересно, потому что ни у кого нет *драйва*. А откуда он явится, если большинству кинематографистов неинтересен сам кинематограф? Выскажу крамольную мысль, но уже давно замечаю, что ведущие белорусские «подпольщики» относятся к племени плохих зрителей, которым современный контекст до лампочки. Они глубоко *безразличны* к происходящим переменам в кино, они даже не пытаются сформировать свое персональное отношение к этим переменам, позиционировать себя как их врага или друга.

Порой белорусское кино пытается выйти из подполья. Однако эта исключительно формальная попытка лишь обостряет очевидную сопротивляемость национальной кинематографии реальной ситуации. Вот, к примеру, публичная история с картиной «Анастасия Слуцкая». Она способна вызвать оторопь у всякого здравомыслящего человека, который пусть частично, но в курсе последних событий в мире кино. Но только не в Белоруссии. Исторический фильм класса «Б», в который не верили сами создатели, получает «благословение» первого лица государства и в мгновение ока превращается в национальное достояние. На глазах разыгрывается римейк сказки о «голом короле». Очевидную посредственность возносят в ранг европейского достижения. В ход идет модное словечко «блокбастер». Газеты пестрят заголовком «Анастасия Слуцкая» едет в Канн». Фильм объявляют участником международных кинофестивалей и с шумом отправляют на форумы в Бердичев-Брянск-Бердянск. Центральные телеканалы в прямом эфире ведут репортажи с местных набережных Круазетт.

Судя по реакции СМИ, можно подумать, что белорусский кинематограф совершил прыжок и вырвался из вяло текущего кризиса. Но если проанализировать картину, она окажется ярчайшим представителем белорусского «подполья» — все тот же до боли знакомый «реликтовый партизан». Прикрываясь вульгарным PR-ом, он пользуется силовыми приемами, демонстрируя еще одну показательную особенность примитивного разрушителя — «отчаянное, нелепое желание подмять под себя корневую систему, возвращенную годами». Пусть не в мировом масштабе, а лишь на дне своей землянки, но почувствовать себя триумфатором вселенной. Весь этот абсурд воспринимается не иначе, как ставший явью коллективный сон белорусской кинематографии, «которая хочет есть, но не умеет ходить за плугом».

По идее, на всякого консерватора отыщется свой Че Гевара. Резонно предположить, что в недрах традиционного кино, за которым в Беларуси стоят сугубо государственные структуры, должен маячить андеграунд в своем классическом воплощении. По логике вещей искать его следует вне стен национальной киностудии, работающей на госзаказ. Представлять его должна иная формация кинематографистов, в силу возраста или убеждений не считающая нужным связывать себя с официозом. Дополнительным стимулом для расцвета андеграундного творчества может служить и тот факт, что прокатная политика кино в Белоруссии стоит на страже государственных интересов. Совершенно очевидно, что частным проектам и инициативам, не прошедшим кабинетных утверждений, нечего рассчитывать на полноценную экранную судьбу. Их удел — радовать малый круг посвященных друзей и близких съемочной команды.

Все это наводит на мысль, что неформальный кинематограф в республике существует. Кажется, сам воздух пропитан этой идеей. В сущности небольшая кинематографическая диаспора белорусов, где все как на ладони, где каждое имя на учете, где каждый про всякого все знает, — это сообщество неосознанно, но ждет неких перемен извне. Время от времени возникают слухи о новых явлениях самородках, чьи мифические фильмы привлекают иностранных дистрибьюторов-меценатов. В престижной российской видеосерии «Другое кино» внезапно всплывает вроде как белорусский фильм «Случай с пацаном». Кураторы серии объявляют его концептуальным. Кто-то из анонимных почитателей в России величает картину ни много ни мало национальным «Trainspotting-ом». Ее безвестный автор Сергей Лобан оказывается на одной доске с Ларсом фон Триером и Вонг Карваем. Картина, снятая по заказу «антиобщественной» газеты «Навінкі»², выводит на авансцену образ пофигиста наших дней — типичного белорусского парня с бутылкой пива и «малой» (подружкой) под мышкой, — парня, чью кондовую невозмутимость не способна поколебать никакая предвыборная возня президента с оппозицией. Общественный скандал вроде как налицо. Однако Минск хранит гробовое молчание. И не только из соображений идеологии или чиновничьей трусости. «Случай с пацаном» не берут в расчет, по-

² Навінкі — название поселка в окрестностях Минска, где расположена Республиканская психиатрическая больница. В сознании жителей белорусской столицы слово «Навінкі» вызывает четкую ассоциацию с психушкой (по аналогии с Канатчиковой дачей).

сколько не принимают его за свой внутренний продукт. Так оно и есть.

Нет сомнений в том, что фильм Лобана — андеграунд в чистом виде. Только идея его зародилась в Москве. Ее инициаторы — участники творческого движения «Свои 2000» — предложили белорусским коллегам помощь в создании своеобразного видеоприложения к газете «Навінкі». Белорусская сторона выступила на правах восторженного заказчика, сочтя нужным выписать из той же Москвы Сергея Лобана и дать ему полную свободу действий.

В сущности, «Случай с пацаном» — случайный проект. Прежде всего по отношению к самому кинематографу. С равной долей вероятности белорусские неформалы могли бы увлечься идеей чистого перформанса или рисованного комикса. До последнего времени кино воспринимается ими исключительно в контексте их собственных забав, пронизанных духом веселой анархии, стёба и просветленного дилетантизма. Кино — это технология для приколов и заморочек. Это связка побрякушек на туземной шее, истинное предназначение неизвестно их владельцам и нисколько их не волнует. Это еще одна игрушка в руках амбициозного непрофессионала, берущего в руки камеру с целью построения синтетической проекции мира по собственному подобию и разумению. Естественно, что подобные сугубо частные инициативы не входят в сферу киноанализа как такового.

Поиски белорусского андеграунда снова возвращают меня в лоно профессионального кино. В нем неохваченными остаются кинематографисты, которым не нашлось места на главной студии страны. Эти дипломированные профессионалы оказываются самыми смутными персонами национального кино. Большинству из них приходится годами ждать постановок. За нарастающие, едва угадываемые способности их до последнего называют молодыми.

История молодых кинематографистов Беларуси типична для страны, чей кинематограф едва сводит концы с концами, где государство выступает в качестве единственно реального мецената кино. Часть их уходит в смежные области рекламы и телевидения. Часть пытается сплотиться, образовывать профессиональный союз, творческое объеди-

нение или малую студию на базе государственного монстра. Наконец, находят и такие, кто действует в одиночку, рассчитывая исключительно на собственные силы. По всей видимости именно в их лагере наиболее вероятным будет встретить представителей местного «киноандеграунда».

Проследить за его судьбой крайне непросто. У настоящих подпольщиков уже есть отдельные работы, но еще нет реального кино. Они редко обивают студийные пороги, ибо в отличие от большинства коллег не питают иллюзий относительно государственной опеки. Некоторые из них оказываются в условиях вынужденной изоляции. Их оригинальные проекты встречаются в штывы властными ревнителями официоза, что в сложившихся условиях равно забвению. Выживают немногие, но те, кто по-прежнему упрямо пытается утвердиться в нише независимого кино, рано или поздно, но поднимают голову. Их лица еще неразличимы, но от них исходит свет.

На момент написания этого эссе уже сложился некий прецедент. Неведомая до поры частная студия «Навигатор» осуществила проект, который независимая пресса объявила едва ли не единственным достижением белорусской кинематографии за всю ее историю. Снятый на цифру фильм Андрея Кудиненко «Оккупация: мистерии» вписывается в «подпольную» эстетику. Оставаясь национальным по духу — скромным, камерным и целомудренным произведением, «Оккупация» всей своей сутью противостоит белорусской государственной традиции. Она посягает на главную реликвию страны и кино — на партизанскую славу в годы Великой Отечественной войны. Картина безжалостна по отношению ко всем и каждому — к русским, немцам, белорусам, мужчинам и женщинам, своим и чужим. Но в своем протесте против засилья героической мифологии и олеографических картинок из партизанской жизни «Оккупация» не сбивается на рельсы авторского беспредела...

... Знаменует ли «Оккупация» действительное рождение оппозиционного кино в Беларуси?

Порой мне кажется, что в поисках белорусского андеграунда я поступаю, как Аки Каурисмяки, который, крепко заложив за воротник, отправляется искать собаку, которой у него никогда не было.

Минск

ГОДФРИ РЕДЖИО:

«БУДУЩЕЕ — ЭТО НАСТОЯЩЕЕ»

Беседу ведет Асия Байгожина

...Впервые имя Годфри Реджио я услышала от своего мастера Леонида Абрамовича Гуревича — вместе с ним на Высших курсах мы смотрели «Коянискаци» («Koyaniscatsi»). Фильм тогда произвел ошеломительное впечатление: картина не походила ни на что прежде виденное нами. Это было невероятно мощное и завораживающее зрелище. Впрочем, ошибаюсь: это было вовсе не зрелище и даже не фильм в привычном понимании. Это было своего рода послание ко всем живущим и сочувствующим всему живому. На глазах исчезала божественная гармония всего сущего, наступала новая эра — тотального технического прогресса, те самые «новые времена», которые мы ждали и с энтузиазмом приближали, не помышляя о том, что людям в этом прекрасном будущем отводилась роль лишь придаточных механизмов. Прогресс нес освобождение телу и смерть душе. Цивилизация стирала слои культуры и избавляла от комплексов. Фильм был словно предупреждением человека, заглянувшего в конец Книги Бытия.

«Коянискаци» — первая работа Реджио в кино. Но чувствовалось, что это плод напряженных раздумий и размышлений: за кадром стояли выношенные принципы и убеждения. Более всего поражаало, что надвигающаяся катастрофа воспринималась художником как личная трагедия.

Биография Годфри Реджио поражает не меньше, чем его фильм. Подростком он, несмотря на протесты родителей, вступил в Римский католический орден христианских братьев и провел в монашестве 14 лет. Когда его решение работать с уличными бандами подростков вызвало неодобрение собратьев, Реджио ушел из ордена. Он активно работал в среде городской бедноты, помог основать несколько лечебных клиник. Позже стал соучредителем Института регионального образования в Санта-Фе, где одной из самых успешных его кампаний стала кампания по формированию общественного движения против вторжения власти в частную жизнь. Он много занимался рекламными проектами, в том числе и роликами, что, вероятно, и подтолкнуло его заняться собственно кино. Он сделал свою первую картину «Коянискаци», не имея, по собственному признанию, достаточных знаний о кино ни как о бизнесе, ни как об искусстве. «Коянискаци» вышел на экран в 1982 году и имел огромный успех. Горячими сторонниками фильма стали Френсис Форд Коппола и Джордж Лукас. Через несколько лет Реджио выпустил вторую картину «Повакаци» («Powaqqatsi») и начал работать над следующей — «Накойкаци» («Naqoyqatsi»). Он сделал также 28-минутный фильм «Анима мунди» («Душа мира»), спонсором которого выступила знаменитая итальянская ювелирная компания «Vulgar».

Критики считают фильмы Годфри Реджио экспериментальными эссе, в которых режиссер представляет собственное метафизическое видение современного мира. Названия фильмов дают ключ к их пониманию. В переводе с языка индейцев хопи «Koyaniscatsi» означает — неуравновешенная жизнь, «Powaqqatsi» — жизнь за счет жизненной энергии и наконец «Naqoyqatsi» — жизнь как цивилизованное насилие.

Больше десяти лет Реджио искал и собирал средства на завершающую часть своей трилогии. Санкционированная агрессия, направленная против природной жизни, — эта тема многим в Америке казалась надуманной. События 11 сентября 2001 года чудовищным образом вновь ее актуализировали — премьера «Naqoyqatsi» состоялась в Нью-Йорке через год после этой трагедии...

Я познакомилась с Реджио в 1998 году, когда он впервые приехал в бывший СССР — он был гостем Первого и, увы, последнего МКФ «Евразия» в Алматы. Год спустя он посетил Петербург как член жюри фестиваля «Послание к человеку». В прошлом году, работая на ТВ над передачей «Америка после взрыва», я списалась с Годфри Реджио и попросила его об интервью. Он пригласил нашу съемочную группу к себе в Альбукерку — маленький городок в штате Нью-Мексико. В сравнении с Нью-Йорком он кажется

поселением позапрошлого века — жизнь здесь течет, как в старину, — естественно и размеренно, бегут и торопятся тут одни только иностранцы-туристы. В доме Реджио, где на часах нет стрелок, на столе — вместо привычного компьютера — стоит старая пишмашинка, в углу — граммофон и даже входная дверь, кажется, закрывается — прямо как у нас в глубинке — на допотопный засов, — в этом доме мы пробыли почти четыре часа. И, разумеется, только небольшая часть его монолога вошла в нашу передачу — формат ТВ не позволял иного. То, что говорит Реджио, мне представляется важным и актуальным и, возможно, заинтересует других — ведь он размышляет о вещах, которые так или иначе касаются каждого из нас.

Асия Байгожина

Асия Байгожина. Вся ваша жизнь, на мой взгляд, цепь удивительных и последовательных поступков: уход в монахи, работа с уличными бандами, преподавание, кино и — каждый раз — это были осознанные и ответственные действия. В одном из интервью вы говорили, что очень рано и быстро начали жить — что это означает? Чем диктовались Ваши действия — расскажите, пожалуйста, подробнее...

Годфри Реджио. Это очень важный и сложный вопрос. Не уверен, что смогу ответить точно, потому что не знаю, отчего вообще происходят такие вещи. Я могу сказать следующее. В 14 лет я покинул родительский дом, у меня не было идеи, куда идти, были только идеалы. Но именно тогда я точно прекратил жить ради себя самого. Прямо из Америки 50-х я попал в настоящее средневековье, став членом религиозного сообщества во Франции. Да, вы не можете отказаться от себя, но вы можете отказаться от тщеславия, своего «эго» — именно это произошло со мной. Для такого юнца, каким я был тогда, это была чудесная возможность, сумасшедшее стечение обстоятельств. Я иначе увидел жизнь. Кроме как милостью божьей, это не назовешь.... Наш орден был основан человеком, сказавшим: «Вы должны жить так же, как те, кому вы служите. Вы должны рисковать и верить». Для меня, юного идеалиста, эти слова стали прямым указанием. Там, где я жил, было много бедности, дети не учились в школах. Будучи молодым братом и получив благословение от наставника, я стал преподавать для детей бедняков. Я работал как социальный работник с уличными бандами. Это был очень важный период для меня. Я лично видел и пережил то, о чем обычно люди узнают из газет и телевидения. Это был опыт экстремальной жизни. Я испытывал невероятной глубины печаль, отчаяние, злость, фрустрацию, безнадежность из-за ин-



Годфри Реджио

тенсивности жизни тех людей, чьими судьбами я жил, — я ощущал это напрямую. Но когда вы живете так, вы чувствуете боль других людей так же, как они чувствуют вашу. Именно в возрасте между двадцатью и тридцатью годами я испытал самые сильные — и в плохом и хорошем смысле — чувства. Вся моя последующая жизнь по сей день легче тех ранних лет, когда мне открывалось таинство бытия. Жизнь, обычная повседневная жизнь, — самая сложная и трудная вещь на свете...

А. Байгожина. Вы всегда говорите, что это и есть Ваше кино...

Г.Реджио. Да, вот эта повседневная жизнь и есть тема моих фильмов. Я абсолютно убежден: то, что

мы делаем изо дня в день, не задумываясь, не отдавая себе отчета в том, что мы делаем, и есть на самом деле — самое главное. Фактически именно наше рутинное поведение (исключая совсем уж необычных людей) информирует о состоянии нашего разума. То, что вы говорите, пишете, не столь уж важно: это лишь точка зрения, мы ведь все продукты определенной группы людей — рода, нации, государства, религии и т. д. На самом деле важно прежде всего ваше поведение как последовательность, пролегающая изо дня в день, — заурядное и такое же уникальное, как ваша собственная походка. Сошлюсь на такой пример. Несколько лет назад сюда, в Санта-Фе, в наш штат Нью-Мексико приехал Далай-лама. Многие пришли послушать его лекцию. И одна молодая женщина спросила: «Ваше святейшество, скажите мне только одно: на какую единственную, самую важную вещь мне следует обратить внимание?» И он, улыбнувшись, ни на секунду не задумавшись, ответил: «Ваша ежедневная обычная жизнь и есть самое главное и важное». Я хотел бы дальше развить эту мысль. Мы производим от того, что видим, слышим, осязаем, ощущаем. Мы не можем абстрагироваться от нашего окружения — мы живем нашим восприятием, а оно, в свою очередь, определяет, кто мы есть. Восприятие — мощные врата нашего бытия. И если сейчас мы живем в современном мире технологий, то и сами становимся технологией. Нас ведет работа. Не мы используем технологию — она становится нами. Она заменила всю природу: моря, атмосфера еще существуют, но они уже не места человеческого обитания. Мы удалились в искусственную синтетическую среду металла, химии, электромагнитных излучений. Теперь это наша привычная среда обитания. Техногенный мир как идефикс нашей жизни — тема моей трилогии. Технология стала подобна воздуху, без которого невозможно дыхание, она стала фундаментом всей нашей жизни. Мы восприняли техногенный мир как новый свет, как новую реальность. Хотя вся природа говорит об обратном. Таинство, единство и красота природы — в ее многообразии, это скрепляло прежний, традиционный мир. Мир, который мы наблюдаем сейчас, — это лишь ресурс. Природа существует только для того, чтобы дать энергию и сырье синтетическому миру. Новый мир держится на технологической гомогенизации. И этот новый мир творит себя не путем разнообразия, а сведением всего и вся к единому стандарту. Мир, по сути, становится техногенным агентством. Его девиз: «Объединенные, мы выстоим». Старые Боги — религии, человечности, служения — сброшены.

Новые боги находятся в цифровом контексте. Компьютер — это высочайшая форма магии. Это не просто символы, это то, что их рождает. Компьютер пересоздает мир в собственных образах. То, что раньше описывалось как божество, сейчас описывается как компьютер. Раньше говорилось о смерти, о нисхождении в ад или рай, о вечной жизни с Богом, Аллахом, о реинкарнации. В новом же мире говорят о виртуальном бессмертии, теперь, после смерти углеводородного тела, мы возрождаемся в силиконовых микросхемах.

Экономика становится важнее традиционного уклада, естественной жизни. И когда миллионы людей оказываются в безвыходном положении, они отправляются искать деньги, ибо деньги — это норма нового порядка, это технология. Деньги — это ваш входной билет, своего рода пропуск в счастье. Именно так Америка становится мощнейшим магнитом притяжения людей. Миллионы людей приезжают сюда не потому, что они любят Америку. Им некуда податься на родине, они не удовлетворены собственным положением, их не устраивает состояние своей страны, они стремятся вырваться из натуральной экономики в денежную, они прорываются через границы, которые в новом мире становятся все больше фикцией. Люди приезжают в Америку с надеждой на лучшую жизнь. Но лучшую — по каким меркам? Меркам грубого материализма, приобретения ради высокооплачиваемой работы. Здесь все вертится вокруг заработка. Большинство американцев живут на одном месте не более пяти лет, может, сейчас чуть больше, не уверен. Все постоянно переезжают ради экономических выгод..

А.Байгожина. Откуда бы ни приехали сюда люди, они становятся американцами — что же так мощно их здесь сплачивает? Ведь в Америке, согласитесь, нет ни национальной идентичности, ни разделяемой всеми религии, да и об общности исторической судьбы можно говорить лишь с натяжкой — и тем не менее существует этот феномен американского народа. Что является его «цементом»? И вообще, что такое, по-вашему, быть американцем сегодня?

Г.Реджио. Мое видение базируется на определении того, кто мы, американцы. И это сложная вещь, мы все еще спорим об этом. Допустим, если вы из Казахстана, то принадлежите к определенному роду-племени, и вы точно знаете, кто вы. Если с Украины или из Монголии, тоже вопросов не возникает, если из России — тут уже сложнее и больше спорных моментов. В этом смысле ситуация у нас в Америке — уникальная. Это новый Pax Romana —

Rax Americana, я бы назвал Rax Numericana — Новый Мировой Порядок. Это то, что любят и ненавидят во всем мире. Американцы — это приезжие со всех концов света. Приехав сюда, люди становятся частью общества, которое фактически является испытательным полигоном будущего. Мы здесь, в США, сегодня живем в будущем, мы подопытные кролики будущего.

Что нас, американцев, скрепляет, так это очень сильная экономическая, политическая и предписан-



«Накойкаци»

ная СМИ социальная форма. Американцы получают одну и ту же информацию, у них одни и те же идеалы, все включены в социум. Существование в Америке — это жизнь в непрерывном возбуждении. Твое место не там, где ты вырос, а там, где твоя работа. В этом смысле Америка — полигон будущего, полигон гомогенной культуры — будущего всего мира. Здесь вы видите модель того, во что постепенно превращается остальной мир. Когда такая страна имеет качественную технологию высокой концентрации, включается в посреднические транспортные бесперебойно действующие системы, имеет растущую экономику, спорт для широких масс, — то, конечно, вас, как и любого другого, привлечет такая повседневность, вы станете опираться на материализацию жизни, вы будете очарованы — вернее, опьянены этими возможностями, и не важно, обладаете ли вы уже ими или просто вдохновлены самой возможностью их занять. Люди, приезжая сюда, вдохновлены нормами свободы в этой стране. Но массовое общество, куда они попадают, просто по определению не способно быть справедливым, равным или мирным. То, что мы видим сейчас повсеместно, я бы назвал «лос-анджелизацией» планеты. Модель, развиваемая здесь, — глобальная моно-

культура, — транслируется на весь мир. Повторюсь: здесь полигон того будущего, которое предлагается всему миру как образец.

Проблема в том, что эта среда возбуждения потребляет невероятно много. И остальной мир не выйдет уже никогда на такой уровень потребления. Некоторые называют этот поток товаров высоким стандартом жизни. Вряд ли это так. Ведь высокий стандарт означает не вещи, которые мы носим, не доход, который мы получаем, даже не образование, доступное нам. На самом деле — это вечные ценности. То, что внутри нас самих... Это возможности творческой самореализации. А в нашей стране это — большая редкость.

Сказать, что я сам не американец, было бы романтично и нереалистично. Да, я американец, у меня американский паспорт. Я родился в Новом Орлеане в штате Луизиана. И я критикую не саму Америку, а то, во что она превратилась из-за власти технологий. Я люблю землю, на которой живу, но при этом не люблю дела своего правительства, и это, конечно, сугубо личное мое мнение. Я считаю, что национальные государства, включая и Америку, устарели. Национальное государство настаивает на существовании общего языка и границ. В XV веке, когда Испания — благодаря Колумбу — разбогатела, советник королевы Изабеллы Небрито заявил, что страну объединит вещь гораздо более могучая, нежели самая сильная армия: унифицированный на базе кастильского диалекта язык. Так что национальное государство само по себе для меня является технологией, одной из ранних форм технологий. Оно всегда предписывает людям, как жить, и обычно делает их рабоподобными в любой системе: демократии, диктатуре, монархии, империи. Национальное государство, по моему, больше заботится о своей мощи, чем о благополучии людей. Люди, как элементы национальных государств, всегда находятся в принудительном режиме. Это универсальный закон на планете. Если не ошибаюсь, инициаторами первой русской революции были не большевики, а анархисты, которые совсем не обязательно были безответственны и склонны к насилию — так их аттестовали ленинские и империалисты. На самом деле анархическая идея близка к христианской: люди должны жить в маленьких группах, чтобы власть не стала бременем. Политическая власть, обретая масштабность, не важно, ленинская она или зороастрийская, становится технологией подавления. Но сейчас мечтать о мире локальных общин — это все равно, что призывать к возвращению в Киевскую Русь. У меня нет надежды повернуть ход истории

вспять. Но все же я думаю, что тот порядок, который мы сейчас имеем, — это технофашизм. И я в глубине души надеюсь, что есть на свете что-то еще помимо этого «порядка» — не знаю, что, но есть... Должно быть...

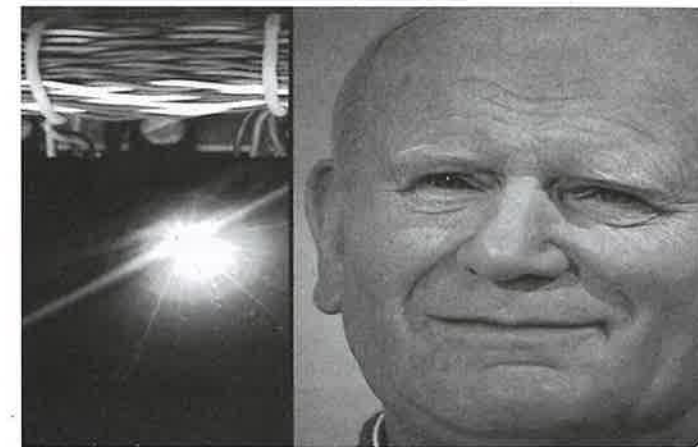
А. Байгожина. Мир многообразен и, очевидно, должны быть совершенно разные пути его развития. Но, получается, у современного человека нет выбора?..

Г.Реджио. Если хочется лучше жить экономически, если требуется повысить стандарт жизни народа и страны, сегодня неизбежно разбирается модель под названием «прогресс и развитие», которая базируется на унификации всех форм жизни и все способствуют этой всеобщей унификации. Всё идет к тому, что скоро в мире останутся лишь несколько языков — скорее всего, китайский, английский и, возможно, русский. Выживут лишь очень немногие языки, и их присутствие в мире будет объясняться не красотой созвучий, а тем, какая власть одержала верх на земле. Путь, который мы предложили всему миру, в том числе и вашей стране (прежде всего из-за нефти), — путь именно такого «прогресса и процветания». Но разве эти нормы прогресса и развития нельзя опровергнуть? С точки зрения социального равенства, собственного бытия, возможностей творчества, может быть, нам все же стоит обратить внимание на богатство своих исконных традиций, а не на модель, предлагаемую Всемирным банком и глобальной монокультурой?

На эту же тему в свое время спорили между собой Солженицын и Сахаров. До изгнания Солженицына из страны они обменивались письмами, ведя дискуссию о природе равенства и социальной справедливости. И, если не ошибаюсь, мысль Солженицына заключалась в том, что массовое государство не в состоянии дать людям справедливость и возможность творческой жизни, он полагал, что хорошо управляемое массовое государство невозможно. Он был против тех норм, которые мы сейчас называем реформами. А Сахаров был за эти реформы, он хотел их гуманизировать. У нас в Америке была такая же дискуссия между Фулером, который был поборником глобализации и верил в чудеса науки (именно он ввел в обиход популярную метафору «общий космический корабль Земля») и Манфредом, написавшим книгу об агрессии машин, об их наступлении на основы свободы. Такого рода дискуссии происходили в разных обществах, но особенно много споров возникало в прежней советской империи и в нашей американской империи.

А.Байгожина. Вероятно, события 11 сентября 2001 года изменили сознание американцев, как вы сами расцениваете произошедшее? Если судить по вашим работам в кино, вы словно предчувствовали эти события... Во всяком случае, у меня такое ощущение...

Г. Реджио. Что фактически произошло с нашим сознанием 11 сентября в США? Люди, очарованные благополучием своей страны, практически не имеющие понятия о том, что вообще происходит в Аф-



«Накойкаци»

ганистане, Ираке, Пакистане, Индонезии, Анголе, Сальвадоре, Мексике и т.д., воспринимающие мир исключительно через СМИ, так вот — эти люди, наш народ, включая и меня, впервые столкнулись с опытом насилия, на самом деле весьма характерного для мира, где мы все живем. Шок 11 сентября нас сбил с ног. Этот шок был как удар молнии для тех, кто пребывал в ступоре. Это был звонок, напомнивший нам о том, что мир крупнее наших представлений о нем. Но при этом возникает весьма и весьма опасный момент: массами начинают управлять политические идеи. Огонь патриотизма — не мудрости, справедливости и мира, а огонь совсем другой природы нынче воспламеняет массы. Это чрезвычайно взрывоопасно...

События 11 сентября 2001 года, в смысле масштабов террора, безусловно, экстраординарные — в сравнении с обычным террором, творящимся каждый день. Я в тот момент работал над «Накойкаци», что в переводе означает «одна жизнь, убивающая множество других», и это объясняет смысл фильма: террор в мирной жизни; власть, неподконтрольная народу, цивилизованное насилие — вот тема этого фильма. Моя студия — в девяти кварталах от Всемирного торгового центра. И в

этом контексте — представьте, какой чудовищный и мощный «подарок» мы получили 11 сентября для производства фильма...

А. Байгожина. Я видела все ваши предыдущие работы, надеюсь, увижу вскоре и «Накойкаци». Судя по вашим фильмам, нас ждет далеко не блестящее будущее, а точнее, у нас нет шансов его даже обрести — это так?

Г. Реджио. Я думаю, что будущее — это настоящее. Как поступали все пророки? Они не заглядывали в будущее. Они читали его знаки в настоящем. Они видели то, что в повседневной суете не замечают остальные, хотя это у всех перед глазами, просто не каждый может разглядеть его за рутиной жизни. И всё же, если попытаться посмотреть на вещи со стороны и если ты при этом удачлив и прилежен, то, наверное, можно увидеть суть происходящего. Я смотрю на настоящее, чтобы сделать прогноз... прошлого будущего. И я вижу настоящее как законченное будущее. Я называю это «Futuro presente» — была такая школа в Италии, где именно так и полагали: что будущее заключено в настоящем. Вы вот спрашивали, не есть ли события 11 сентября — предвестие Апокалипсиса. Нет, конец всего происходит на наших глазах — прямо сейчас, и это — глобализация мира через общий технический порядок. Для меня будущее, и оно же одновременно прошлое, закончилось настоящим. В моем представлении люди — как оставшиеся крохи живой природы, как и сама, собственно, Земля, уже не могут справиться с огромным аппетитом и жадной потреблением, счастье «нового порядка» исключает естественную жизнь. Для меня, безусловно, настоящее — это прошлое, а будущее — это настоящее. И оно уже исчерпано.

А. Байгожина. Что в таком случае для вас главное в жизни. Как бы вы это сформулировали? В чем заключаются для вас уроки судьбы?

Г. Реджио. ...Если вы хотите найти свою жизнь, вам надо ее непременно потерять. Примечательно,

что я это ощущал, будучи совсем юным, и много думал над этим. Но в 14 лет вы можете понять эти слова, но вряд ли прочувствуете их глубину. К своим шестидесяти годам я постиг истинный смысл этого: в самом деле — если вы хотите обрести свою жизнь, вы должны ее потерять. Чтобы любить других, человек должен забыть о жизни для себя. Живя для других, обретаешь невероятное счастье. Это первый урок судьбы, который я усвоил. Другой урок, который я усвоил не разумом, а сердцем, заключается в том, что если я отдаю всю свою душу, все мои силы, весь мой труд и дух другим людям, то, образно говоря, я могу ходить по воде и передвигать горы. В союзе с другими слабый обретает силу всего человечества. И когда ты отдаешь чему-то целиком и полностью свое сердце, разум и силы, то можешь достичь невероятных результатов, и тогда любое чудо становится возможным... Вот то, что я постоянно ношу в себе.

А самый важный урок жизни для меня заключается в том, что судьба каждому, а значит, и мне, дает возможность и радость творчества, настоящего созидания. Когда в твоей работе главным является не заработок, а поиск свободы самовыражения — через образование, медицину, путешествия, дом, одежду, отдых, как угодно, — тогда ты можешь захотеть от всего этого отказаться, не ради собственной благодати, а ради благодати быть посвященным чему-то. Потому мы все жаждем творчества. И это — огромный дар жизни. Я думаю, мы рождаемся прежде всего для того, чтобы творить. Когда мы чему-то даем имя, мы это создаем. Это акт творчества. Но сейчас ради контроля над образами мы теряем сам язык. Образ, имидж, знак становятся важнее человеческого языка... Но язык — суть творчества и его инструмент. Теряя его, мы теряем смысл сущего, но мы пока не отдаем себе отчета в этом...

Перевод Ерлана Аскарбекова

Алматы



ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШОВА

СУМЕРКИ СТРАНСТВИЙ

В Центральной Азии швейцарские представительства имеют культурные программы и выделяют гранты на осуществление интересных проектов. В конце 2001 года, то есть за год до проведения в Кыргызстане Глобального Горного Саммита, Швейцарское бюро по сотрудничеству объявило конкурс на создание фильмов, действие которых должно было происходить в горах. Сценарные заявки Б.Алимбаева, Т.Бирназарова и Д.Тилепбергеновой стали его победителями. Консул Швейцарии в Кыргызской Республике господин Урс Херрен сказал, что «лучшие фильмы наших двух стран сняты в горах и о горах. Начало расцвета швейцарского кино приходится на 50-е годы прошлого столетия, а кыргызское кино ярко заявило о себе в 60-е. В 70—80-е успех был закреплен. Зная о трудной ситуации в кыргызском кинопроизводстве, мы решили организовать подобный конкурс».

И, гонимая вечным скольженьем
Паутинки в безмолвном пространстве,
Жизнь приму эту, как одолжение,
Что навязано в сумерках странствий

Из поэтического цикла
Д. Тилепбергеновой
«Дом для слов»

На первый взгляд фильм Дальмиры Тилепбергеновой «Первенец» просто воспевае женщину — хранительницу семейного очага. На отдаленном высокогорном горном стойбище живет молодая пара в ожидании первенца. Муж героини — яков и большую часть времени проводит далеко от дома. Однажды, оставшись в доме одна, женщина идет за хворостом. В пути у нее начинаются схватки, она рождает своего первенца.

А начинается фильм с беспокойной ночи, когда герой огнем пытается отогнать обнаглевших волков от стада. Наутро он отправляется на поиски пропавших яков и ласково говорит жене: «Не переживай, яков я обязательно найду. Главное, чтобы ты родила!» Мужу подфартило: у него появился серьезный повод в самый ответственный момент не быть рядом с женой. Когда у героини

начинаются схватки, в параллельном монтаже мы видим ее мужа. Он наслаждается величием природы горного края, верхом разъезжая на своем коне, собирает плоды дивно красивого в этих местах шиповника. И только после того как жена в одиночестве родила первенца, муж возвращается. Женщина счастлива и на радостях примеряет бусы из плодов шиповника.

Это абсолютно кыргызское распределение ролей между мужчиной и женщиной. В документальной картине «У слияния двух родников, красные бабочки» Г.Сыдыковой и Д.Рузиевой, представленной на VII Форуме в рамках проекта «Люди и роли: гендерный формат», 64-летняя Жаныл Алибекова никогда не упрекала мужа в том, что в их семье деньги зарабатывает она, а не он — мужчина. Хотя и замечает, что у кыргызов с давних времен «повелось, что мужчина — хозяин в доме». Вполне очевидно, что по «Первенцу» зритель некыргыз может представить себе молодые годы Алибековой, понять истоки компромисса, на который идет кыргызская женщина. Результат его — жизнеспособность, стрессоустойчивость.

Зная Дальмиру, ее творчество, обращаешь внимание, что образ беременной женщины, мотив родов, постоянно возникающие в ее картинах и сценариях, имеют для нее некое сакральное значение. Тилепбергенова так прокомментировала мои наблюдения: «Для меня беременная женщина сродни творцу, вынашивающему некий замысел. И чтобы он сумел воплотить свой замысел, ему нужно всесторонне помогать. У нас ведь будущей матери многое позволено, все окружающие должны ее оберегать, чтобы ребенок родился здоровым».

В 1998 году Фонд «Сорос-Кыргызстан» объявил конкурс для молодых режиссеров «Кыргызские хроники конца XX века». Сценарий Дальмиры «Начало» оказался среди победителей. В центре фильма «Начало» — снова образ беременной женщины, но режиссер не акцентирует ее национальной принадлежности. В фильме нет ни одного ее плана в анфас, только полупрофиль на среднем

плане. Героиня «Начала» — та самая Вселенская Женщина, жизнь которой состоялась в уходящем веке, — собирается родить ребенка для жизни в наступающем веке.

Замышляя «Первенца», Дальмира и Эркин Рыспаев (соавтор сценария) изначально решили, что их героиней станет горянка, из века в век дающая жизнь новому человеку в естественных условиях среды своего обитания, совершенно невероятных для урбанистического сознания современника. Ес-



«Первенец»

ли «Начало» снято минималистски и внимание зрителя фокусировалось на самом факте рождения человека, то в «Первенце» режиссер создает колоритное, наполненное теплотой, любовью и человечностью изображение. Пластика героев, каждая реплика проникнута заботой друг о друге, и когда появляется крупный план младенца, то почему-то возникает чувство уверенности в его будущем. Хотя, очевидно, и в наступившем XXI веке жизнь на отдаленных горных стойбищах не изменится и горянки будут рожать своих детей, как рожали их прабабки.

Дальмира уже давно готова снять третий фильм женской трилогии — «Одинокая сосна». Героиня — мать нескольких дочерей, и наконец появляется долгожданный сын. По трагической азербайджанской картине Али-Исы Джаббарова «Желаю семь сыновей и дочь-невесту» российский зритель уже знает, что девочки в патриархальном мусульманском обществе — нежеланные, «беспользные» дети. И в Кыргызстане есть много семей, в которых пять-шесть девочек и младший — самый любимый — сын. Ощущение безысходности у героини сменяется вздохом облегчения: она родила

мальчика! Но Дальмира развивает ситуацию: очередная мамина беременность заставляет страдать старшую дочь, любимицу отца. Девочка переживает: если родится братик, то займет ее место в семейной иерархии.

Дальмира не любит говорить о проблемах своего становления как режиссера, но, зная их, трудно сдержаться и не рассказать, в какой сложной ситуации находится эта маленькая, хрупкая, но сильная духом, очень талантливая женщина. Будучи фактически единственной представительницей «слабого» пола в творческом коллективе студии «Кыргызфильм», она никак не может запустить свой первый киноленточный проект «Одинокая сосна». Причина: якобы «пленки в руках не держала» и нечего надеяться на полноценное кино. Тилепбергенова работала в группах Актана Абдыкалыкова администратором на картине «Бешкемпир» и вторым режиссером на фильме «Маймыл» и знает всю технологическую цепь кинопроизводства. Как бы там ни было, Дальмира продолжает плодотворно работать: ее поэтический цикл «Дом для слов» был высоко оценен, и этим летом она получила приглашение на XXI Международный съезд писателей в Лахти, который проводил финский ПЕН-клуб; пишет интересные сценарии, например, о сказителе Саякбае Каралаеве, снимает видео. Но...

И, отмерив на глаз,
Отпустила мне жизнь на года
Четки чистой слезы
Да надежды неясную нить.

Из поэтического цикла
Д.Тилепбергеновой
«Дом для слов»

В КОНТЕКСТЕ ДЕТСКИХ ВОСПОМИНАНИЙ

Именно Чингиз Айтматов — автор того мега-сюжета кыргызского кино, который время от времени воспроизводится режиссерами новых поколений: мальчик любит взрослую девушку, но та предпочитает другого, который старше и твердо стоит на ногах. Нарратив «Джамили» работает в «Качелях» Актана Абдыкалыкова (1993) и отчасти в «Серьгах» Темира Бирназарова (2002).

Перед показом фильма в Москве, в день открытия VII Форума кинематографий стран СНГ и Балтии, Бирназаров настоятельно требовал от меня до начала первого диалога в «Серьгах» успеть зачитать следующий текст: «У кыргызов есть традиция: дарить понравившейся девушке серьги. Если она их принимает, значит, согласна выйти замуж. Если не принимает, значит, отказывается от предложе-

ния джигита». В принципе, говорил Темир, дальше можно не переводить, все будет понятно по изображению. В самые ответственные моменты своей жизни кыргызы вообще почти не говорят, у них срабатывает инстинкт восприятия знаков и жестов.

Фильм «Серьги» посвящен мальчику, открывающему в себе чувство зарождающейся любви. Улан живет в самом сердце гор. В его доме тоже есть те самые знаковые серьги, которые мать прикрепляет к настенному ковру, дабы проветрились, бормоча про себя: «Окисляются, что ли?»

Однажды в горах появляются туристы, и герой влюбляется в прелестную русскую девушку-блондинку с шелковистыми волосами, к которым он то и дело прикасается. Бирназаров некоторые свои фильмы снял на малой Родине — высокогорной Нарынской области, где уже практически не говорят на русском языке, а если появляются иностранные туристы, то языковая проблема снимается чаще всего благодаря проводнику из местных.

Мать Улана приглашает Настю «на чай». Девушка замечает на настенном ковре серьги: «Они из серебра?» Мать отвечает: «Когда сын вырастет, мы его невесте подарим». И с грустью констатирует: «Мы, наверное, не понимаем друг друга, плохо, когда не знаешь языка...»

Улан и Настя все же нашли взаимопонимание, он следит за каждым ее движением и подражает ей. В один прекрасный момент мальчик дарит своей избраннице старинные серебряные серьги, но Настя возвращает дар. Уже после незаметного ухода Насти подавленный Улан обнаруживает в сокровенном месте — у прудика — оставленные ему на память прядь шелковистых волос и талисман в виде милого гномика.

Сюжет картины навеян детскими переживаниями Темира, но во время первого просмотра я невольно вспомнила о «Качелях» Абдыкалыкова, в которых маленький герой также влюблен в девушку старше себя. У Актана появляется Моряк и увлекает девушку. И абдыкалыковский мальчик Мирлан переживает момент первого взросления. Он чувствует, что Моряк смог увлечь Девушку чем-то таким тайно притягательным, чего он сам лишен. Улан, впервые столкнувшись с непониманием, замыкается в себе, в нем тоже начинает работать душа, ведь до появления блондинки все было так просто и понятно.

КИНО И МИР ПОСЛЕ 11 СЕНТЯБРЯ 2001 ГОДА

До сентября 2001 года многие деятели культуры стран СНГ, Балтии и более дальнего зарубежья, как

обычно, занимались разработкой интересных проектов, некоторые из них были приурочены к середине — концу сентября. Один из самых любопытных — «ИнвАзия» молдавского художника и режиссера Штефана Русу. В воплощении его идеи «современного культурного вторжения» приняли участие две полярные группы: представители стран кочевой культуры — Монголии, Казахстана, российской Сибири, потомки реальных захватчиков; и культуры оседлой — России, Польши, Укра-



«Серьги»

ины, Молдовы, Румынии и Югославии, чьи предки испытали все ужасы вторжения кочевников-завоевателей. На историческом месте, где в XIV веке укрепилось татарское становище Шехр-аль-Джадид, участники проекта расположили палаточный лагерь и условились соблюдать принципы кочевья.

Это была незабываемая неделя. Ночами, сидя подле огня, рассказывали друг другу бесконечные истории, навеянные запахом степных растений, вкушали пищу, приготовленную монголами и казаками, пропитавшуюся дымом и окрашенную в красные тона вина «Бутучень».

Молдавский художник понимал, что воскрешение духа Азии воспроизведет в памяти европейцев страшные картины нашествия кочевников, изменивших карту мира. И для него возникла необходимость «оправдать» вторжение. Но, как писал мне

сам Штефан: «События 11 сентября совпали по времени с «ИнвАзией», которая состоялась с 15 по 23 сентября 2001 года, «захватчики» Старого Орхея неожиданно получили дополнительный импульс, внесший серьезные коррективы в их работы. Проекты, представленные на завершающей стадии «ИнвАзии», были отмечены такими нюансами, которые мы едва могли бы предугадать при обычном течении времени».

По итогам проекта Русу создал 18-минутный до-



«Пеший туман»

кументальный фильм «InvAsia», и нынешней осенью мы ждем Штефана в Бишкеке для его презентации.

Осень 2001 года очень изменила Центральную Азию.

Болот Алимбаев начал работать над сценарием, осмысливая происходящие в Афганистане и регионе события.

16 декабря в гражданском аэропорту «Манас» близ Бишкека американцы и их союзники начали размещать военные самолеты. Коалиционные силы готовились действовать по трем основным направлениям: доставка гуманитарных грузов в Афганистан, доставка авиатоплива для самолетов, принимающих участие в боевых операциях, и по-

леты боевых самолетов-истребителей в рамках операции «Несокрушимая свобода». На стыке 2001-2002 годов началась поставка гуманитарных грузов в обескровленный Афганистан, в том числе и наземным способом. Последний караван по расписанию МЧС Республики должен был быть отправлен в конце мая, и тогда Алимбаев планировал начать съемки. Но караван пошел в далекий и нелегкий путь дней на десять раньше — 22 мая. И режиссеру пришлось за считанные часы собрать съемочную группу и оперативно приступить к работе. Болот знал, что не будет располагать даже малой операторской техникой, только видеокамерой Betacam SP первого поколения. Зато он пригласил известного узбекского оператора Рифката Ибрагимова, создавшего эпически мощное изображение, соответствующее замыслу режиссера.

«Пеший туман» — философская притча о войне и мире на современном материале. Фильм напоминает о молниеносной войне в Афганистане после терактов 11 сентября. По концепции режиссера, все люди на планете Земля произошли от единой Праматери. Ее образ в трех воплощениях — кыргызки, таджички, афганки — создает Гульнара Чокубаева, некогда представшая в образе таджички Каныкей, матери кыргызского эпического героя в фильме Мелиса Убукеева «Вселенная Манаса». Перед Гульнарой стояла сложнейшая задача: в коротких сценах точным штрихом обозначить образы матерей в совершенно разных ситуациях. В Кыргызстане она — добрая и приветливая хранительница семейного очага, в Таджикистане ей не до праздников — отголоски вчерашней войны замыкают ее в четырех стенах, время поминовения погибших еще не прошло, а в Афганистане мать Чокубаева — одна из многих матерей, чьи лица закрыты паранджой. Местных мужчин зрелого возраста ни в одной из трех стран нет — только старики, женщины и дети. Мужчины либо погибли, либо скрываются, либо уехали на заработки. Чужие мужчины появляются в этих местах ненадолго: с гуманитарной миссией (как герои фильма), а то и с разведывательной — военные самолеты постоянно барражируют в небе.

Алимбаев убежден: современные «быстрые» войны приносят невинным людям лишения и невзгоды, растягивающиеся на годы.

Жолдош, молодой кыргызский служащий МЧС, и Бодурбек, пожилой таджикский водитель, везут из Оша, южной столицы Кыргызстана, гуманитарный груз — муку — на север Афганистана, куда направился поток беженцев. Там, кстати, в основном живут этнические узбеки, таджики, кыргызы и туркмены.

В кыргызской глубинке герои знакомятся с мальчишкой, которого подвозят в родные места, где его ждет мать. Небо то и дело прорезают военные самолеты, вызывающие у местных праздный интерес. У Семена Чуйкова, известного кыргызского художника, есть замечательная картина «Самолеты», на которой изображены мальчишки, задравшие в небо головы. Самолетов «в кадре» нет, но есть ощущение их пролетов над головами сельских детей, мечтающих стать летчиками. Кыргызстанцы не испытали лишений братоубийственной гражданской войны, и их жизнь течет по мирному руслу. Военные самолеты вызывают у кыргызских детей только восторг.

Наших героев вновь зовет дорога, и они продолжают свой путь. В Таджикистане водитель предлагает остановиться на ночлег в доме своей сестры — мрачной женщины в черном. Ее саманый домик расположен у заброшенной аэрокосмической обсерватории. Память о прошедшей войне пока невозможно стереть: сынишка хозяйки дома пугается, увидев Жолдоша: «Он никак не может забыть ту войну. Как только появляется кто-то в форме или пролетает над нами самолет, он начинает плакать». Молодой кыргызстанец решает оставить в доме мешок муки, как знак того, что человек в камуфляже может приносить не только беду.

Для путешественников начинается самый трудный отрезок дороги, они попадают в зону ползучего тумана, который, словно мираж, то преследует, то обгоняет их.

На афганской земле в центре внимания режиссера — образ мальчугана, не ведающего страха. Взрослые послали его «на разведку». Юный афганец, обнаружив мирный груз, радостно кричит: «Мука! Мука!» На его крик из-под холма выходят афганские матери. Поняв, что в грузовике есть что-то съедобное, взбираются на кузов, едва не раздавив мальчишку. Мать пытается вытащить его из-под обезумевших женщин. Но гул в небе вынуждает их вернуться на землю, шум приводит в себя сонного Жолдоша, он вытаскивает из машины водителя и падает вместе с ним ничком: «Самолет! Самолет!» — восторженный мальчишка-афганец не чувствует опасности. Юноша-кыргыз поднимает голову и понимает, что тревога ложная, этот самолет не принесет беды. И устремляется за маленьким смельчаком.

Этот смелый мальчишка — один из тех, о ком рассказывал мне кыргызстанский журналист Александр Князев, весной 2002 года снимавший на севере Афганистана документальный фильм «Азиатский перекресток».

Болоту очень хотелось снять длинный проезд автокаравана в провинции Бамиан, где талибы уничтожили уникальные гигантские скульптуры Будды, возведенные в Афганистане в первом тысячелетии, — уничтожили для того, чтобы усилить ощущение гуманитарной катастрофы в древней стране. Но Бамиан — это центральная провинция, фактически недоступная для граждан СНГ, и Алимбаев оставил затею. Но и без этого эпизода замысел и постановка фильма «Пеший туман» — гражданский подвиг режиссера, рискнувшего на мизерные средства создать картину, которую в стабильное время не снял бы никто: МЧС не отправляло бы свои гуманитарные караваны через три границы, и небо Центральной Азии не бороздили бы натовские самолеты. Алимбаев, использовал свой шанс на все сто.

ВЕРА, НАДЕЖДА, ЛЮБОВЬ

Вера, Надежда и Любовь были казнены вместе со своей матерью Софией во II веке н.э. в Риме. С тех пор имена сестер стали символами главных христианских добродетелей. Но, как заметил продюсер киноальманаха «Вера, Надежда, Любовь», директор студии «Кыргызфильм» Геннадий Базаров, перед авторами не ставилась задача «буквального раскрытия смысла этих извечных понятий, напротив, им была предоставлена полная свобода творческого самовыражения, дабы они смогли представить личное художническое видение».

Бекжан Айткулуев, самый опытный из трех режиссеров, снял центральную ленту альманаха — «Вера». Ребенок — один из символов Веры, и в фильме Айткулуева мы смотрим на мир глазами мальчика-инвалида. День-деньской сидя у окна, он страдает несчастным, сирым и убогим. А вот, кажется, и праздник на улице героя: некий счастливец с букетом красных гвоздик торопится на свидание, но девушка не приходит. Молодой человек в сердцах кидает букет на снег. Цветы подбирают подростки и протягивают согбенной пожилой женщине, а та, приняв букет, роняет авоську с яблоками. Изумительный по красоте кадр: яблоки на снегу...

В новелле «Вера» самое грустное впечатление производит эпизод на мусорной свалке. После первого просмотра многие советовали режиссеру его сократить. Но свалка нужна автору, чтобы подчеркнуть безысходность существования ее обитателей. Трагедия заключается даже не в том, что на мусорной свалке живут люди. Один из них находит среди мусора миниатюрную скульптурку Будды, рассматривает ее и не понимает значения своей находки. Этот несчастный выбрасывает фигурку

божества, и становится понятно, как он дошел до жизни такой.

Флора Газиева сняла новеллу «Надежда» с женской точки зрения. Все, кто знаком с Флорой, знают, что она очень тонкий человек, возможно, чересчур эмоциональна и легкоранима, хотя может быть и достаточно жесткой.

Ее картина — это грезы влюбленного мужчины и грезы полюбившей женщины.

От повседневных забот мужчина уходит в меч-



«Ангел»

ту о встрече с любимой. Идут кадры свидания, приносящего герою максимум удовольствий. Но женщине этого мало — она полюбила женатого мужчину, готова броситься в любовный омут, однако моральный барьер останавливает ее. Газиева открыла публике талантливую актрису — Ана-ру Ажыканову.

Эркин Рыспаев в новелле «Любовь» раскрывает суть милосердия, заботливой любви. Эту новеллу невозможно пересказать — ее нужно смотреть.

На студии «Кыргызтелефильм» завершилась работа над следующим киноальманахом — «Семь смертных грехов». Перед создателями поставлена непростая задача: продолжительность каждой новеллы — всего пять минут, и в семи пятиминутных лентах авторы должны раскрыть смысл каждого из смертных грехов: «Гнев», «Жадность», «Зависть», «Обжорство», «Похоть», «Гордыня», «Лень». Но об этом — в следующем номере «КФ».

«ИТАЛЬЯНЕЦ» ИЗ КЫРГЫЗСТАНА

Однажды на студии «Кыргызтелефильм» появился «кыргызский итальянец» — Таалайбек Шаабото

(Кулмендеев) и заявил, что, будучи студентом Римской академии нового европейского кино «Rosebud», приехал на родину для съемок курсовой работы. «Телефильм» предоставил ему все необходимое для съемок и монтажа.

Маленькая картина «Периште» («Ангел») влила свежую струю в современный отечественный кинопроцесс. Может показаться, что сюжета в ней нет: трое — мужчина, женщина и девочка в туманную погоду едут то ли на похороны, то ли с похорон... Мужчина ворчит на поющую женщину, а девочка замечает «ангела», которого взрослые не видят.

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

Действительно, Таалайбек Кулмендиев до Италии кое-что успел сделать в Кыргызстане, многим памятна его телепередача о фильме Болота Шамшиева «Белый пароход» или программа, посвященная актрисе Назире Мамбетовой, кто-то помнит о незаконченном фильме «Кентавр», два года назад вызвавшем острую критику коллег. После неудачи с «Кентавром» Таалайбек пропал, появившись всего два месяца назад на «Телефильме».

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

Сегодня кино в Кыргызстане находится в странном состоянии. Если оно не умерло, то исключительно благодаря мистическим обстоятельствам, иногда вдруг обретающим четкие и вполне конкретные очертания в тумане рутинного настоящего. Опыт подсказывает: фанатики-режиссеры должны иметь за душой целый пакет проектов, потому что наступает завтра, и ранее, казалось бы, невозможное, обретает черты кинематографической реальности, реальности снимаемого фильма.

Бишкек

к 80-летию Сергея Параджанова

АЛЛА БОБКОВА

АРМЯНИН ТИФЛИССКОГО РОЗЛИВА

Репортаж из прошлого

Начать следует с финала.

В январе 1972 года с Лубянки на Старую площадь была отправлена депеша следующего содержания:

Секретно
Комитет Государственной безопасности
При Совете Министров СССР
25 января 1972 г.
№ 182 А
гор. Москва

ЦК КПСС

По сообщению КГБ при СМ Белорусской ССР 1 декабря 1971 года перед творческой и научной молодежью республики выступил приглашенный ЦК ЛКСМ Белоруссии режиссер Киевской студии им. Довженко Параджанов С. И.

Выступление Параджанова (запись прилагается), носившее демагогический характер, вызвало возмущение большинства присутствующих.

ЦК Компартии Белоруссии информирован.

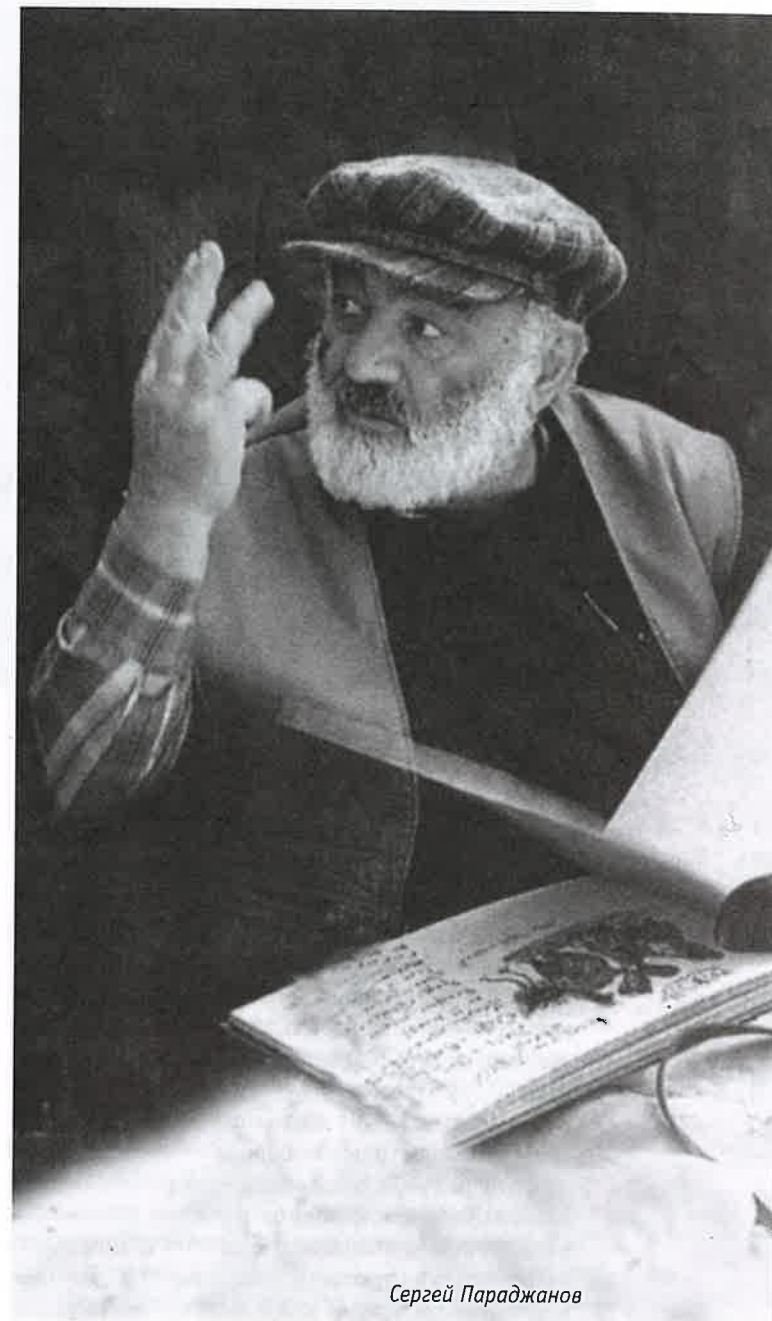
Приложение: на 23 листах.

Председатель Комитета Госбезопасности
Андропов¹

Событию, о котором докладывала эта секретная эпистола, предшествовала вот такая история.

В ноябре 1971 года на семинаре Бюро пропаганды советского киноискусства в Репино мы с киневедом Ольгой Нечай увидели фильм Сергея Параджанова «Цвет граната» («Саят-Нова»). Картина настолько ошеломила обеих, что оставить ее без новых эмоциональных подключений, не подарить кому-то еще ее одухотворенные лики, ее изумительные пластические композиции мы не могли.

Приехав в Минск, провели переговоры с руководителем Клуба художественной и научной интеллигенции, действовавшего под эгидой республиканского ЦК комсомола.

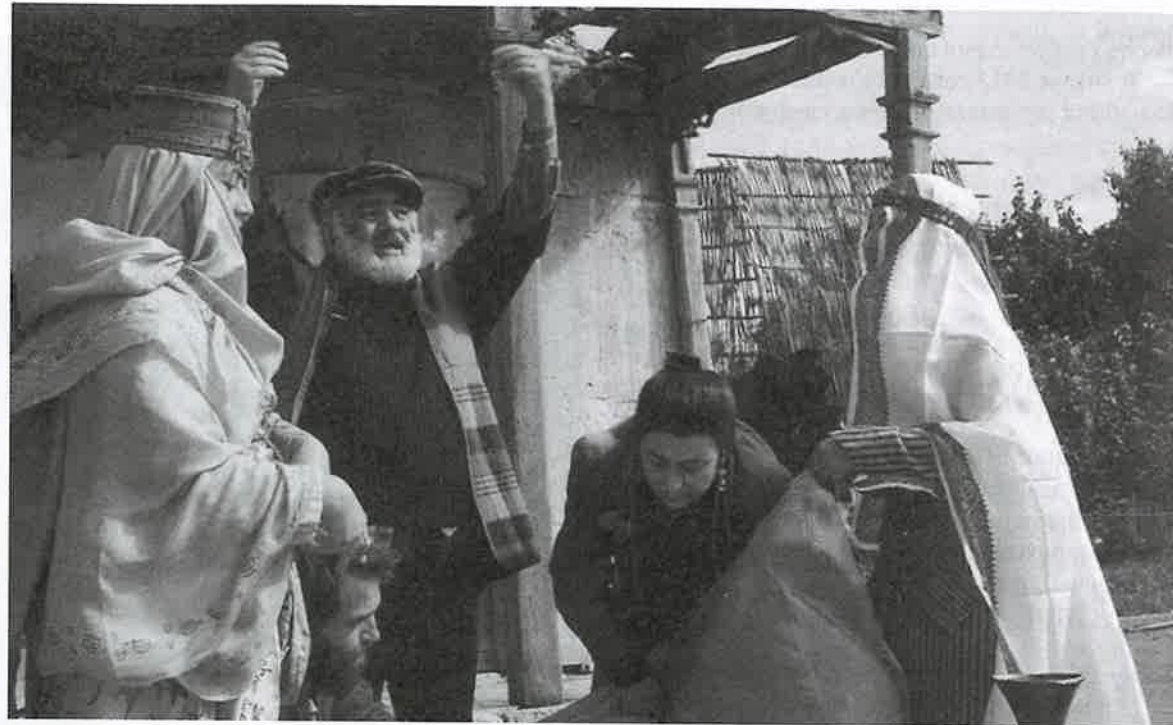


Сергей Параджанов

¹ Опубликовано в книге Валерия Фомина «Кино и власть». М., 1996, с. 90.

«Кто такой Параджанов?» — пошел запрос из комсомольских апартаментов в партийное обиталище. На нашу удачу инструктором отдела культуры ЦК КПБ служил журналист, сценарист Владимир Халип. Он отрекомендовал запрашиваемое лицо как талантливого советского режиссера с мировой известностью.

«Добро» получено, киевский номер телефона раздобыт, Параджанов согласен приехать.



Сергей Параджанов на съемках

Попросил разыскать художника Александра Кищенко, пригласить его на встречу.

Поезд из Киева прибыл в Минск ранним утром 1 декабря. Встретить гостя поручили председателю Клуба Олегу Белоусову, актеру ТЮЗа Валерию Мельникову и мне, редактору телевидения.

Священный трепет от предвкушения встречи с создателем «Теней забытых предков» и «Саят-Нова» перешел в смятение, едва отворилась дверь купе.

Красивые, как на восточных миниатюрах, глаза — его. Апостольская борода — не черная, как на фотографии, а с проседью — его. Остальное... Задрипанное демисезонное пальто и помятая шапка, в которые он был облачен, годились разве что хиппи-джентльмену. Чемодан, в котором он привез свой шедевр — не резан-

ную чужими руками, авторскую копию фильма, — был обмотан веревкой и просился на свалку. Наш гость зло доругивался с попутчиком.

По дороге в гостиницу «Минск» он так объяснил дорожный конфликт: «Бахвалился, что занимает высокую должность в вашем партаппарате. Всю ночь пытался пичкать похабными анекдотами...»

Предложение проехать по городу после отды-

ха Сергей Иосифович отверг: «У вас нет старинной архитектуры». От посещения военных мемориалов тоже отказался. И вообще потребовал не беспокоить до вечера.

Мы с Ольгой Нечай нарушили табу и поплавились, прождав около шести часов у гостиничного номера. Параджанов прибыл, когда, отчаявшись, мы решили, что встреча в Клубе уже сорвана. Без всяких эмоций, на ходу, отчитался: «Был в художественном салоне, был в магазинах. Вот сыну ботинки купил». Отдал ключи от номера и отправился ужинать в ресторан. Вернулся несколько с худощавым отроком, буркнул: «Миша поедет с нами».

Наконец-то, мчась к Дому искусств, мы обговорили регламент встречи. Аудитория терпеливо ждала — кто-то с профессиональным любопытст-

вом, кто-то предвкушал сенсацию, а кто-то должен был отработать чекистский хлеб.

(Позже, возвращаясь и к прошедшему, и к последующим моментам его вояжа в Минск, я нашла объяснение параджановской необязательности. По-видимому, его натура не терпела официозной упорядоченности. Импровизация, непредсказуемость, поведенческие зигзаги больше соответствовали его природной стихии.)



«Саят-Нова», режиссер Сергей Параджанов

Отставив в сторону ведущую с преамбулой, он с ходу взял бразды правления в свои руки и дружелюбно начал:

— Я вам благодарен за внимание, за приглашение <...> 0, в зале много бородачей, значит, меня поймут...<...>

(Поясняю: по чьей-то номенклатурной дурости борода в те годы если и не связывалась с крამолой, то, во всяком случае, считалась атрибутом, недостойным строителя коммунизма. На Белорусское ТВ запрещалось приглашать бородастых. На Центральном ТВ помню лишь одно лицо, обрамленное «лопатой» а-ля Маркс — музыкального критика.)

Первый вопрос ведущей — к какому художественному направлению относится «Саят-Нова»? — вызвал недовольство Параджанова, и он вернул

его назад с комментарием: мол, «вешаете ярлык, ущемляете меня в великой профессии режиссера».

Кто ж знал, что вопрос-стереотип заденет его болевую точку! Он посчитал, что его хотели обтесать и встроить в марширующую колонну, а его художническое существо тут же воспротивилось.

Слабого внешнего толчка хватило для пробуждения его воинственного духа. Ядовитые стрелы полетели в «Войну и мир», «Дворянское гнездо»,

«Преступление и наказание», «Анну Каренину» (названия двух последних фильмов в его устах звучали саркастически — «Преступление без наказания» и «Танька Каренина»). И — резюме: в советском кино «полная девальвация», «абсолютная трагедия», «застой». В мировом кино, по его убеждению, тоже, хотя в нем существуют ценные им Феллини, Пазолини, Вайда.

Словесные атаки в том же духе Параджанов возобновлял на протяжении всего четырехчасового действия.

К примеру:

«... Когда Бондарчук меня спросил: «Сергей, почему ты считаешь, что я провалился?», я ответил: «Давай мне любую склейку, и я тебе докажу, что ты не режиссер».

Далее Параджанов выдал собственную интер-

претацию монтажного соседства эпизодов «Ссора Безухова с Долоховым в Английском клубе» и «Дуэль в Сокольниках». Он, мол, вставил бы между ними сцену «Безухов в одной из арбатских бань». Там, в пару, трижды запотевают (забрызгиваются) его очки, а когда он их протирает и надевает, монтажно следует выстрел.

«Этого нет у Толстого? — словно убеждал Параджанов уже не Бондарчука, а публику. — Ну и что ж! Был бы жив Толстой, он, может быть, оставил бы эту сцену, вместо твоей склейки сам бы, на свой манер, вписал эту кинематографическую сцену, чтобы передать состояние, может быть, внешнее, естественно идущее, потому что Пьер готовился к дуэли (в фильме. — А.Б.). Сама дуэль иллюстративна».

А ведь блестящая подсказка: Параджанов говорил, насколько я его понял, о перетекании острой эмоции — Толстой дважды пишет о том, «как что-то страшное и безобразное поднималось в его душе» — в осознанное решение. И очки Толстой упоминает — об этой детали с «подлой шутовской» сообщалось в анонимке: что Безухов «плохо видит сквозь свои очки и что связь его жены с Долоховым есть тайна только для него самого».

Еще несколько параджановских эскизов.

Коснувшись термина «сюрреализм», он тут же начал полемическую схватку с досточтимым метром: «...Реализм еще понимают как-то, а вот «сюр» ... Герасимов предложил мне делать вместе с ним сюрреалистический фильм «Слово о полку Игореве». Я говорю: «А что нам делать вдвоем?» А он: «Ну вот, мы и ударим по сюрреализму». Я говорю: «Очень хорошо. Вы будете делать реализм, а я — сюр». Я тогда знал официально, что в нем живет мечта поставить с Сергеем Параджановым яркое, страстное «Слово о полку Игореве» с его битвами и удалыми половецкими плясками.<...>

Дело не в Герасимове, который хочет меня поддержать. Он посмотрел картину («Саят-Нова». — А.Б.) и сказал: «Ну, ты представь себе, что я тебя поддерживаю. Значит, что, «Молодой гвардии» вообще не было?» <...> Нормально. Просто это его кредо...»

Параджанов прошелся едва ли не по всем главным фигурам советского кинематографа, не задев лишь Шукшина, а рядом с собой поставил «мученика Тарковского».

Когда его бурные пассажи показались ведущим (мне с Нечай) перенасыщенными, последовало возражение:

«В нашем кинематографе есть не только сытые московские мальчики, как вы утверждаете. Есть же

Тарковский, Глеб Панфилов с фильмом «Начало», Козинцев с «Гамлетом»...»

Его обличительная жилка подпиталась новой энергией:

«Да ничего в кинематографе нет, кроме «Начала», где ваш молодой провинциальный Панфилов, с трепетом тюзовского зрителя увлеченный Жанной д'Арк, еще пытается что-то делать, сочетая одно с другим. <...> А Козинцев!.. Разве у него Гамлет! Да это же чайник! <...> Называя Тарковского, будьте осторожны с Козинцевым. Потому что я получил от него письмо после просмотра «Саят-Нова». Он жалеет, что не пригласил меня делать костюмы... Не потому, что я сделал бы ему ренессансные костюмы. По крайней мере, надо было найти совсем другое решение. А он что? Что он сделал в «Короле Лире»? Он нам прочел произведение без своего вмешательства... Просто я хотел бы сына — он ленивый, он не хочет читать «Короля Лира» — повести в кино, чтобы он примерно знал сюжет, когда и где повесилась Корделия <...> А вот как она висела и что происходило, когда она висела, это никого не интересует. Самое главное — ее повесили. Значит <...> надели веревочку, вот и повесили. И чайки стонут. А смысла в этом нету. Шекспировского смысла».

Потом ведь Козинцев в чем ошибается. Он не понимает, что шекспировский вымысел и шекспировские произведения — это не хроника шекспировского времени, а тоже вымысел художника — большого поэта и драматурга. <...> Это самое страшное: он делает хронику шекспировского времени <...> Это я тоже умею делать. А вот сделать синтетический образ Ренессанса... <...> Я ему предложил: дайте мне все ваши фильмы, «Короля Лира», «Гамлета», и я вам (смонтирую. — А.Б.) третий фильм из вашего же материала. Пушу (в смысле — образно использую. — А.Б.) негатив и покажу вам, что такое Шекспир чисто эмоционально <...>. Возможно ведь сделать вот такой коллаж из некоторых фильмов, показать страсти... Потому что там нет страстей. Нет страстей, есть просто пижоны, которые ходят с помощью Грицюса по фанерным стенкам... Может быть, я излишне гневаюсь, но дело в том, что у меня другого убеждения нет...»

Словом, все искусство, впитанное им как кинематографистом, художником, толкователем классики, он мысленно реализовывал в своем воображении и спуску не давал ни тем, к кому испытывал антипатию, ни тем, кому отдавал предпочтение. Чувствовалось: ему, художнику-поэту, философу, владеющему даром ассоциативного выражения эк-

ранных мыслей, осточертели плоскостность нашего кино, отсутствие сопротивления соцреализму, в какой-то его все время тыкали.

Но его душевное кипение против недругов — фильмов и персон — постоянно перекрещивалось с комплиментами, как-то уравнивалось. Отче-хвостив кого-то за одну ленту, Параджанов вдруг вырывал из памяти другую (или ее отдельные компоненты), чтобы отдать должное коллеге. В «Короле Лире» он выделил линию шута. Бондарчуку поклонился за «Ватерлоо». Раздраченного Кончаловского — дескать, поставил «Комиссионное гнездо» с аксессуарным миром Арбата — похвалил за «Первого учителя». Он довольно долго сокрушался — иронично, с подковырками — по поводу провальности ленинской темы в кино, оговорившись, правда, что не видел «Шестое июля», которое хвалили люди, с чьим мнением он сходил.

Занозами, как явствовало из его монологов, были партийные идеологи и начальство в целом. При воспоминании о случаях, в которых они фигурировали, в словах, в интонации появлялась желчь. Да и саднила рана от утренней схватки с минским аппаратчиком (он дважды его поминал лихом). Картина вырисовывалась такая: Параджанов вступил с ним в откровенный разговор, пытался говорить о праве художника на свое видение мира, а тот ему по темечку: дескать, правильно, что шесть лет не получал постановку и еще столько же лет не получишь.

С той же ядовитостью Параджанов говорил о том, что партийная элита Армении не поняла и не приняла «Саят-Нова». «Человек, который высказывался о картине, — это один из секретарей ЦК (секретарь. — А.Б.) по культуре, который в прошлом был полотером и был выдвинут на руководящую должность в связи с определенным талантом, он, посмотрев эту картину, сказал о том, что это удивительная картина, но в ней очень много мастики. Я долго не понимал, почему именно мастики. Потом мне перевели его «переводчики», которые все время его сопровождают и редактируют, что это «мистика».

Самое объемное место в его монологах и ответах на вопросы заняла тема, связанная с картиной «Саят-Нова» — с ее визуальными образами, актерами, движением авторской мысли, с ее несчастливой судьбой (перемонтаж Юткевича, который хотел спасти фильм, малочисленность копий, пущенных в московский кинопрокат, обструкция со стороны Главка — там, по словам Параджанова, картину называли «интеллектуальным шантажом», неприятие в высших кругах Армении — республике, которой он несколько раз по ходу объяснял в

любви). По поводу конфликта в Армении он выразился в том духе: обманул ожидания. От него, дескать, ждали «Теней забытых предков» на местном материале, которые тут же принесут международные награды, однако этого не произошло. Но говорил и том, что в Армении фильму дали дорогу, пусть и узкую.

«Народ-то, я не сказал бы, что понимает картину. Я и сам ее не совсем понимаю, но народ идет на эту картину, идет, как на праздник. Идут все слои населения, они в картине чувствуют свои гены. Ни сюжет, ни установившиеся каноны судьбы поэта — придворный конфликт, изгнание поэта из дворца, светская жизнь, монастырь — это все не стало смыслом моего сценария, а (стали. — А.Б.) краски, аксессуары, быт, который сопровождал поэзию <...>. Я постарался искусство преобразить в жизнь, а не жизнь преобразить в искусство. В тот мир, который сопровождал поэта. В картину, во-первых, поэт не разговаривает. В картине фактически две реплики, которые я переведу. <...> Но, мне кажется, картина очень примитивна по структуре своей. Было детство, была юность, была любовь, был монастырь, были камни. Возлюбленным был камень, келья была возлюбленной, любимая (женщина была. — А.Б.), грудь ее воспета, воспета роза. Потом была мысль — «Горло мое пересохло, я болен». Поэт умер. Все так просто, как в судьбе великого поэта, ашуга, менестреля».

<...> Я ушел абсолютно в сторону от этнографического, от этого колониального фильма (Параджанов имел в виду «Тени забытых предков». — А.Б.) и считаю, что это колоссальное заблуждение юноши, если этому фильму подражает такой мастер, как Юрий Ильенко. <...> Картина «Саят-Нова» снята с одной точки просто назло Юрию Ильенко — не меняя свет, цвет, не меняя оптику. Если мне удалось сделать динамику пластическую, если мне это полностью удалось... Картина статична, безумно статична, и этим она мне очень дорога <...>

Картина снималась долго. Боюсь, что она покажется вам непростой. Я хотел бы обратить ваше внимание на удивительную актрису Софику Чиаурели. Что такое Софику Чиаурели? Жалко, что эстафета Веры Стрелетовой исчезла <...>. Софику Чиаурели — единственная трагическая актриса. Она изображает роль молодого Саят-Нова. И для меня она удивительна своей византийской красотой...

До восхищения Софику Чиаурели, которая «говорила» в фильме только жестами, ударяя по струнам кяманчи (или летающими одеждами царевны Анны и монашки), Параджанов читал фрагмент

сценария — тот, в котором описывается, как Саят-Нова отправляется за плащаницей, как попадает в сонмище монашек-фантомов, как покрывают тело католика полотно со Спасителем. Его чтение было творческим актом, он «ушел» в то пространство, где был демиургом, и нервная пульсация на какое-то время прекратилась.

Касаясь на вечере почтовых контактов с выдающимися кинематографистами мира, он то скромничал («Я получил за два дня до приезда сюда личное письмо от Феллини... Мне неудобно было цитировать и везти его с собой»), то отбрасывал щепетильность (сказал, что Вайда назвал его своим учителем).

Об отношениях со зрителем. По этой части у него были наступательные заявления. «Монтировались» они с трудностями бытийного существования.

Привожу фрагменты.

— Сейчас я готовлюсь к работе над другими темами (называл «Демона» Лермонтова и «Интермеццо» Коцюбинского, в Армении предлагали ставить «Давида Сосунского», ранее хотел ставить «Гамлета», но, по его утверждению, не нашел продюсера).

Надеюсь, живу, старею и даже слепну в преддверии ожидания. Почти шесть лет Украина не дает мне делать картину. Вот уже три года, как я вернулся после «Саят-Нова». Картина с трудом где-то появляется на экранах, зритель не понимает фильма, а мне не хочется перед ним извиняться. Мне кажется, что время уже зрителю извиняться иногда перед художником. Потому что совсем другое что-то хвалится...

Позже:

— Просто обидно. Когда я не мог делать картины, мне давали, а вот когда я умею, мне не дают. Понимаете, я больше зарабатывал тогда. Тогда я сделал пять фильмов — и «Первый парень», и «Цветок на камне»... Очень прилично зарабатывал, очень. Потом, как только я понял, что нужно моему народу... В данном случае я не отличаю украинцев, армян, грузин... Я считаю, что происходит травля, большая травля. Я считаю, что если в сорок лет тебе не доверяют как художнику, то и на том свете не будут доверять. Это точно. Понимаете? Поэтому я очень благодарен, что вы заинтересовались моим фильмом...

(Ответ на вопрос). Вот вы акцентируете, что я там — художник... Я считаю, что эта картина («Саят-Нова») меньше всего должна нравиться художникам. Она нравится больше всего физикам. Понимаете? И когда я показывал фильм на физическом факультете в Ереване <... > один (зритель. — А.Б.) очень красиво сказал, — может

быть, это даже неправда, я плохо знаю физику, — что современная физика не имеет мечтательной формулы, а вот фильм Параджанова — это мечтательная формула искусства. Вот так красиво сказал. Может быть, он не физик, а поэт, но очень точно он сказал — и понятно, и изысканно.

Минскими зрителями «Саят-Нова» были и «физики», и «лирики» — молодые ученые академических институтов, а из творческой сферы — художники, писатели, журналисты, театральные работники, кинематографисты плюс «искусствоведы в штатском» (в прямом и переносном смысле — запись для КГБ делал исследователь белорусского фольклора).

Утверждение белорусских чекистов, будто выступление Параджанова «вызвало возмущение большинства присутствующих», как сообщалось Андропову (а тот — на самый верх), не соответствует действительности. Параджанов услышал много восторженных слов. Хотя, следует отметить, были пасмурные лица. Предполагаю, что люди, не принявшие фильм и параджановские эскапады, не рискнули вступить в полемику и с самим режиссером, искушенным оратором-полемистом, и с поклонниками картины. Про «возмущение» — таково мое предположение — придумали, чтобы избежать щекочущего вопроса: почему допустили?

Но есть за что искренне поблагодарить бдящих офицеров республиканской Лубянки. Свершая черное дело, они оставили потомкам исповедальное — на всю душевную распахку — выступление Параджанова в Минске. Кроме доставки в союзное КГБ, текст отправили в Юскино Украины (В инстанциях Белоруссии предпочитали слушать запись, смаковали, пылали административным гневом.)

Жена председателя Юскино Украины Тамара Шевченко сохранила этот ценный материал, переслав его в Москву в перестроечное время тем, кто мог оценить его значимость для истории кино, для биографии самого Художника, отринувшего догматы искусства, служившего идеологическим целям.

Стенограмма выступления Сергея Параджанова опубликована в журнале «Киноведческие записки» в 1994 году в № 23. К сожалению, — не по вине Тамары Шевченко — в ее предисловии есть несколько неточных сведений. В частности, речь идет не об украинском секретаре по культуре, а об армянском. Выступал С.И.Параджанов 1 декабря 1971 года в Клубе молодой художественной и научной интеллигенции, а не на съезде белорусского комсомола в феврале 1970 года. Но самое огорчительное то, что есть пропуски и искажения в самом тексте, когда сотрудники ведомства мечта и счита списывали с пленки текст. В этом «репортаже из

прошлого» я кое-что восстановила, помня точный смысл параджановских высказываний. Во многих местах при чтении опубликованного текста не было бы недоумения и алогичности, если бы в стенограмме сохранились вопросы, которые ему задавали ведущие и зрители. Прямая речь Параджанова выделена курсивом. Я позволила себе сделать минимальную редакторскую правку, убрав междометия, слова-соринки, повторы фраз, в нескольких местах переставила очередность слов ради смысловой ясности, а при цитировании прямой речи Параджанова в скобках поставила пояснения.

Позже я прочитала в мемуарах, что Сергей Иосифович любил делать подарки. В тот вечер он подарил комсомольским работникам панно украинского керамиста Орлова, книгу по истории украинского искусства и собственный портрет художника-графика (Якутовича, насколько помнится), поставив на ней автограф — отпечаток пальца.

А потом были многолюдные посиделки в гостиничном номере. Принесли выпивку, но Параджанов не пил. Его расспрашивали об отдельных моментах фильма, об общих знакомых. Он очень смешно показывал, как разучивал в консерватории с Ниной Дорлеак романс «Средь шумного бала...». Иронизировал над художником Александром Кищенко, с доброй улыбкой внимал наивным рассуждениям об индийском кино того самого хлопчика Миши, которого взял с собой в Дом искусств.

Копию фильма в гостиницу не повезли. Ее забрали коллеги-кинематографисты, сутки она хранилась под кроватью в квартире нашего известного оператора Юрия Марухина (увы, ныне покойного).

Уезжал Сергей Иосифович 2 декабря в добродушном настроении. Его сопровождала большая разношерстная группа, в которой преобладали кинематографисты. Оставалось пять минут до отхода поезда в Киев. Вновь можно было оценить его мгновенную реакцию на внешний мир, поразиться остроте его зрения. С подножки вагона спускался некий денди. «Здравствуйте, господин Штраус!» — сделал он кивок в его сторону. И в самом деле, — перед нами предстал двойник экранного Штрауса в «Большом вальсе».

Никто не знал на этих проводах, что минский эпизод резко сожмет кольцо вокруг него, что совсем скоро ему отомстят — засудят, наденут арестантскую робу.

Сам он чувствовал: территория его свободы уже ограничивается дюймами, но бесстрашно шел навстречу роковым обстоятельствам.

Спустя день в Минске началось аутодафе. Уст-

роителей встречи вызвали на бюро ЦК ЛКСМБ. Вел заседание секретарь ЦК Геннадий Антипов. Удивило то, что никаких антисоветских этикеток нам не клеили. Единственную претензию Антипов сформулировал так: почему не ответили Параджанову, почему не ввязались в дискуссию? А вот подчиненные — работники ЦК комсомола, курировавшие Клуб, получили строгачи. Интересно, как они формулировались? За потерю бдительности? (Теперь бывший заведующий отделом, писатель Владимир Липский, его заместитель, искусствовед Нина Марченко могут гордиться этими выговорами «за Параджанова».)

Наказали по партийной линии — «за то, что не дали отпор инсинуациям чуждого советскому строю демагога, не проявили партийную принципиальность!» — и еще несколько лиц. Поскольку я не состояла в рядах КПБ—КПСС, то отделалась легкой выволочкой председателя Гостелерадио.

В Минске об этом событии судачили долго. Встреча с Параджановым взбудоражила сонную атмосферу в среде работников искусства и ряде научно-исследовательских институтов. Афористичные реплики Сергея Иосифовича, его обличительные колкости передавались из уст в уста.

Отвечая на вопрос из зала, кто он по национальности (по-моему, это был вопрос если не подсадной утки, то недоброжелателя), Параджанов ответил:

— Я — армянин тифлисского разлива.

Все сошлось. Он родился в Тбилиси, умер в Ереване.

Когда почил великий Феллини, кто-то — кажется, это был Энтони Куин — высказал примерно такое суждение: зачем оплакивать маэстро? Он ушел туда, где встретится с Шекспиром, Сервантесом, и они вместе там еще сотворят что-нибудь такое!

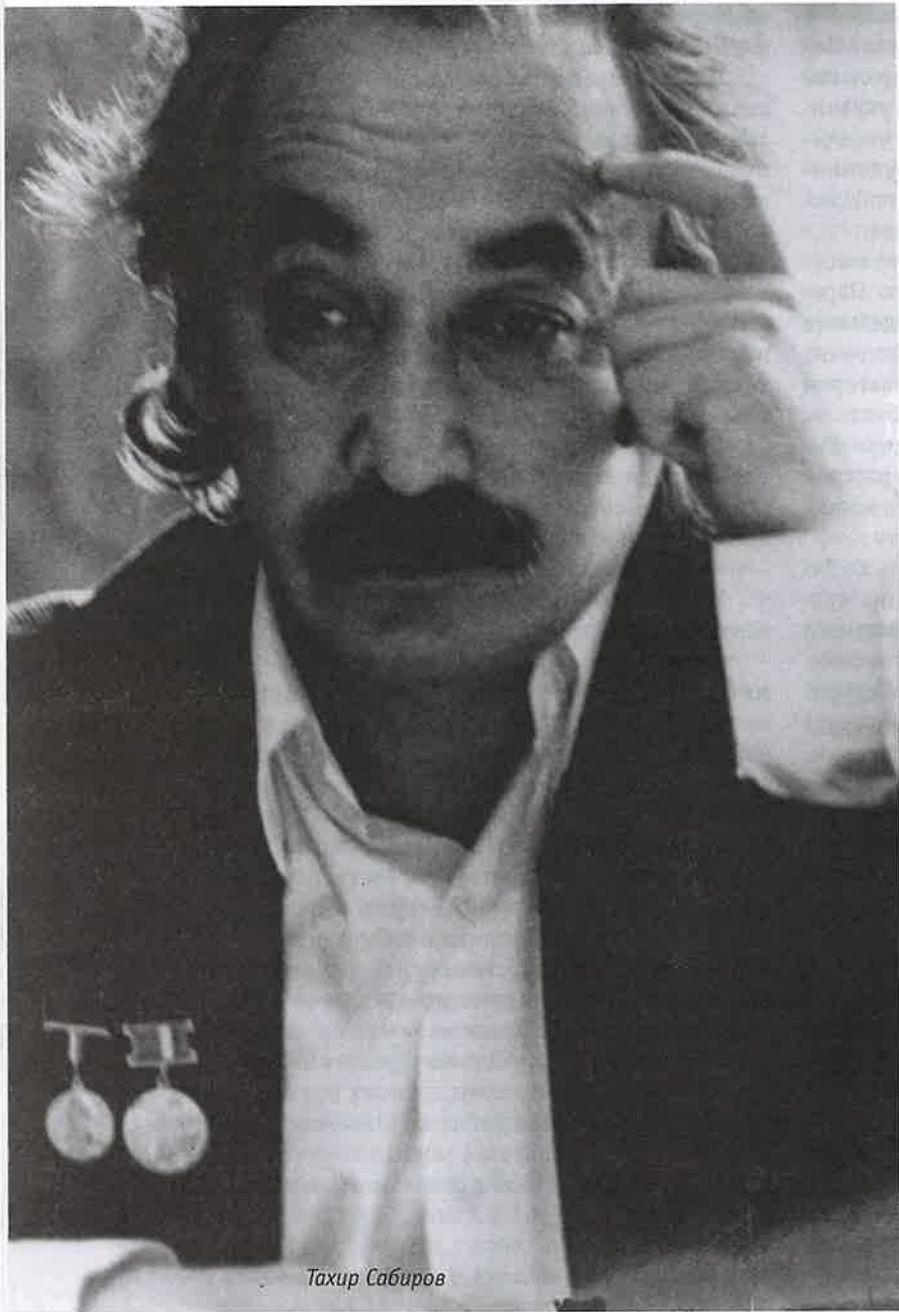
Иногда фантазирую: так Параджанов ошибся или нет, утверждая, что и на том свете не получит работу? И как там им всем — пусть и не святым, страстотерпцам, — Параджанову, Тарковскому, Эйзенштейну? В какой субстанции и в каком контакте они пребывают с теми, кого вызвали из истории и придали их облику и деяниям личный жизненный опыт — с Саят-Нова, Андреем Рублевым, Иваном Грозным? И хорошо б, чтобы нашелся кто-то уровня Маркеса, кто уловил бы их небытийное существование и протранслировал земным почитателям.

Такая вот мистическая околесица гордится...

Минск

ГАЛИНА ЭЛЬБАУМ

ХОРОШИЙ ДЕНЬ ДЛЯ ПАМЯТИ



Тахир Сабилов

Все начиналось как в сказке. Однажды утром он проснулся знаменитым. Накануне в кинотеатре «8 марта» прошла премьера первого послевоенного художественного фильма «Дохунда» режиссера Б. Кимягарова, в котором Тахир Сабиров сыграл главную роль. Душанбинцы шли в кино, как на праздник — с транспарантами, ликующими возгласами, радостными улыбками. Одноименный роман классика таджикской литературы Садриддина Айни многие читали, но сценарист — знаменитый Виктор Шкловский — расширил границы повествования, используя еще и воспоминания автора. Ёдгор в исполнении Т. Сабирова был близок и понятен зрителю: гордый, ироничный, уверенный в себе оборванец; беспризорник, которому принадлежит весь мир. Всесоюзную известность актеру принесло участие картины в Декаде таджикской литературы и искусства в Москве. Дело было в 1957 году.

В ту пору Тахиру Сабирову стукнуло 25 лет. Несмотря на молодость, он уже многое успел. Работал в театре оперы и балета в Душанбе. Получил два высших образования — актерский факультет Театрально-художественного института и режиссерский — Государственного театрального института в Москве. Три года преподавал мастерство актера в Московском театральном училище им. М.С. Щепкина. Снялся в художественной картине «Дорога» на «Мосфильме».

Пластичность, владение жанровой палитрой, природное чувство юмора — все эти актерские свойства раскрылись в «Дохунде».

При этом Сабиров не повторялся, не

дублировал самого себя. Вальяжного принца из картины «Насреддин в Ходженге» сменил образ жестокого главаря банды басмачей Рустамбека («Мир вашему дому»). Цирковой мастер Усто Калон («Лошади под луной») уступил место блистательному Калифу Шахрияру (цикл фильмов о Шехерезаде).

Он очень много работал. С 1956 по 1959 год — три крупные роли: Ёдгор («Дохунда»), Алим («Я встретил девушку») на киностудии «Таджикфильм», Сахат («Неповторимая весна», Мосфильм). В те же годы был вторым режиссером на картинах «Я встретил девушку», «Высокая должность», «Человек меняет кожу». В 1959 году органично вошел в режиссуру, продолжая сниматься.

Первая режиссерская постановка — водевиль «Сыну пора жениться» (1959) — и сегодня свежа и привлекательна. Забавная жизненная коллизия подана легко и непринужденно, казалось бы, вот она, удачно найденная стезя: лирическое и развлекательное кино. Но режиссера влекут исторические события, сложные перипетии переломной жизни двух эпох. И он создает фильмы, которые сегодня назвали бы костюмными, сложно-постановочными блокбастерами. «Одержимые» (1962), «Измена» (1967), «Разоблачение» (1969), телевизионная картина в двух частях (каждая из трех серий) «Кто был ничем...» (1974) и «... Тот станет всем» (1975), «Встреча в ущелье смерти» (1979).

Особое место в творчестве Т. Сабирова занимает фильм «Смерть ростовщика» (1966) по мотивам одноименной повести Садриддина Айни. Картина имела громадный успех и вошла в золотой фонд советской кинематографии. Более четырех лет готовился Тахир Мухтарович к сложной постановке, выверяя каждый поворот сюжета, взвешивая острые ситуации, моделируя интереснейшие человеческие судьбы и характеры. Для него было важно достоверно воссоздать на экране ушедшую эпоху. И ему это блестяще удалось. Картина «Смерть ростовщика» имела многомиллионную зрительскую аудиторию и была куплена многими странами мира. В своем интервью 1980 года режиссер сказал: «Я считаю, что всякая национальная картина является и интернациональной... Экранизируя «Смерть ростовщика», я вспоминал Гюбсека и Иудушку Головлева. Поэтому образ Кори Исмата из Бухары понятен и русскому, и французскому...»

Т. Сабиров снимал фильмы так называемой современной тематики — «Взлетная полоса», «Ураган в долине» (1970, 1972), документальные картины, но его тяготение к национальной классике, историческому материалу было очевидным.

Наработанным опытом и пришедшей с годами житейской мудростью Тахир Сабиров подготовил себя к самому, пожалуй, сложному жанру кинематографии — фильму-сказке. Создать на экране иллюзорный завораживающий мир, где единственный неверный шаг, жест могут свести на нет все усилия автора; построить экранное пространство, вступив в которое зритель на время выпадает из реальной действительности, — это удается немногим. С 1984 по 1987 год Тахир Мухтарович экранизирует сказки «1001 ночи»: «И еще одна ночь Шехерезады», «Новые сказки Шехерезады», «Последняя ночь Шехерезады».

По тогдашним сводкам «Совэкспортфильма» эти картины стали бестселлерами, лидерами продаж на кинорынках мира. Да что слова, когда есть беспристрастная статистика: за 15 месяцев проката фильмы посмотрели 45 миллионов зрителей, ленты проданы в 23 страны мира. Цикл о Шехерезаде имел множество призов и дипломов различных кинофестивалей. Он признан лучшей восточной сказкой (Всесоюзный фестиваль «Сказка», Москва, 1988), ему вручают четыре главных приза III Всесоюзного кинофестиваля фильмов-сказок, который прошел в Вильнюсе, приз и диплом Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки, он имеет редчайшую в кинематики награду — «Золотой меч Дамаска».

Казалось бы, вот она — вершина славы. К этому времени Тахир Сабиров — народный артист Таджикистана, лауреат Государственной премии имени Рудаки, кавалер орденов и медалей. Почивай на лаврах, разъезжай по кинофестивалям, собирай заслуженные награды... Но у него столько творческих планов и неумное желание работать.

Меж тем игровое кино в Таджикистане сходит на нет. Развал Советского Союза, трагедия гражданской войны в нашей стране, жесточайший экономический кризис, крушение кинопроката... В 1989 году Т. Сабиров снимает документальный фильм «Наш друг Сирия», и затем — два года мучительного молчания.

И вот — подарок судьбы: одно из народившихся коммерческих предприятий «Моворонунахр» находит деньги на кино. Тахир Сабиров снимает четырехсерийный телевизионный фильм «Слезы и меч». Он вновь обращается к любимой исторической теме и неиссякаемому источнику вдохновения — национальной классике. Картина создана по мотивам романа С. Углуб-заде «Восе» и рассказывает о народном восстании 1885 года. Съемки проходили в тяжелейших условиях, на «Таджикфильме» уже порушен отлаженный в свое время

механизм кинопроизводства. Трудности — организационные, финансовые, межличностные — подстерегали на каждом шагу. И все-таки фильм состоялся. Но он уже был лишен полноценной прокатной жизни...

Фортуна еще раз улыбнулась ему в середине 90-х. Согдийская область Таджикистана принимает решение создать на свои средства исторический фильм о Камоле Худжанди. Задумывалось десять серий. Тахир Сабилов погружается в исторический



«Дохунда»

материал, собирает группу, снимает четыре серии, и... ему объявляют, что денег нет, нужно ждать. Ожидание затянулось до последнего дня жизни режиссера...

Что такое задуманная, созданная в мыслях и воображении, выстроенная от первого до последнего кадра и незавершенная производством картина, может понять только ее автор. Есть спасительная истина: время лечит. Но его-то и не хватило...

Последнее десятилетие с его дикой рыночной стихией огненной колесницей прокатилось по судьбам творческой интеллигенции. Кто-то сумел переступить через свою индивидуальность (сиречь, самого себя), переквалифицироваться в бизнесмены. Иные уходили в запой. Другие угасли, преждевременно ушли в мир иной — им просто нечем и незачем стало жить. Никто не видел их слез, стенаний, унижений: внутренняя культура не позволяла обнажать на людях свои душевные раны.

Мы уже никогда не узнаем, какие переживания

терзали в ту пору душу Мастера. Он не жаловался, не хныкал. Жил в те годы довольно замкнуто, на студии появлялся редко. Встретишь случайно в городе — как всегда, приветлив, внимателен, смел. А глаза-то грустные... Невостребованность — страшный, безнадежный диагноз. Но время испытаний для него еще не миновало.

В 1997 году Тахира Сабирова избрали председателем Союза кинематографистов Таджикистана. Внешне — благодать и восстановленный миропорядок: уважили, отметили несомненные заслуги, призвали к деятельности. Но состояние души не измеряется почестями и должностью. Он пытался выразить его в отчетном докладе на следующем съезде, был предельно откровенен.

Тахир Мухтарович тогда публично признался в своей наивности. Он полагал, что его имя, на создание которого он потратил большую часть жизни, теперь сработает на благо национального кинематографа. С первого дня работы в СК он составил график поездок по республике. Одни маршруты для себя, другие — для оргсекретаря Мунавара Мансурходжаева. Пядь за пядю проехали и прошагали всю страну до самых дальних ее уголков. Зачем? Искали средства на кино. Тахир Мухтарович надеялся найти заказчиков, инвесторов, меценатов. Мечтал, что не только он сам завершит свою многосерийную эпопею, но и другие режиссеры запустятся, воспрянет студия. После бесплодных попыток на периферии стал обивать пороги кабинетов в столице. Результат — нулевой.

Тогда он стал писать письма во все мыслимые и немыслимые инстанции, выступать на республиканских собраниях, совещаниях, конференциях. Убеждал, что кино — дело государственной важности.

На съезде Союза кинематографистов он сказал, что если нет возможности снимать игровое и документальное кино, студия должна сосредоточить все силы и средства на пополнении кинолентописи. Наступит время, когда режиссеры другого поколения осмыслят и используют снятый материал.

Его удручала невозможность обучения талантливой молодежи во ВГИКе — у республики нет для этого средств. Он предлагал наладить процесс подготовки будущих студийных кадров на базе местного Института искусств силами выпускников московского киноуниверситета и театральных училищ. Никто не возражал, в разных инстанциях теоретически соглашались с этими предложениями, но на деле ничего так и не сдвинулось с мертвой точки.

Участники съезда воспринимали доклад-исповедь по-разному. Одни с интересом, другие равно-

душно, иные не скрывали раздражения: что толку в обличительных речах, все равно ничего не меняется к лучшему. Однако Сабирова вновь избрали председателем Союза кинематографистов.

Т. Сабиров скорректировал работу Союза. Как он и декларировал на съезде, повседневная деятельность СК сконцентрировалась на адресной помощи его членам. За полтора года трижды повышали доплату к пенсиям ветеранам кино. Помогали людям в дни скорби. Поздравляли юбиляров. Отмечали главные государственные праздники.

Правда, порой даже светлые, радостные дни приносили огорчения. Тщательно и с любовью готовились к проведению Навруза. Пригласили прекрасный музыкальный ансамбль, накрыли праздничный стол, оповестили всех членов Союза. Пришли от силы человек двадцать. Зато атмосфера была очень теплая, и даже сам Тахир Мухтарович вышел в круг танцующих...

Тахир Сабиров обладал потрясающей памятью: с ходу называл имена, даты, события. Был, что называется, живой историей таджикского кино. Любил и был любим...

Иногда создавалось впечатление, что он отчасти режиссировал свой образ. Легкий в общении, скорый на шутку, четко отслеживающий ситуацию, активный участник всех крупных республиканских мероприятий. И другой пласт — глубинный: одинокий мыслитель, философ, исследователь. Будучи дисциплинированным, пунктуальным, того же ждал от окружающих. Как всякая творческая личность, был легкораним. Из-за безделицы мог обидеться, как ребенок. И в то же время умел держать удар. Реалист и одновременно великий сказочник. Понимая, что республике не до зрелищ, когда хлеба не у всех в достатке, надеялся завершить свой фильм. Да и о следующих подумывал, хотя это при нашей ситуации в кино просто за гранью фантастики.

Собираясь писать книгу по истории таджикского кино. При его феноменальной памяти и таланте рассказчика это могло быть захватывающе интересное издание...

В начале года задумал учредить День памяти. Подготовительная работа шла огромная: собирали фотографии всех ушедших из жизни таджикских кинематографистов с 1929 года по сей день. Составили полную фильмографию национального кино более чем за семидесятилетний период. Сам назначил дату праздника: 31 мая.

28 мая 2002 года Тахир Мухтарович вернулся из Москвы с Кинофорума стран СНГ и Балтии. Впечатлений масса, он успел поделиться только самыми яркими. Понял, что почти повсеместно функции Союзов стали сродни деятельности соборов: основная часть невеликих средств направляется на материальную поддержку ветеранов кино. Утвердился в убеждении, что нынче для нашего Союза важнее задачи нет.

... 30 мая у нас был такой разговор:



«Насреддин в Ходженге»

— Тахир Мухтарович, вы завтра первую половину дня проведете на республиканском совещании, а в два часа — День памяти в Доме кино. Может, перенесем?

— Ни в коем случае! 31 мая — хороший день для памяти: последний день весны, к тому же пятница...

Под утро 31 мая его не стало. День памяти, естественно, перенесли. Последним в экранной галерее был портрет Тахира Мухтаровича Сабирова...

... Предутренний звонок. Шок. Прощание. Огромное количество народа. Похороны в пантеоне, где покоятся видные деятели таджикского народа. Выдающийся актер красиво и стремительно ушел со сцены жизни. На его лице читалась легкая улыбка. В какой-то момент почудилось, что вот сейчас он встанет, засмеется: «Ну, как я вас разыграл?»

Душанбе

ЛЕОНИД МАХКАМОВ

МЕЖДУ СТРОК

Немыслимо сказать что-либо о Тахире Мухтаровиче Сабирове даже теперь, когда его нет, и не нарваться сразу же на аргументированные опровержения. Причем люди, достаточно близко знавшие его, выскажут мнения совершенно непримиримые даже между собой, и что самое интересное — каждая из сторон будет права по-своему, поскольку имеет веские основания думать именно так, а не иначе.

Кинематографическую среду этим, конечно, не удивишь: видеть в одном поступке, в одной фразе разные грани характера и натуры своего коллеги — признак профессиональной пристрастности людей искусства. С Тахиром Мухтаровичем, по-моему, ситуация была другой. Со стороны могло показаться, что талантливый актер и кинорежиссер по-восточному скрытен, и потому, когда он вдруг высказывал нелицеприятную оценку или мысль, непосвященными это воспринималось не иначе, как коварство, укол из-за угла. Для нас же на «Таджикфильме» никакой внезапности даже в самый неожиданный момент не было — наш старший коллега хотя и не любил выставлять напоказ свое отношение к каждому из нас конкретно, но и не скрывал никогда ни острой неприязни, ни симпатий. И если одни, общаясь с ним, пребывали в постоянном напряжении, то другие тоже на всякий случай держались настороже — любимцев своих Тахир Мухтарович по-отечески, достаточно строго готовил к непростой киношной жизни. Этот расклад взаимоотношений в студийной среде лежал и в основе всей творческо-производственной практики «Таджикфильма» последних двадцати пяти лет, да и деятельности Союза кинематографистов Таджикистана тоже.

Несмотря на нелюбовь Т. Сабирова к кинематографическим сборищам, которых в союзную пору хватало, в повестке дня ему всегда отводилось время: это он мог «забыть» о мероприятии, но организаторы ни при каких обстоятельствах не имели права исключить старшего коллегу из поля зрения.

Возможно, не эти штрихи тогдашней атмосферы были определяющими (и не только в режиссерской среде «Таджикфильма»), но факт, думаю, почти бесспорный: вряд ли кто на студии и в Союзе заблуждался на счет своих отношений с Тахиром Мухтаровичем и воспринимал те или иные их всплески как сюрприз. Настолько определенными они были.

Эта определенность в личных отношениях ведущего режиссера «Таджикфильма» последних десятилетий важна еще и тем, что была она продолжением определенности и в творчестве. Дело в том, что актеру и режиссеру Сабирову играть в кино и ставить фильмы приходилось в окружении, по сегодняшней терминологии, продвинутого, европеизированного поколения таджикских кинематографистов: они заканчивали, как правило, русскую школу, московские вузы — часто не один, неплохо знали западную культуру, в том числе кинематограф. Но зачастую они либо вовсе не говорили (а значит, и не читали) на таджикском языке, фрагментарно воспринимали вековые традиции и обычаи своего народа, что лишало их фильмы национальной органичности и глубины. Однако эти художнические изъяны имели в свое время и положительные профессиональные последствия: фильмы с поверхностным национальным колоритом легче понимались и принимались на тогдашнем продюсерском уровне — в Юскино, не вызывали раздражения своей «отсталостью».

Тахир Сабиров был жестким прагматиком не только в жизни, но и в творчестве, и, выверяя каждый свой замысел «искусством возможного», он не ставил перед съемочной группой невыполнимых задач. Хотя его личная задача почти каждый раз была на грани неразрешимости. Дело в том, что ключевой темой его творчества — режиссерского и актерского — были последствия октябрьской революции для таджикского народа. Как человек мудрый, Т. Сабиров понимал, какие потрясающие возможности открыла русская революция мусульманскому Востоку: появился, можно сказать, истори-

ческий шанс вырваться из средневековой отсталости. Но как честный художник он не мог обойти труднейшие вопросы: всем ли под силу отказаться от прошлого во имя будущего, обязательно ли это делать — нет ли других путей? Все ли, что несет революция, во благо? Насколько современная усредненная нравственность соответствует архаичным нормам Азии? Впрямую задаться такими вопросами не было, конечно, возможности, тем более ответить на них. От фильмов молодой студии ждали другого.

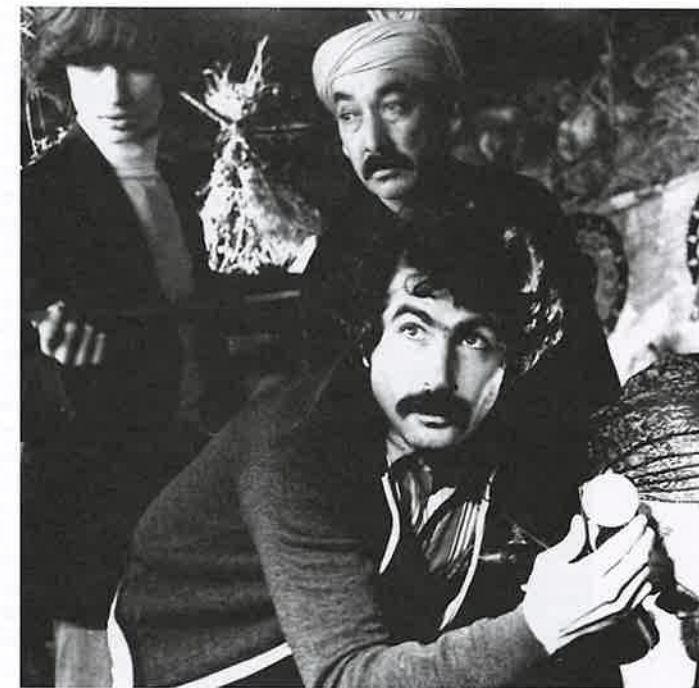
Однако проницательный зритель отмечал в его фильмах и то, и другое. Свои симпатии режиссер и актер — а Тахир Сабиров, как правило, играл в своих фильмах главных героев, — делил между так называемыми положительными и отрицательными персонажами. Сопротивленцы новой жизни в фильмах и даже ее откровенные враги не были одномерными, упертыми оппонентами идей «равенства и братства», — просто у них был другой жизненный опыт и они доверяли ему. Больше частью эти столкновения завуалированы, слышны и видны лишь «между строк», но они сущностны в произведениях и ролях Тахира Сабирова. Практически в каждом его фильме — два: один для всесоюзного экрана, другой — для республики. Это не было ловкачеством, этакой фигурой в кармане. Наоборот, это демонстрировало уровень мастерства, позицию мастера. Чтобы проверить сказанное, надо посмотреть две-три картины подряд. Идеологическая незашоренность, объективная оценка действительности не давали Т. Сабирову опуститься, как художнику, на уровень антисоветчины, но та же честность и ответственность перед зрителями не позволяли ему отвести глаза от другой жизненной позиции, от другой правды.

Казалось, эта тяжкая раздвоенность художнического мировосприятия непреодолима и продлится до последнего вздоха. Но неожиданное внутреннее примирение Тахир Мухтарович нашел... в сказке! И снял несколько картин по мотивам знаменитых арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Но это уже другая глава о других притязаниях художника.

Тахир Мухтарович Сабиров был удостоен всех формальных почестей своей страны: народный артист Таджикской ССР, лауреат Государственной премии имени А. Рудаки, последние годы он возглав-

лял Союз кинематографистов Таджикистана. Но наивысшим его достижением, которому он и сам удивлялся, была его всенародная узнаваемость — в самых отдаленных кишлаках паролем киноискусства было его имя — Тахир Сабир. Этакий друг-приятель всех таджиков.

Тысячу одно слово о Тахире Мухтаровиче Сабирове можно сладко повторять тысячу один раз. Увы, не передадут слова его теплого обаяния, лукавой, выжидательной паузы, заразительного юно-



Тахир Сабиров на съемках фильма «Встреча в ущелье Смерти»

шеского смеха, сердитого излома бровей, жалающего взгляда, вызывающей актерской красоты...

Если верить слухам, то женщины любят в основном положительных мужчин. Внес бы небольшое уточнение по данному поводу: безошибочна женская интуиция на Талант. Ему прощается все: бедность, непостоянство, скверный характер и любые другие пороки. Но завоевать, завладеть Талантом удастся редкой женщине — надо быть очень умной и обязательно очень красивой. За Тахира Мухтаровича боролось много женщин. И каких! Он ни одной не принадлежал.

КИНО БЕЛАРУСИ, 2003

Заметки председателя жюри
IV национального фестиваля
белорусских фильмов

Город-герой Брест встретил участников и гостей фестиваля теплым дождем. Эмоции и аплодисменты на открытии киносмотр были горячими и искренними, особенно восторженно встречала публика Георгия Жженова и создателей национального кинохита «Анастасия Слуцкая». Я вглядывался в лица белорусских коллег, расположившихся в зале и на сцене кинотеатра «Беларусь», и было мне грустно оттого, что не видел я среди них моих безвременно ушедших друзей — Вити Турова, Миши Пташука, Юры Марухина.

Конечно, я готовился к этой поездке. К различным слухам о сегодняшнем состоянии белорусского кино добавил информацию с VII Форума кинематографий стран СНГ и Балтии, личные впечатления от участия в фестивале «Листопад-2002» и перед выездом из Москвы поблуждал по паутине Интернета, откуда выловил любопытную фразу: «Беларусь-фильм», если сравнивать с ситуаци-

От редакции. Взгляд известного узбекского режиссера Али Хамраева на состояние современного белорусского кинематографа противоположен тому, который высказан в статье критика Игоря Сукманова «Белорусское подполье и андеграунд», опубликованной в этом же номере. Приглашаем желающих присоединиться к этой импровизированной дискуссии.

ей на других киностудиях бывшего СССР, переживает не самые худшие времена». Действительно, съемочный процесс идет, цеха не простаивают. Причем в последнее время наметилась тенденция: большое количество художественных и документальных картин выпускается белорусами и россиянами совместно. И действительно, во многих просмотренных мною фильмах факт сотрудничества отражался в титрах.

Что меня лично порадовало в сегоднешней мозаике кинематографа Белоруссии? В первую очередь, приход сильного отряда молодежи во всех жанрах. Многие из молодых являются учениками Виктора Турова, Михаила Пташука, Юрия Марухина. Отметил бы хороший в целом профессиональный уровень этих работ. И самое главное: фестиваль экран был без киллеров, потоков крови, дешевой эротики и жестокости! Белорусские фильмы проповедовали бережную любовь к родной земле (документальный видеофильм «Последние орлы», режиссер Игорь Бышневец, Главный приз «За лучшее воплощение национальной темы»), взволнованно говорили о доброте и чуткости (лента «Поводыр», режиссер Александр Ефремов, призы за «За лучший художественный фильм», а также исполнительнице главной роли Валерии Арлановой), искренне и страстно ставили вопрос об ответственности за будущее поколение (художественный фильм «Прикованный» Валерия Рыбарева, приз «За лучшую режиссерскую работу»). Среди

анимационных фильмов, студенческих работ, дебютных и документальных видео жюри наградило: «Время гонимых» (студенческая работа Андрея Голубева), «Простые истории» (дебют Олега Дашкевича), «Солдаты Италии» (документальный фильм Анатолия Алая), «Музыкант-чародей» (анимация Елены Туровой).

Мы отдали дань уважения великому Владимиру Гостюхину («Лучшая мужская роль»), отметили талантливого Светлану Кожемякину («Лучшая женская роль»).

Общее впечатление: государство не бросило кинематограф и кинематографистов после трагедии в Беловежской пуще. Отсюда и название «круглого стола» фестиваля: «Государственная политика в области национального кинематографа». Меня мои коллеги могут обвинить в махровом консерватизме, но мне порою кажется, что будет хорошо, если государство хотя бы на время снова вернет нас, кинематографистов, под свое крыло. Избавив от спонсоров и инвесторов, прокатчиков-американцев и прочей околкиношной бизнесэлиты. Пусть будет контроль, пусть будет очередь на постановку фильма. Но зато снова появятся Тарковские и Параджановы, Океевы и Климовы, придут новые Германы и Муратовы, Иоселиани и Панфиловы. Ведь сегодня наш кинематограф так в них нуждается.

Али Хамраев, председатель жюри IV национального фестиваля белорусских фильмов

«ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА» В «ДОМЕ
ХАНЖОНКОВА»

21 ноября «Дом Ханжонкова» отмечал свое 90-летие. Были торжественные речи, было вручение наград, но главная «изюминка» праздника — новый фильм Михаила Беликова «Золотая лихорадка».

Беликов давно не был в Москве, давно не снимал. Так горячи были дружеские встречи и тем больше радости от того, что фильм по-настоящему удался. Подробно о «Золотой лихорадке» — в одном из ближайших номеров.

КИНО КЫРГЫЗСТАНА В МОСКВЕ

В рамках цикла «Диалог культур» Конфедерация Союзов кинематографистов показала новейшее кино Кыргызстана — ленты, завершённые осенью этого года.

Нашими гостями были известный режиссер, директор студии «Кыргызтелефильм» Геннадий Базаров и киновед Гульбара Толмушова. Вечер открылся киноальманахом «Семь смертных грехов», состоящим из семи пятиминутных игровых лент. Затем была неигровая короткометражка режиссера Евгения Котлова «Памирская мадонна». Завершился вечер полнометражным художественным фильмом «Смуглянка» Геннадия Базарова. Фильм был снят за две недели и практически без бюджета. Он и рассказывает о жизни мучительно, безысходно бедной, отчаянно ищущей просвета. Сильное впечатление производит работа исполнительницы главной роли Гульсины Чотоновой.

Подробнее о лентах показанных на московском вечере кыргызского кино, — в следующем номере журнала.

ПРЕМЬЕРА УКРАИНСКОГО ФИЛЬМА
НА РОССИЙСКОМ ТВ

Фильм Сергея Маслобойщикова «Шум ветра», снятый два года назад в Украине, был показан в авторской программе Кирилла Разлогова «Кульм кино», выходящей в эфир еженедельно в воскресный прайм-тайм по каналу «Культура» Российского телевидения. Это первая картина из ближнего зарубежья, вошедшая в репертуар «Кульм кино». Разлогов коротко рассказал о современной ситуации в украинском кино, сопроводив свой рассказ эпизодами из ранних фильмов Маслобойщикова — «Жозефина и мышинный народ», «...Из Булгакова». Режиссер Сергей Маслобойщиков был представлен зрителям во фрагменте из телеинтервью.

Соб. инф.

ЛЮДМИЛА ЛЕМЕШЕВА

ТАЙНАЯ СВОБОДА

Литературный сценарий полнометражного художественно-документального фильма

От автора

Я долго не могла закончить этот сценарий (хотя заявку подала три года назад), потому что хотелось досмотреть «этот сюжет», «эту историю», додумать ее и поставить какую-то последнюю точку. То есть чтобы прояснился замысел — не фильма, но судьбы моих героев. С замыслом фильма как раз было все ясно, ибо он заведомо невыполним: создать коллективный автопортрет украинских режиссеров одного кинематографического поколения. Но так, чтобы в нем, как в матрешке, оказался скрыт портрет более или менее общего для них типа героя, в чьей судьбе угадывается духовный опыт уникальной эпохи, которая закончилась на наших глазах.

Назовем его опытом индивидуальной свободы в несвободном обществе. Подозреваю, он-то и есть самое значительное и самое волнующее событие прошлого века. Ибо драма, которая случилась с нами, не социальная только и даже не идеологическая, а экзистенциальная. Ее сокровенный смысл и загадку будет разгадывать — с тревогой и надеждой — еще не одно поколение.

Украинское кино разделило эту драму со всем обществом.

Нехватавшей в ней последней точкой для меня оказался фильм Юрия Ильенко «Молитва за гетмана Мазепу». По странной логике истории, его премьера состоялась ровно через 40 лет после начала работы над «Тенью забытых предков». Именно такой классический библейский срок «хождения по пустыне» понадобился авторскому кино, чтобы завершился цикл, совместное путешествие сознания в глубь истории, культуры и своего «я».

И пока живы люди, его совершившие и пережившие — не умом только, но сердцем, нервами, кровью,

Людмила Лемешева — известный украинский кинокритик, киновед, кинодраматург. Родом из Курской области, где прошли ее детские годы, он живет и работает в Киеве, пишет на русском языке. Перу Л. Лемешевой принадлежат десятки статей и книг о фильмах и людях украинского кино. Поэтическая школа, шестидесятники, словом, украинская оппозиция в культуре, — ее любимая тема. Ей посвящены книги «Украинское кино: история одного поколения», изданная в Москве на исходе советской власти, и «Профессия: актер», опубликованная в Киеве, отмеченные призом СК СССР. Сценарий документального фильма «Иван Миколайчук. Посвящение», поставленный А. Серых и получивший множество международных премий — продолжение все той же, заветной темы.

Публикуемый сценарий «Тайная свобода» рефлексировал любимым сюжетом на новом витке исторической спирали. Сценарий собирается снимать лидер нового украинского кино Олесь Санин.



Людмила Лемешева

всей плотью, — хочется узнать их «ветхозаветную историю» из первоисточника. Устроить что-то вроде коллективной рефлексии, или коллективной медитации, в идеале — исповеди. (У славян существовала издавна традиция исповедываться «на площади». Или в кабаке. Позже — на кухне. Или вот теперь — перед камерой.)

Потому что сами люди, эти штучные, уникальные личности, и есть главный непромотанный капитал, воплотившиеся ценности породившей их культурной эпохи. Этот опыт **жизнетворчества** явно удался. И что бы ни происходило дальше с авторским кино, оно победило: создало Автора.

В качестве рабочей гипотезы предлагаю свою предварительную концепцию случившейся с нами (и с нами) истории — не претендующую на полноту и истину, очень субъективную и, может, отчасти женскую. Потому что я давно знаю и люблю своих героев, мне бесконечно интересно все, что с ними происходит: когда у них получается кино и когда не получается, когда выходит или не выходит жизнь, когда они ссорятся, соперничают и не признают друг друга. И даже когда они делают откровенные глупости — может, тогда-то особенно интересно. В общем, это многолетний роман, или, если угодно, сериал с титром в конце «Продолжение следует».

На самом деле, каждый из этих **последних романтиков украинского кино** тянет на отдельную книгу и уж точно на отдельный фильм (когда-то, может, это и надо будет сделать). Но сейчас специально оговариваюсь, что в пределах данного замысла нас будет интересовать не все их творчество в целом, а только то, что работает на нашу тему (опыт свободы в несвободном обществе) и нашего коллективного Героя. То есть мы будем искать нечто общее в их судьбе — то, что и делает их одним поколением.

Конечно, когда из разных чужих историй хочешь сложить свою, с общим сюжетом (как если бы он был творением одного Автора), рискуешь не только вытаскивать доступные тебе смыслы из чужого пути, но и вносить в него собственные. Короче, делать «свое кино». Ну и что? Разве не этим же занимается любой художник, разгадывая жизнь — свою и чужую? Разве не одаривает он ее новым смыслом и поэзией, которых до этого у нее не было? «Два мира есть у человека: один, который нас творил, другой, который мы от века творим по мере наших сил».

Прошу заранее прощения за длинное и сложное киноэссе, которое вы сейчас прочтете. Для сценария столько не нужно. Но, во-первых, надеюсь этот текст опубликовать, а поэтому сразу писала в расчете не только на будущего зрителя, но и на читателя. Во-вторых, самой было непросто разобраться в главном идейном сюжете времени — то есть в том, что же все-таки с нами со всеми произошло. Очень не хотелось давать простые ответы на сложные вопросы, выносить скорые приговоры. Не хотелось выпрямлять «эту историю», «этот сюжет», ибо мои герои стянули на себя главные противоречия своей эпохи: были не свободны — и свободны, предавали других и себя — и оставались себе верны, страдали — и были счастливы. А главное, оказались и по сей день невероятно, завидно плодотворны. Это заслуживает серьезного анализа.

Тем более, мы не умеем рассказывать о самих себе, о реальной, а не надуманной сложности своей судьбы, о трагической глубине пережитого нами опыта — причем рассказывать на собственном, индивидуальном языке, не оглядываясь на чужие образцы и модели. А если не пытаться осмыслить наш опыт, то зачем он вообще был? И как мы можем оказаться интересными большому миру, если сами себе неинтересны?

Еще одна необходимая оговорка: авторским я называю кино, которое понимает себя как искусство с вечно обновляющимся языком, а не как индустрию развлечений. Да, это кино самовыражения, на нем выжжено тавро неповторимой личности, его сотворившей. Но вечный парадокс художника состоит в том, что, говоря о себе, он рассказывает о своем времени. О человеке вообще. Художник так устроен: он слышит мир, ловит тончайшие вибрации воздуха. А потом, заключив их в клетку формы, навязывает миру свою мифологию. И теперь уже мы начинаем видеть его глазами и слышать его ушами. Такая себе диалектика.

ВЗГЛЯД АВТОРА НА СВОЕ ВРЕМЯ И СВОИХ ГЕРОЕВ

*Вот и уходит эпоха
Тайной свободы твоей.
Бахыт Кенжеев*

Первый акт драмы. Полеты во сне и наяву



В моем родном курском селе, которое основали в лесу бежавшие с Украины крепостные, был Панский бугор. По словам стариков, на этом бугре сразу после отмены крепостного рабства наших предков «пороли за волю». Уже в детстве меня поразило это дикое, оскорбительное для слуха сочетание слов...

Я горжусь тем, что имею честь принадлежать к редкому в нашем общем отечестве практически непуганому и «непоротому» поколению. Чем дальше, тем больше считаю его самым счастливым советским и постсоветским поколением, при всем несомненном драматизме судьбы.

Потому что на самом деле это было крупное везение: стать свидетелями слома нескольких эпох, пережить исторический процесс как интимный душевный опыт. Теперь мы на собственной шкуре знаем, как это бывает. К тому же довелось влететь в золотое мгновение истории дважды — в 60-е и 80-е годы. Это как первая любовь и последняя, по полной программе: с грезами и страданиями, с разочарованиями и новыми иллюзиями.

Детство и юность наши совпали с хрущевской оттепелью. То был праздник освобождения от тотального страха и тотальной лжи. Но взрослые отнеслись к нему с привычным недоверием и опаской. Мы же, наивные дети из пионерских лагерей, поверили сразу и безоговорочно, с тем самым «восторгом души первоначальным».

Во что поверили? Ну, не в «ленинские» же нормы жизни, долженствующие сменить «сталинские». До этого нам как-то не было дела. Скорее, мы открыли глаза, уши и даже рты и начали смотреть и слушать как бы в первый раз, как видят и слышат новорожденные. Смутное предощущение, замысел судьбы гнали из дома, из школьных и университетских стен на улицы, в первые кафе-автоматы, где, впрочем, ничего особенного, кроме разговоров, не происходило. Но что-то витало в воздухе, некая никем не сформулированная задача... Это было сродни вере. Или музыке, которая то

умолкает, то снова откуда-то сваливается (потом я ее услышу в «Коротких встречах», узнаю в юном прелестном лице Киры Муратовой, в ее танцующей, скользящей, косо летящей — как будто ветром заносит — походке).

Это душевное состояние не охладили до конца ни быстро наступившие «заморозки», ни даже долгая эпоха, позже получившая название «застой». Мы ведь ее недооценивали — на самом деле она была блаженной передышкой, состоянием релаксации для всего нашего общества, но особенно для интеллигенции. В тюрьмы миллионами и тысячами уже не сажали; с другой стороны, не все еще было съедено и выпито, что накопили наши отцы и деды ценой тяжкого труда и жертв, не все трубы проржавели.

Героические одиночки решались на открытую борьбу с властью, и почти все они погибли. Больше появилось тех, кого неясный инстинкт (именно инстинкт, а не сознательный выбор) заставил отложиться от официальной карьеры, выскочить с «прямой дороги» на обочину и там, на нехоженных тропинках, сочинять свои маргиналии. «В стол» или «на полку», а чаще — для ночных бдений на кухне, где голова кружилась не от вина, а «від марева тих марень, тих розмов» (Леонид Киселев). Оппозиция по отношению к Системе — не политическая, но интеллектуальная, моральная, эстетическая — станет образом жизни, единственным способом самовыражения, почти профессией.

Наша землячка Надежда Мандельштам в своих воспоминаниях называет Киев конца 10-х годов «карнавальным». Мне повезло застать карнавальную Киев конца 60-х — начала 70-х. Как ни странно, в атмосфере этих двух эпох было что-то общее: вот это самое состояние эйфории, мало обоснованное, как потом выяснилось, ничем не обеспеченное чувство свободы.

Чем наши аутсайдеры занимались? А ничем, с точки зрения простого советского человека, дурью маялись: запоем читали западных и «новомировских» авторов и, конечно, самиздат, слушали «Свободу», Галича и Окуджаву, презирали быт, деньги и пошлость, спасались любовью и последними анекдотами, косили волшебную трын-траву и раздражали себя мечтами «выйти на площадь», найти клад, уехать за бугор или «за туманом»... Защищались скепсисом и иронией, рефлексировали, дурачились и высокомерничали, имитировали вечный праздник или раскрепощенность — то есть с наивным вызовом нарушали патриархальные сексуальные запреты, на последнюю трешку хватили такси, пили дешевую водку, много танцевали, много ку-



Богдан Ступка на съемках фильма «Белая птица с черной отметиной»



Александр Абдулов, Роман Балаян, Олег Янковский на съемках фильма «Храни меня, мой талисман»



Роман Балаян (в центре) на съемках фильма «Храни меня, мой талисман»

рили — и говорили, говорили, говорили... Как будто надеялись заговорить реальность с помощью магической силы слов. (В том числе матерных, которые начали входить в моду. Говорят, их ввели в интеллигентский обиход первые реабилитированные политзеки. Так что это был тоже знак свободы, протест на уровне ненормативного языка).

У этой новой исторической общности — советского подполья — постепенно сложится своя субкультура, со своей иерархией ценностей, табелью о рангах, со стереотипами поведения и кастовыми предрассудками.

В киевских салонах — то бишь на продымленных кухнях, ободранных чердаках и в полуподвалах — будут собираться вольные интеллектуалы всех уровней и мастей, философы-дилетанты, меняющие мировоззрение в зависимости от последних прочитанных книг или просто из прихоти; снобы и пажоны от диссидентства, страстные идеологи и поэты ничегонеделания — плейбой эпохи развитого социализма. Публика пестрая, толпа неповторимых индивидуальностей, проходивших школу инакомыслия и инакочувствия себе в кайф, говоря на сегодняшнем сленге.

Чего уж строить из себя мучеников застоя, ежели единственным страхом было оказаться заурядным, «как все», а самым смертным грехом — прослыть слишком серьезным. Посмеивались надо всем на свете и даже слегка над собой, тайно упиваясь собственным превосходством. Еще бы — даже сказать простое «Не хочу!» было уже поступком, поводом для самоуважения. А так как никто не обременял себя не только службой Системе, но часто никакими практическими задачами вообще, оставалось достаточно времени, чтобы развить вкус. Получились красивые, интеллектуально и сексуально раскованные, легкие люди. Невесомые, как паутинка, подхваченная ветром... («О, как сладко фигней заниматься!» — сказано про это время).

Но кроме неизбежных «хористов революции» (Герцен) явятся на зов исторической трубы солисты. Не просто богемные художественные натуры, а художники, носители творческой воли. Подлинная элита посттоталитарного общества.

Только у нас в Киеве — какие имена! Какие характеры, какие судьбы... И какие лица — с несводимым тавром того первого опьянения свободой, той первой, утренней волны вдохновения. Одинокие бегуны на длинную дистанцию.

Назову самые громкие имена: Иван Дзюба, Георгий Якутович, Григорий Гавриленко, Татьяна Яблонская (как будто заново родившаяся), Иван

Драч, Лина Костенко, Виктор Некрасов, Гелий Снегирев, Леонид Киселев (умерший совсем юным, но успевший стать национальной легендой), Григор Тютюнник, Виталий Коротич, Даниил Лидер, Давид Боровский, Нина Матвиенко, Мария Миколайчук, Анатолий Соловьяненко.

В Одессе — Михаил Жванецкий, Борис Нечерда (получивший посмертно вместе с Виленом Калютой высшую государственную премию — им бы ее четверть века назад, когда полунищенствовали и слонялись по чужим квартирам...)

Во Львове — Роман Виктюк, Богдан Ступка.

В Харькове, этой второй украинской столице, — Борис Чичибабин, чудом уцелевший в сталинских лагерях. И еще один, пожалуй, самый экзотический цветок советско-славянской «не свободы, а воли» — Эдуард Лимонов.

Разные масштабы дарования у этих людей, разное место в истории и культуре, но все вместе они принесли с собой иные интонации, иную пластику, иные ритмы и мысли, иную манеру шутить. Иные степени свободы.

Это оказалось «самое книжное», по утверждению Иосифа Бродского, «то единственное поколение русских (и украинцев. — Л.Л.), которое нашло себя, для которого Джотто и Манделштам были насущнее собственных судеб». И, добавлю, еще и самое кинематографическое поколение, для которого мир Тарковского и Параджанова был реальнее окружающей действительности. Хорошая книжка или хороший фильм делали нас по-настоящему счастливыми.

Не было ничего удивительного в том, что первым вырвалось на волю именно художественное сознание, ибо, по самой своей природе, оно — сознание индивидуальное, а значит, альтернативное официальной идеологии. У художника есть те степени внутренней свободы — Пушкин ее называл «тайной», — которые не удается истребить до конца самому растоталитарному обществу.

В древности существовал институт юродивых. За право говорить правду они платили отказом от нормальной жизни. Сегодня божьи дураки — художники.

Интересно, что Иван Миколайчук любил говорить не о тайной свободе, а о духовном рабстве, на которое обрекает человека талант. Это самое мучительное из рабств, считал он и мечтал снять фильм о Художнике. (У Шевченко есть стихи об этом — он просит у Музы пощады. Или у Ахматовой: «А эта по капельке выпила кровь...»)

Тут нет противоречия. Творчество — всепо-



Людмила Лемешева (справа), Лариса Кадочникова, Константин Степанков, Иван Миколайчук на съемках фильма «Комиссары»

глошающая, а поэтому деспотическая страсть. И самый загадочный из полученных человеком даров, ибо даже о любви скептик может сказать, что так подсластил и украсил себя голый инстинкт продолжения рода... А что заставляло того же Ивана отдаваться до конца только виртуальным играм с призраками, с тенями на экранном полотне, которых он питал своей живой кровью, собственной подлинностью? Или что заставило Параджанова бросить в этот костер всю свою жизнь?

Еще в начале 80-х я заметила, что именно художник — прямо или косвенно — стал главным героем украинского авторского кино. Но только недавно сообразила, что и в жизни этот отъявленный эгоист, способный к самоотдаче и даже к самоотречению, оказался истинным «героем нашего времени». Особенно потянули эту роль поэты и кинорежиссеры (недаром они собирали многомиллионные аудитории — в библиотеках, на стадионах и в кинозалах). Это был наш тогдашний масскульт и ликбез для народа.

Что касается Украины, то здесь как раз поэты пошли всем скопом в сценаристы (прямо по Вознесенскому: «Айда в кино!») — Иван Драч, Лина Костенко, Дмитро Павлычко, Микола Винграновский, Виталий Коротич, — что, конечно же, не случайно.

Собственно «оттепельное» кино в Украине исчерпалось двумя фильмами Марлена Хуциева, снятыми на Одесской киностудии: «Весна на Заречной улице» и «Два Федора». Первый имел большой успех у широкого зрителя.

Но настоящая революция в нашем кинемато-

графе случилась уже в момент «похолодания». И недаром премьера «Теней забытых предков» Сергея Параджанова осенью 65-го года сопровождалась политическим скандалом. Появление этого киношедевра означало не просто поворот назад, к национальным истокам, к архаическим пластам народной культуры. Жизнь начала как бы смутно вспоминать себя — как мистическую тайну... Как игру человека с самим собой и с Богом.... Как трагическую мистерию и дешевый балаган разом — о, это была неслыханная по тем временам ересь! К нам возвращалась не историческая память, а поэтическое, я бы даже сказала, эротическое переживание мира. Буквально сорвавшаяся с цепи кинокамера Юрия Ильенко заставила затрепетать остывшую плоть полуязыческих традиций и ритуалов. Юная алая кровь побежала по жилам этих призраков, этих бледных теней.

В личности самого Параджанова эпоха обрела своего мифологического героя, гения и трагического клоуна. Он был пугающе последователен в своей свободе. Даже в его пресловутом имморализме, в той доле веселого, вызывающего цинизма, что позволяла ему без малейшего головокружения, без тени смущения или сомнения совмещать вещи несовместные (например, «принцип и каприз», благородство и корысть, правдивость и «завиральность», эгоизм и жертвенность) — даже в этом сказывалась немислимая свобода его духа и уникальная цельность натуры. Жил как бы без правил. А точнее, творил каждый раз новые правила, отдаваясь искреннему порыву или взятой на себя «роли на театре света» (Сковорода) до конца, как великий артист.

Сергей Параджанов задал тон и стиль поведения целому кинематографическому поколению. А «Тени» положили начало так называемой украинской поэтической школе, имевшей блистательную и драматическую судьбу. За экстазы карнавала (когда на короткий срок «все позволено», когда проходит любая маска — царя ли, злодея или прожигателя жизни), за иллюзию свободы, преждевременной, ничем не обеспеченной, расплатились сполна все — и сам мэтр (очутившийся за решеткой), и его единомышленники.

В первых же режиссерских работах Юрия Ильенко уже не было цельности «Теней». В напряженности и нервности его языка, в парадоксальной смеси из народного примитива, официальных клише и авангардистского изыска было что-то тревожное, лихорадочно-клиповое, теперь бы сказали, постмодернистское (правда, до сих пор не знаю, когда у нас был модерн).

Помню, какой эмоциональный шок я пережила, когда впервые увидела «Вечер на Ивана Купала». Целых три дня ходила как будто наркотиком оглушенная — нет, это не кино, а какая-то Вальпургиева ночь... Думаю, самого Гюголя оторопь бы взяла. Это ведь мы теперь ко всему привыкли, а тогда эта эстетическая вакханалия была внове.

Многосложной оказалась и сама судьба режиссера. В начале 70-х с высокой партийной трибуны всему украинскому поэтическому кино вынесли приговор. Возникла вполне кафкианская ситуация: фильмы, увенчанные международными призами, существуют, но их как бы и нет. Забыли на полке в пыльных хранилищах. (Кроме «Криниці для спраглих» — ее пытались уничтожить физически, чудом уцелела одна копия.)

Ильенко для меня — фигура трагическая. Почти как античный или шекспировский герой он ведет всю жизнь борьбу не только с обществом, но и с самим собой, со своими необузданными страстями. Никто так не предавал других и себя, не шел на компромиссы и в то же время почти маниакально оставался себе верен, как он. Вопреки обидам и унижениям, «наперекор всему» (название его фильма). В каждой работе чувствовался этот вызов, это агрессивно-азартное, как у вечного дебютанта, хулиганское «нате вам!»

Опыт побед и поражений Ильенко (которые, по большому счету, «ты сам не должен отличать») — это опыт выживания, самосохранения сильного характера, что дорогого стоит. У нас погибнуть всегда было легче, чем уцелеть. Особенно если это борьба не за бытовое выживание, а за бытие. За полноценное присутствие в искусстве и в истории. За право быть собой.

Более цельной, но именно поэтому и более гибельной оказалась короткая жизнь Ивана Миколайчука. В его судьбе было все, чтобы стать легендой: детство в маленьком гуцульском селе в многодетной крестьянской семье, ранняя любовь, ранняя слава и ранняя смерть. А еще — уникальной красоты лицо, «последнее лицо» исчезавшего на глазах патриархального полуязыческого мира, редкая мужская стать, почти женственная пластичность — и при этом напряженный внутренний мир, душа, которая с детской серьезностью и наивностью философа мучилась вечными вопросами бытия.

Кинематографические сны опасны, ибо обладают мистической способностью сбываться. Иван роковым образом разделил судьбу своего первого героя (первого аутсайдера на нашем экране — Ивана Палийчука в «Тенях») и заодно — поэтического кино в Украине, став сначала его эстетиче-

ским символом, а потом героическим национальным мифом.

Драматичен и путь Леонида Осыки, создавшего «Каменный крест» — не признанный миром киношедевр. Появился он не в закрытом обществе — это путь к мировой славе. У нас — в кабаке, к саморазрушению.

А может, собственный дар оказался не под силу Осыке? Он ведь снял картину не романтическую, а классическую — по простоте и строгости языка, чувству меры, глубине и ясности мысли. Такое состояние несвоевременной зрелости и мудрости может угнетать человека. Недаром уже в «Захаре Беркуте» режиссер пошел более торной этнографически декоративной дорогой. Красиво, но, увы, не то! Недаром у «Каменного креста» не было последователей — чуду не подражают. Даже в «Тенях» при желании можно найти несовершенство (например, в прологе). Фильм же Осыки безупречен, как текст молитвы.

В жизни Леня был столь же прост, правдив и естествен, как в лучшей своей картине. У него было безошибочное чутье на людей, на малейшую фальшь, врожденный вкус, который, как и юмор, ему никогда не изменял.

Многих время ломает. Потому что они безнадежно от него отстают или столь же безнадежно опережают. Но есть редкая категория людей, которые умеют жить «здесь и сейчас», то есть адекватно историческому моменту и месту, где находятся. Меняется общество, и вместе с ним развивается человек. К этой завидной категории людей относится Николай Машенко. Думаю, здесь секрет его душевного, физического и творческого здоровья, которому многие дивятся.

Все до банальности просто: ему не пришлось лицемерить и ломать себя через колено. Он, сын нищей крестьянки, воспитавшей в одиночку семерых детей, был любимое и балованное дитя этого общества. И как благодарный сын отвечал им обоим взаимностью. Искренно! В том-то и дело, что искренно. Но искренность в сочетании со страстностью — штука опасная: она как бы сама собой, иногда даже вопреки намерениям автора, выталкивает за рамки идеологических установок. (Может, вообще степень таланта — это степень искренности?)

Так было не раз с Довженко, так случилось и с Машенко. В конце 60-х он снял два фильма, опередивших на несколько шагов свое историческое время: короткометражку «Ребенок» и «Комиссары». Безупречно сделанную первую ленту с солдатом, стоящим в финале на коленях перед пятилет-

ней девочкой, объявили пацифистской. Грех по тем временам смертный (не всем понятная терминологическая тонкость: «антивоенное» кино одобрялось, а «пацифистское» — нет). И положили на полку на целых 30 лет.

«Комиссары» же после нескольких остановок, понеся ощутимые потери в неравной борьбе с инстанциями, были доведены до конца, но практически тоже не увидели экрана. Фильм показывали только студентам ВГИКа. Его монастырско-аскетичный язык был оригинален, но важнее другое: Машенко первым в советском кино предложил сомневающегося, рефлексизирующего комиссара. Рискнул заговорить о том, как завоеванная власть уродует бывших идеалистов, как начинается эта хорошо известная по мировому опыту коррозия души. Как разбивается об опыт утопическое сознание и как фанатики веры, рыцари идеи становятся трагически неуместными в изменившейся исторической ситуации, особой разновидностью *лишних людей* (проблемы, с которыми на рубеже 80—90-х годов столкнутся сами шестидесятники).

Тогда же, то есть в конце 60-х, в украинском кино произошел поначалу никем не замеченный, но тектонический по последствиям сдвиг в сторону частного человека и частной жизни. Фильмы Киры Муратовой, а со середины 70-х Романа Балаяна (и близкого к ним круга режиссеров: Михаила Беликова, Вячеслава Криштофовича, Константина Ершова, Николая Рашеева, Виктора Греся) объединяла не заявленная вслух, но последовательная антиидеологичность. В молчаливом, но упорном сопротивлении как бы самой ткани мира (травма колыхается, и она уже «против», потому что никому не подконтрольна), в легкомыслии как противоядii угрюмо-постной, патологической серьезности вокруг, в отвращении ко лжи и фальши на эстетическом уровне — суть их поэтики.

Для себя условно я называю эту интернациональную ветвь нашего кино, ориентированную на русскую и европейскую традицию, «чеховской». (Оператор Вилен Калюта, с его даром подлинности и пластичности, идеально пришелся и тут, и там ко двору.)

Пока страна исследовала пространство Вселенной, то есть космос внешний, художники нырнули в глубины космоса внутреннего, скрытого в каждом, даже самом заурядном человеке. Два этих процесса шли синхронно, в чем была своя логика. (Любопытная вещь: мы прорвались во Вселенную раньше,

чем сняли железный занавес у себя на земле. Небеса оказались ближе, чем западная цивилизация...

Жизнь на нашем экране постепенно переставала быть единообразной и черно-белой, начала являть неразличимые прежде нюансы и оттенки, всякие там дивные божьи пустяки. Художник начал вглядываться в естественного человека с его реальной сложностью, неотчетливыми мыслями и неявными побуждениями — «со всеми его почесываниями», как сказал бы Достоевский.

Это кино помогало не столько осмысливать действительность, сколько доверять свидетельству своих чувств, забытому языку инстинктов. И еще — доверять своим снам, которые не лгут, ибо тоже неподконтрольны даже нашей собственной воле. Они выдают нас с головой, обнаруживая правду внутренней реальности.

Конечно же, не случайно, что героями первых лент почти у всех этих режиссеров стали дети: девочка у Осыки (дипломная работа «Входящая в море», обвиненная в формализме) и у Машенко («Ребенок»); мальчик — у Балаяна (дипломный фильм «Злодій») и у Миколайчука (в первой же ленте, где Иван был одним из авторов, — в «Белой птице» — он отыграл свое гуцульское детство). Да и «Тени» начинаются с детских игр и с детской любви.

Ребенок открывает мир в первый раз. Вместе с ним открывал мир заново художник. А потом уже зритель.

У Киры Муратовой есть прелестный фильм «Среди серых камней», снятый на закате брежневской эпохи. Прозорливые по части крамолы инстанции не без оснований заподозрили: короленьковские ли «дети подземелья» мыкаются там по жизни, защищая право быть собой, или речь идет о советском человеке из подполья, о детях андеграунда, с их темным счастьем и философией свободы, рожденной в катакомбах?

Невинную вроде бы экранизацию — от греха подальше — тоже положили на полку, рядом с ранними лентами, преданными анафеме за «субъективно-обывательский взгляд» и «мещанский реализм».

Что же касается балайновских персонажей, то их тоска по личной свободе, по нормальной жизни, их попытка быть честными и независимыми, не становясь ни под революционные знамена, ни под флаг полицейского государства, в «Филере» приняла форму прямо-таки романтической грезы. Чума на оба ваших чума (острота не моя)! Оставьте в покое, дайте жить и работать, как хочется. Как мне хочется, а не вам.

Ишь чего надумал!

Именно этому режиссеру в начале 80-х в «По-

летах во сне и наяву» удалось — из ничего, из воздуха эпохи, из собственных фантазий, глупостей и скрытой боли, ни на что не претендуя и уж тем более ни на чем не настаивая, по-моцартовски легко и играючи, — создать героя, в котором с горечью и восторгом узнает себя целое поколение. (Точнее, та его часть, которая и будет интересовать нас в фильме.) Блистательную картину тоже с трудом примут, и она будет осуждена официальной пресой. За что? Ну, это как в известном анекдоте о профилактическом битье жены: сама знает, за что.

И все-таки какую опасность могло представлять творчество этих талантливых детей оттепели, не вступавших в открытую идеологическую полемику с Системой?

Пастыри от культуры на уровне биологического инстинкта чувствовали: чужие. Иные. А значит, потенциально опасны. Для паранойи, впрочем, основания были — кто же из нормальных людей не мечтал согрешить хоть раз, хоть на одну безумную антисоветскую ночь... И все-таки дело было не в мелких изменах и легком флирте. За постановкой новых, вроде бы чисто художественных задач угадывался более глубокий и обширный процесс.

Если не стесняться патетического языка, то для нашего авторского кино эти четыре прошедших десятилетия оказались героической эпохой Соппротивления. Соппротивления не столько официальной идеологии, сколько догматическому мышлению вообще и застывшему языку, в частности. Шаг за шагом происходила либерализация художественного сознания, оно предлагало зрителю зримые уроки того, что позже назовут дурацким словом «плюрализм».

Например, надо было пройти школу романтизма, чтобы научиться извлекать поэзию прямо из скудной житейской прозы, как в мастерской ленте Михаила Беликова начала 80-х «Ночь коротка». Трепетно живой организм этого фильма сложен из почти скандально простых для украинского поэтического кино элементов.

И хотя Система еще пыталась себя защищать, «процесс уже пошел» в глубину. Именно этот-то неуследимый внутренний процесс, как тихий темный крот истории, разрушит больше в фундаменте нашего социума, чем чье-то одиночное открытое сопротивление.

Упреки к шестидесятникам, что они не довели свои идеи до логического конца и не взяли власть сразу, — простите, не от большого ума. Благое провидение удержало от этого искушения и соблазна, ибо тогда бы большой крови не избежать.

К этому не было готово ни общество в целом, ни его интеллектуальные лидеры. Ведь даже опыта внутренней свободы (а она в итоге — главное) еще не было. И столько бы наворотили дров сгоряча, что в условиях еще очень сильной власти могли и мир с собой унести. А когда плод созрел, он упал сам — силой своей тяжести и слабости черенка, на котором держался. То есть свалился силой вещей, а не чьей-то волей, пусть и героической, и не происками ЦРУ с жидо-масонами вкупе. К этому моменту и сами дети оттепели в аккурат достигли зрелости.

Вот тогда-то и разъяснилась наконец никем не сформулированная историческая задача, которая носилась в воздухе с конца 50-х: разрушить ложный миропорядок, сложившийся на шестой части суши, но не революционным, а эволюционным путем. Задачу эту (или, если угодно, тайную программу, или божье задание) наше поколение выполнило с честью и блеском. И мир только ахнул: такая грандиозная конструкция, такая мощная империя, а рухнула в одночасье. Даже самые профессиональные западные политологи ошиблись в прогнозах.

... Когда же дым победы окончательно рассеялся, мы обнаружили себя посреди руин в полной беспомощности и незащищенности, на голой земле и под голым небом.

Помните, мы говорили о том, как разбилось об опыт утопическое сознание первых комиссаров? Еще быстрее споткнулось о конкретную историческую практику поверхностное либеральное сознание.

Правда, в первые эйфорические перестроечные годы все оттянулось по полной отечественной программе. И прежде всего вернули себе давно, казалось, утраченный вкус к публичным отвлеченным спорам. Дискуссии шепотом «на кухнях» оживались теперь перед микрофоном на трибунах. Все интуитивно чувствовали, что решается не судьба кино и даже не судьба нашего общества — решается судьба мира. А поэтому профессиональные вроде бы разговоры неизменно выходили на неслыханный даже для нас уровень глобалки и коллективного вдохновения. Хотелось решить все сразу. И, главное, наконец-то по правде, по последней истине... Но эта родная до слез традиция начала быстро обнаруживать родную же до боли слабость.

Никогда еще, похоже, не было такой путаницы в наших головах, как в конце 80-х — начале 90-х. Если о Европе начала прошлого века один ироничный француз написал: «Что ни мыслитель, то всемирная выставка идей!», то о нас, тогдашних, можно было сказать злее: что ни мыслитель, то всемир-

ная выставка невежества, а точнее, полунежества, то есть полужнания. И эту гремучую смесь из старых забытых понятий, недавних, еще не забытых мифов и новых, плохо усвоенных идей, весь этот интеллектуальный суржик мы торопливо и напористо начали обрушивать друг на друга, не слушая не только один другого, но подчас и себя.

Знакомые лица стали двоиться, троиться... изпод больших ангельских крыльев выглядывать миниатюрные копытца (может, они-то и мешали нам «летать» без помех?)

Для большинства завоеванная свобода оказалась пустоцветом, а то и личной катастрофой. Сильнее других пострадал «хор», «массовка» — как самые не готовые к перегрузкам эпохи, к прямому столкновению с изменившейся социальной реальностью. Одни не потянули уже постоттепельный синдром, других надорвал постперестроечный. Быстро спивались, рано умирали, сходили с ума, в лучшем случае линяли за бугор или становились маленькими домашними тиранами. И поголовно — невротиками. Детьми, которым пообещали пирожное — и не дали. Некоторые так до сих пор и стоят с открытыми ртами.

Много званных на пир свободы, но, как всегда, мало избранных.

Я себе не раз задавала вопрос: что делает — вопреки всему — неотразимо обаятельным этот человеческий тип? И ответила так: дух внутренней свободы, дух игры, еще не обремененный практическими задачами. Отсюда эта легкость, этот артистизм, эта почти кошачья телесная пластичность и гибкость ума. Подобный тип поведения и сознания ушел вместе со своей исторической эпохой. От плейбоек эпохи развитого социализма осталась одна улыбка в воздухе, как от Чеширского кота...

Антракт для автора-киноведа. Опыт самосознания



Были ли хоть какие-то звоночки, знаки в украинском авторском кино, указывавшие на возможность такого поворота в судьбе Героя? То есть отражал ли экран хоть в какой-то мере то, что происходило с нами в жизни?

Вернемся к началу нашей истории.

Уже мащенковские «комиссары в пыльных шлемах», идеалисты самой чистой пробы, не имели

других опор, кроме как в себе самих, в своем стоицизме, в преданности не идеологии, но идеалу. Другими словами — абсолюту. Им уже не было места в исторической реальности — то есть в практическом социализме, который начал строиться в 20-е (да и скучное это дело для героя). Вот почему трагический тревожный блеск в глазах не только у «еретика» — Миколайчука, но и у «комиссара комиссаров» — Степанкова. Они обречены погибнуть за веру, как первые христиане. (У этих максималистов и воинствующих атеистов, безусловно, религиозный тип сознания. Недаром автору «Евангелия от Матфея» Пазолини нравились «Комиссары», и он пригласил их на свой фестиваль в Пизе «Новое кино»).

Обречен был погибнуть еще один революционный романтик и монах — герой телесериала Машенко «Как закалялась сталь», — но стать символом бессмертия души, отданной вере (не случайно чистейший человек, священник Александр Мень, в советской литературе больше всего любил и признавал «настоящим» Николая Островского). Юный Корчагин выковывывал коммунистическую идею в горниле собственного раскаленного духа и аскетической плоти, а не в условиях обыденной социальной практики. Поэтому он одерживал неизменные победы над собой, то есть реализовывал утопию в отдельно взятой душе. Зато терпел поражение, сталкиваясь с другими людьми (циниками или просто «мещанами») и с конкретными обстоятельствами. Оторванный от реальной почвы, искусственный идеал грешит идеализацией человеческой природы и рано или поздно приводит к катастрофе. А скорое и насильственное насаждение его в массы у христиан закончилось крестовыми походами и сжиганием на кострах еретиков. У большевиков — Гулагом и гибелью миллионов.

Мало кто знает, что сразу после этого советского хита Машенко обратился к власти с просьбой экранизировать... «Бесов» Достоевского, чем неслыханно удивил не только власть, но и меня. Как будто в самом деле наивно не понимал, что это общество еще не созрело для экранизации самого антиреволюционного романа и особенно для того, чтобы поручить ее автору романтического фильма «Как закалялась сталь». Тут уж что-либо одно — либо Островский, либо Достоевский. Но в безумной голове Машенко они каким-то загадочным образом уживались. И по большому счету он был прав: ведь революцию замыслили и делали не одни идеалисты, но и бесы. Последние в конечном итоге и победили.

От того замысла остался только сценарий, спе-

циально написанный ныне покойным Анатолием Черченко, человеком вполне «достоевским», героем киевского андеграунда 70-х годов. А жаль! Сколько мы вообще всего потеряли, даже самые благополучные из нас... Можно только догадываться, каким уникальным в своем роде творением были бы «Бесы» в аранжировке Машенко тех лет. (Так же, как безумно жаль, что мы никогда уже не прочитаем радиопьесу по роману Островского, написанную Осипом Мандельштамом в воронежской ссылке и тогда же уничтоженную.)

Забегу вперед лет на двадцать. Зная давно это свойство Машенко — не бояться опасности там, где ее почувствовал бы всякий другой (он за Лермонтова «Вадима» дописал, прости ему, Господи!), — я уже не удивилась, узнав в начале 90-х, что он замыслил фильм о Христе. Это было не грубой сменой конъюнктуры, как многие тогда полагали, а внутренней логикой развития. Потому что все первые герои Машенко — и комиссары, и Овод, и тургеневский Инсаров, и болгарские борцы за национальную независимость, и даже Леся Украинка — принадлежат к одному типу личности. Стратотерпцы, мученики идеи или призвания. Все они искали свободу, но не для себя одних. Все заплатили за нее жизнью.

Что касается украинской поэтической школы, то внешний кризис (погром весной 74-го) помешал вытащить на поверхность и осмыслить кризис внутренний, который уже назревал.

Овладевший художниками аффект свободы породил самые неожиданные фантазии, эстетические и интеллектуальные прозрения, жизнь на грани сна и яви, память о том, чего никогда не было в истории, но загадочным образом таилось на дне наших душ.

Но эти игры от избытка жизни и сил, этот праздник самовыражения стали незаметно переходить в демонстрацию пластических возможностей экрана со все более эпатирующими эффектами.

Старую мифологию начала сменять новая и одерживать победу над живой жизнью, которую художник сначала вспомнил, а потом забыл. Точнее, отгородился от нее экраном — то есть «второй реальностью», параллельным виртуальным миром, уже не столько просветляющим, сколько заслоняющим «первую реальность», особенно социальную. А она сама становилась все вымороченнее и мертвее.

Поиски своего подлинного лица и настоящей жизни заставили Юрия Ильенко вместе с Иваном Миколайчуком написать очень талантливый сце-

нарий «На поклоны!» (я его читала тогда же). Это был здоровый инстинкт художников — спасти себя и свою героиню, театральную актрису, отправив ее на поклоны не к публике и не к власти, а к земле и людям, которые на ней трудятся, к потерянной матери, к простым, вечным ценностям бытия.

Возможно, из этого судорожного припадания «к корням» все равно бы ничего путного не вышло: увы, домой возврата нет. Но честно разобраться с собственной назревающей драмой авторам не дали. Больной мир боится душевного и творческого здоровья пуще заразы — тоже на уровне инстинкта. С фильмом начали бессмысленно, но люто бороться. Миколайчук не захотел участвовать в этой вивисекции и отказался от исполнения главной роли. Ильенко же, надеясь спасти интересный, интимно дорогой ему замысел, пошел на свой первый серьезный компромисс и, выдержав 40 остановок (!), сделал, по его собственным словам, «мертвое кино» под топорным названием «Мечтать и жить». (Там есть замечательные коллажи как бы парящей над землей Ларисы Кадочниковой — еще одного эстетического символа украинского кино. Еще одни «полеты во сне и наяву», чреватые грядущей личной катастрофой.)

Об этой истории среди прочего Ильенко расскажет в конце 80-х в статье под названием «Плата за компромисс», где с редкой откровенностью, с горечью и болью будет судить себя как человека и художника. У меня этот мужской поступок вызвал глубокое уважение и сочувствие. А у вас нет? Догадываюсь, почему: вы, видимо, считаете себя непогрешимыми, «сохранившими лицо». Вам очень повезло. А вот Пушкину — нет: «Усталый раб»... «И с отвращением читая жизнь мою...» — это он о себе написал. И Параджанову не повезло:

— Говорят, что я сохранил честь. Нигде, никогда, ни в чем... Я — трус! Сколько раз я сфальшивил, струсил...

Это он сказал на всю страну в своем последнем телеинтервью (хорошо бы его найти) и дал нам последний урок свободы и человеческого достоинства.

Слава богу, в жизни всегда есть место не только подвигу, но и компромиссу. Если бы все «стояли на смерти», некому было бы снимать талантливое кино.

Как всякое насилие, грубый административный нажим на искусство имеет не только прямые, но и глубокие косвенные последствия. Дело не в том одном, что чего-то не дали снять, или изуродовали замысел, или положили на полку готовый фильм. Дело в том, что задерживается и искажается внутренняя эволюция, нормальная для любого художника. В том числе искажается она в его соб-

ственном сознании. Ущемленное чувство личной свободы вступает в затяжную борьбу с запретами и парадоксальным образом загоняет в несвободу. В несвободу от самого себя.

Здоровьем заразить нельзя. Но болезнью — можно. У художника возникает что-то вроде жестокого невроза: он заикливается на своем статусе гонимого и одержимо, не замечая «кризиса жанра», хочет доиграть свои игры... И что-то доказать несправедливому миру (обиженный ребенок в душе художника).

Так мы получили драматически опоздавшие, а поэтому во многом уже анахроничные «Лесную песню. Мавка», «Легенду о княгине Ольге» и «Соломенные колокола» Юрия Ильенко.

Для нашего замысла интересен первый фильм. Когда мечтатель и романтик, вовремя почувствовав неполноценность, призрачность своего существования «на отлете», устав от созерцания небес и собственной исключительности, ощутив какую-то неясную вину, поворачивается лицом к земле, к другим людям и одним мощным эмоциональным напором пытается завоевать их, он неожиданно для себя терпит поражение. Катастрофу такого рода пережила лесная фея Мавка. Безумный Лукаш, испепеленная дотла его жизнь — грозное напоминание о вполне реальной силе иллюзий, о разрушительной стороне идеализма и романтизма, когда не берутся в расчет какие-то коренные основы человеческого существования, свысока игнорируются естественные условия бытия. «Зимой кормиться надо» — аргумент веский и неоспоримый в споре прозы жизни с поэзией духа...

В те же годы еще одну версию этого конфликта предложил Виктор Гресь в своем лучшем фильме «Черная курица, или Подземные жители» — философской сказке о мечтателе Алеше и придуманном им волшебном подземном царстве, куда он «сбежал» от школьной рутины, от тупости и жестокости наставников. Уверовав в собственное избранничество, получив иллюзию господства над внешним миром, герой незаметно потерял свои лучшие человеческие качества, а потом невольно предал и «детей подземелья», то есть свои мечты и идеалы. И что же? Алешу безжалостно высекли розгами (реальность высекла!), а чистый дар воображения покинул его.

Что касается Ивана Миколайчука, то как человек цельный, естественный и стыдливый, к тому же наизусть знавший, что такое «ломать гуцульскую комедь», он раньше других почувствовал угрозу фальши, самотиражирования, витавшую над его собственным творчеством. Маска «романтиче-

ского гуцула» скрывала все больше. И однажды он решил поменять интонацию: снизил высокую ноту поэтического кино с помощью юмора, лихих казацких шуток и приколов, как сказали бы теперь, — для солидности назвав все это народным барокко.

Так в 1973 году появилась прелестная остроумная «Пропавшая грамота» Бориса Ивченко, где Иван был не только главным исполнителем, но и практически сорежиссером. Фильм тут же положили «на полку» — смеяться было еще крамольнее, чем сомневаться и плакать. Смех — тоже признак душевного здоровья, а здоровые люди опасны.

Несколько лет Иван будет или вообще не работать, или сниматься в посредственных, а то и откровенно плохих лентах. Но все-таки он не даст сломать себя так легко и в конце 70-х снимет свой первый режиссерский фильм — трагифарс «Вавилон XX», где воспользуется профанирующими принципами вертепа, старинного народного театра кукол. И это позволит ему свободно балансировать на узкой грани между мистерией и балаганом, между откровенной лирикой и иронией, даже спасительной самоиронией, лукаво путая быть и небылицы, историю и мифологию — все то, что можно назвать памятью рода, генетической памятью нации.

Как бы не находили себе места в пространстве, мыкались по жизни и по экрану и персонажи ранних фильмов Киры Муратовой. Уезжал «за туманом», перекинув гитару через плечо, герой «Коротких встреч» в исполнении кумира поколения Владимира Высоцкого, бросив на прощание своей оседлой номенклатурной жене: «Мы из разных племен. Ты из племени юмба-нумба, а я — из нумба-юмба...»

И все-таки герой возвращался, чтобы в «Долгих проводах» уехать уже навсегда — не за одним туманом, но и «за запахом тайги». И будет брошенная им жена судорожно и потерянно отстаивать свое право на законное, оседлое место в мире и пытаться удержать последнее «свое» — сына.

Мальчик останется, но, похоже, поселится отныне «между». Его не будет ни в странствиях с отцом-археологом, ни дома с матерью. От тоски и скуки он скорее всего уйдет с головой в кинолюбительство, то есть все равно сбежит, но в виртуальную реальность.

«...Увы, он счастья не ищет и не от счастья бежит», — недаром томится в финале женский голос. Это иррационально, это поверх здравого смысла или добрых намерений. Это — инстинкт свободы. Но он вступает в конфликт с любовью к близким

людям — один из самых неразрешимых внутренних конфликтов нашего Героя.

Смутная душевная тревога, комплекс сиротства преследовали и балабановских героев, они все напоминали Каштанку из его раннего фильма, тоже потерявшую дом, хозяина, свое естественное, понятное место в мире. Хорошо, конечно, быть цирковой артисткой, интересно, но как-то не очень удобно стоять на задних лапках, да и маскарадные тряпки мешают...

Экранизации тогда казались формой ухода от современности, от идеологического контроля. (Кстати, не только русскоязычное кино в Украине, но и лучшие фильмы национальной школы были сняты по классике.) Теперь стало ясно, что все было глубже: так восстанавливалась прерванная связь со старой культурой вообще.

Художники вступили с ней в диалог как бы не с точки, а с запятой, сделав вид, что обрыва не было, не было бездны, отделившей «нас» от «них». Но она была. И об этом в советском кино рискнул заговорить первым правдивый и трезвый Балабан — и был не понят поначалу даже критиками.

Для героя его фильма «Храни меня, мой талисман» (типичного шестидесятника) книжная культура — основная питательная среда. Он привык бессознательно присваивать себе плоды чужого вдохновения, чужих трудных побед и осмыслять себя в системе координат классической культуры.

Но легко повторить только чужую мысль — для поступка нужна собственная кровь, а не заемная. Попытка героя *прямо* наследовать Пушкину оказывается всего лишь имитацией, а значит, фальшью. Все это дешевые бутафорские эффекты, вроде частушек «фольклорных старушек» или искусственного тумана, напущенного приехавшими в Болдино киношниками.

Еще один кумир поколения — Булат Окуджава грустно признает в этом фильме, что его стихи по мотивам пушкинского «Талисмана» вторичны и, как все вторичное, ценности не представляют. Да, похоже, но все-таки — не то!

Потому что *то* рождалось в иной культурной ситуации и в ином социальном контексте. Наследниками мы были отнюдь не «по прямой». Скорее, незаконнорожденными детьми от союза Шарикова с тургеневской барышней. Отсюда наша *беспочвенность, безопорность, как бы подвешенность в воздухе*. Отсюда странное ощущение самозванства, недоверие к себе на глубине (как беспощадно скажет о себе бывшая харьковская барышня Людмила Гурченко: то жест леди промелькнет, то кухарки).

И все-таки... «Я — дворянин с Арбатского двора, своим двором возведен во дворянство» — в этих строках Окуджавы была не одна самоирония, но и гордость, и чувство собственного достоинства. Потому что одно дело, когда получали дворянские вольности по праву рождения, другое — когда их пришлось шаг за шагом отвоевывать. Тут заслуги больше. И вырабатывается уже не сословный, а духовный аристократизм.

Любопытная историческая деталь: когда моих предков «пороли за волю», не подвергли этому унижению наказанию только моего родного пращура Григория Примакова — за то, что он на свои деньги «справил плащаницу» для местной церкви. Но вместе с другим вожак крестьянского бунта сослали в Сибирь, где через два года он и помер от тоски. Вот так монархия прививала своим рабам понятие о чести. Пролетарская диктатура с подобной щепетильностью, с этими барскими причудами покончила в одночасье, дав всем «право на бесчестье» (многие охотно пользуются им до сих пор).

Так что выдавливать из себя по капле раба пришлось учиться даже не с нуля, а с минуса. Школа оказалась трудной, ибо мы были самоучками. У советского общества был отлажен механизм, с помощью которого уже в детстве укрощали дух личной свободы и превращали человека в лукавого раба. Об этом снимет фильм «Бич божий» Олег Филко, но уже в разгар перестройки.

...Как видим, кое-что из того, что происходило с нами в жизни, на украинский экран все-таки попадало, хотя не всегда в прямой форме, что естественно в условиях идеологической цензуры.

Акт второй. Перемена участи



В начале 90-х наступил момент, когда показалось, что добытый опыт внутренней свободы не только не помогает массовому человеку, которому «дали волю», но мешает выживать в новой исторической реальности тем, кто отвоевывал ее в честном бою. Какая-то непозволительная и неуместная роскошь этот опыт. (Глубоководную рыбу, выброшенную на поверхность взбаламученных вод, так же несет и крутит, как самую последнюю щепку.)

У кинематографистов хождение во власть победителей оказалось кратковременным и малопродуктивным. Из моих героев в новой независимой Укра-

ине чуть больше года возглавлял Госкинофонд Юрий Ильенко. И 13 лет оставался директором Национальной киностудии имени А.Довженко Николай Машенко. В отличие от своих любимых героев, он всегда умел быть прагматиком и реальным политиком, а когда очень надо, то и здоровым циником. Интересно выслушать его исповедь: каково руководить процессом в условиях развала не одного кинопроизводства, а всех социальных структур?..

Ведь грустно признать, но по какой-то странной логике истории именно кинематографисты, бывшие в авангарде перестройки, пострадали больше всех: из самой процветающей киноиндустрии стала самой нищей. Старый бардак со сложившимися правилами игры сменился новым бардаком, где никаких правил не было. Впрочем, они не заставили себя долго ждать: зависимость от власти сменилась зависимостью от денег («Я перехожу в другую жизнь, в другую тюрьму...» — Кира Муратова, «Перемена участи»).

— Мы проломили стену, а в нее хлынули другие, — могли бы сказать шестидесятники вслед за Герценом, имевшим опыт почти всех европейских революций. Он же предупреждал, что «демократы только знают, чего они не хотят, чего они хотят, они не знают». Да только ли демократы? «Жатвы много, а делателей мало», — сказано еще в Евангелии от Матфея.

...Все вдруг как-то разом полиняли и выцвели. Лишь немногие упрямо продолжали «веселые игры с невеселыми обстоятельствами». Валяли дурака, куражились до конца — и только смерть оказывалась всерьез.

Кто-то умный сформулировал, что свобода — категория не демократическая, но аристократическая, ибо предполагает жесточайшую внутреннюю самоорганизацию. Честно признаем, на это мало кто способен.

Что касается художника, то им управляет неумолимый деспот — собственная творческая воля. Каким бы размагниченным он иногда ни казался (или «ленивым», как любит культивировать свой образ Балабан), его дисциплинирует форма — то есть необходимость внести структуру в хаос вокруг и внутри себя. Поэтому его свобода не бывает разрушительна, но всегда плодотворна. Поэтому Параджанов выдержал даже тюрьму — он сделал ее подсобным материалом для своих коллажей, рисунков и кукол, для замыслов будущих фильмов. Выйдя на волю, смог вернуться на съемочную площадку и продолжать — вопреки пережитым обидам и унижениям, ужасу и грязи — творить красоту.

Обласканный новой властью и Западом, он да-

же из собственной болезни и смерти устроил трагикомический аттракцион и сошел с мировых подмостков под общие рукоплескания. Но такая последовательность только гению по плечу. И только он один знал, чего ему стоило «уйти, играючи», — как свидетельствует близко его знавшая Софико Чиаурели.

Обычному таланту труднее нести свою ношу, как это ни покажется парадоксальным: инстинкт самосохранения удерживает от «полной гибели всерьез». И все-таки лучшим нашим режиссерам, после недолгого периода растерянности, оказалось легче, чем массовому человеку, найти свое место в новой ситуации: они давно привыкли гулять в чистом поле без поводка, на свой страх и риск нарушать принятые большинством правила игры. Они постепенно приучали себя к малым дозам честного «хаоса» внутри бесчестного «порядка». Научились самоорганизовывать себя вопреки и наперекор всему. Иногда — вопреки себе (пессимизм разума — оптимизм воли).

Именно так создал свои поздние фильмы Леонид Осыка. Они сильно не дотягивали до ранних, но победой был сам факт их появления. Победой над собой. (Для нашего замысла будут интересны его «Этюды о Врубеле», снятые по сценарию Параджанова, — об иступленной преданности художника своему призванию и верности своему року).

Юрий же Ильенко на закате перестройки снимет притчу «Лебединое озеро. Зона», где соавтором сценария тоже выступит Параджанов. В судьбе героя будет зашифрована судьба самого великого режиссера. (Еще один параджановский урок: после пятнадцатилетней разлуки он великодушно простил Ильенко все его грехи, помирился и даже подарил несколько сюжетов из собственного тюремного опыта. Как истинно свободный человек, он не был моралистом.)

В Канне фильм получил сразу два приза: ФИПРЕССИ и молодых критиков. Но после этого триумфа Ильенко не будет работать как режиссер больше десятка лет, что окончательно испортит его и так нелегкий характер.

Ну, во-первых, у художников легких характеров практически не бывает. А во-вторых, в нашем бывшем общем отечестве талантливый режиссер если рано не умирал от инфаркта, рака, язвы желудка, нажитых в неравной борьбе с Системой — в частности, со студийными редакторами и чиновниками Госкино, — а выживал и не спивался (!), то становился глубоким невротиком. Привычка жить в состоянии агрессивной самообороны делала его постепенно ожесточившимся мизантропом. Пово-

рят, таким был в последние годы Андрей Тарковский. Таким стал и Юрий Ильенко, некогда «добрый и светлый», по свидетельству его первой жены Ларисы Кадочниковой, а теперь мастер по наживанию себе врагов, сам провоцирующий скандалы вокруг своего имени. Без статуса вечно гонимого, а значит, мученика за идею, а значит, героя, — без этой горькой пищи уже и жизнь не в жизнь. Это человеческая драма, повод для национальной скорби, а не для национального злорадства.

Как историку поэтического кино мне лично жаль, что из-за отсутствия денег Ильенко не удалось реализовать свой грандиозный проект «Агасфер» (позже получивший название «Агн», сценарий опубликован). Восхищение вызывает сам уровень замысла, романтический титанизм задачи. Его герой — тоже художник, не узанный миром мессия, вечно приносимый в жертву агнец. Но он же и демиург, повязывающий мир виртуальный и реальный подобию Нового завета, осуществляющий мегарежиссуру: когда «делать кино» уже окончательно значит «делать жизнь».

Даже катастрофа этого вполне безумного проекта была бы содержательна: романтический период нашей новейшей истории — с его непомерными притязаниями, иллюзиями и искушениями — заканчивался и, как и положено всякому закату, одарил бы на прощание фантазмагорическими образами и спецэффектами. Частично эту задачу выполнит «Молитва за гетмана Мазепу», но ее премьера состоится только через 13 лет после «Зоны». И станет очередной травмой для режиссера. Но об этом позже.

Самым плодотворным оказался этот период, несомненно, для Киры Муратовой. И не только потому, что большой мир понес ее на руках и даже у себя в отечестве она получила самые престижные государственные и негосударственные премии (форма покаяния и извинения общества перед художником).

Накопленные за много лет простоя ярость и несогласие, а также голод по профессии (она бывает счастлива, только когда снимает) выплеснулись в серию фильмов, из которых самый значительный — «Астенический синдром». Не верьте художнику, простодушные зрители, когда он рассказывает о депрессии и тоске. Это его вечный парадокс: чтобы выразить астению, упадок, ему нужна первозданная, дикая свежесть чувств и сила... (Леся Украинка в фильме Машенко «Иду к тебе», пережив смерть любимого человека, сказала: «Как я из всего этого живая вышла? Я из этого создала драму». Вот ответ, поистине достойный человека.)

Период «чернухи», столь модной в начале 90-х в России, украинское кино практически обошел стороной (исключение — «Смирненное кладбище» Александра Итыгилова). Считаю, что это плохо. Лучше, когда накопившийся гной выходит наружу сразу, — можно избежать гангрены.

Одна Муратова выговорила и даже выматерилась за всех. Ее и раньше интересовала «сложность простого человека», а не избранной натуры. И она вглядывалась с родственным вниманием в эти заплеванные дворы и захлащенные квартиры, где живут «второстепенные люди», с их мелкими заботами, грошовыми интересами, убогим языком и мучительными сердечными драмами. С вечно раздраженными нервами и поврежденной, озлобленной душой.

Ее новые герои больше не наивничали и не прекраснотушничали, как в ранних фильмах, а кричали от боли и страха, от почти наркотической тяги к страданию. А потом стали подозрительно, даже как-то брезгливо холодны и спокойны. Ужас перед сознательно-бессознательным влечением человека к насилию и даже к убийству, отвращение к самому человеку, наше тайное согласие, что все мы, преступники и жертвы (легко меняющиеся местами), достойны уничтожения, — вот что, возможно, помимо намерений автора, проступило в ее эстетически безупречном позднем творчестве. И больно, и противно, и стыдно, и жалко, и самой убить хочется, и вина неотвязная (перед кем?), и безумно интересно, и подмывает, как всегда, из этого «ничего» сделать «нечто». Короче, снять кино.

По параджановской легенде, Муратова — румынская княжна. Даже если это не так (ее родители, по крайней мере, убежденные коммунисты), генетический запас прочности у нее немалый. «Мыть или не мыть посуду» — единственный экзистенциальный вопрос, который она не может разрешить со времен «Коротких встреч». А искусство она делает даже из мусора, подобранного идиотом на планете, которая заслужила у нее оценку ноль.

Похоже, делает она исключение только для мастера, художника в широком смысле, способного поймать летучий «миг красоты», «пик красоты» и заключить его в клетку благородной формы. Этому единственному из ее уродов и чудиков, внутренне спокойному, знающему себе цену профессионалу в «Увлеченьях» она поставит высший балл.

С Романом Балаяном в эти годы случилась другая история. Он раньше многих догадался, что «для того, чтобы стать в самом деле свободным, надо быть

очень земным», перестал высматривать дальние, почти невидимые цели, с птичьего полета внимательно оглядел ближайшие окрестности и плавно приземлился.

Полтора десятка лет я наблюдаю, как Роман меняется. Когда-то среди киевских коллег у него была репутация повесы и гуляки, которому на всех наплевать, который с легкостью в мыслях необыкновенной судит и рядит обо всем. Тонкий на экране, грубоватый в жизни, не без высокомерия человека, родившегося в горах, а не на плоской равнине...

Сейчас наша кинематографическая толпа, сплошь состоящая из гениев и неповторимых индивидуальностей, но потерявшая ориентацию и даже во многом деморализованная, верит ему, как никому другому. На уровне нравственного чутья или простого биологического инстинкта. Потому что Балаян — это верная нота в мире, потерявшем равновесие, где «безумие становится нормой, а норма вызывает ощущение чужда», по слову Сергея Довлатова, очень близкого ему по духу художника.

Есть у меня давнее лукавое подозрение, что, отдав Герою свое метафизическое томление и идеализм, все праздно-созерцательное и инфантильное в себе, всю невротическую маету, сам режиссер выработал некий механизм приспособлений и адаптаций к миру. И являет нам сегодня «счастливый случай человека».

В новое время он одним из первых создал независимую киностудию, а в самые последние годы даже стал удачливым продюсером.

Что касается его собственного кино, то в разгар чернушечного бума он вдруг резко отвернулся от злободневности и снова обратился к классике за вечными темами. Но филигранно, как всегда, сделанные «Леди Макбет Мценского уезда» и «Первая любовь» настоящим художественным событием не стали. И не могли стать. Все самое важное происходило тогда на улицах и площадях городов, и мы не отрывались от телевидения и радио. Жизнь наконец-то стала интереснее кино.

Да классика в 90-е годы и не могла уже дать духовного ключа к тому, что происходило с нами в резко меняющемся мире. Это ведь только бывшему одесскому плейбою, другу Высоцкого, а ныне народному депутату Станиславу Говорухину казалось, что «Россия, которую мы потеряли» может ответить на все наши новые вопросы. Не давала она ответа уже гениальному полтавчанину Гоголю, испуганно вопрошавшему: «Куда несешься ты?..» Горькие ответы были, правда, у Чаадаева, самого

глубокого русского мыслителя, но его поспешили объявить сумасшедшим. А ведь то был золотой век российской словесности.

Не ответил вразумительно ни на один существенный вопрос и век серебряный — иначе мы бы не влетели в катастрофу 17-го года. (Кроме авторов знаменитого сборника «Вехи», среди которых были два наших земляка — Николай Бердяев и Сергей Булгаков. Но их трезвый анализ и прогноз почти никем не был услышан в гуле общего пред-революционного энтузиазма.)

Увы, мы не столько потеряли, сколько еще не нашли. И нам придется, хочешь — не хочешь, думать самим. «Ведь ни одна сволочь не пройдет наш путь за нас», — резонно изрек еще один знаменитый одессит Михаил Жванецкий.

Интересно, что недавняя попытка Балааяна вернуться к своему старому, «летающему во сне» герою и посмотреть на него в новой исторической ситуации, пока что успехом не увенчалась. Сценарий не складывается. Думаю, не случайно. (Свои версии этой судьбы уже предложили отец и сын Янковские, но это, извините, попсовые версии.) Балааян — слишком серьезный и честный художник, чтобы позволить себе давать простые ответы на сложные вопросы и выносить скорые приговоры национальной истории и национальной психологии.

Ведь, обратите внимание, человек, не способный реализовать свою несомненную талантливость, не способный адаптироваться к социальным условиям, не умеющий в принципе (или не желающий) жить здесь и сейчас, даже откровенный неудачник всегда нам был ближе и милее успешного человека. Такова отечественная культурная традиция (в отличие, скажем, от американской, с ее культом силы, успеха, обязательно-оптимизма) — и советская власть тут ни при чем. Какая-то беспредметная печаль («Онегина старинная тоска») гонит такого человека по миру и, оказавшись он в самом центре Манхэттена, тут-то и «накатит суть», и затоскует он навывлет, на всю славянскую катушку...

Если мы поймем корни нашей тайной и самой глубокой любви к *лишнему человеку не только в своем отечестве, но лишнему во всем мире*, то, может, разгадаем и свою национальную судьбу.

Любопытно, что сами художники никогда у нас не были лишними людьми. Опасными, гонимыми, непризнанными, подрывающими устои — сколько угодно. Поэт в нашем бывшем общем отечестве, как известно, больше, чем поэт. Разве были Шевченко и Леся Украинка для украинцев *только*

художниками? Слово становилось плотью именно у нас, оказывалось единственной твердыней посреди родимого хаоса. А настоящая жизнь понималась как жизнь поэта («Пушкин — наше все». И Шевченко — тоже наше все...).

В общем, неудивительно, что Балааян, сам состоявшийся человек и художник, отложил на время разборки со своим неприкаянным героем, который всегда и везде не у себя дома. Пусть разберется с ним время. Раньше было все-таки легче — за все отвечала советская власть. Даже если ты элементарно бездельничал и без большого повода изменял жене, то не просто так, а с подтекстом: ведь жена была тоже власть, только домашняя. На... ть ее было дело святое, можно сказать, тираноборческое.

А с кем бороться теперь, кто нынче наш главный враг? «Мы сами», — ответил на подобный вопрос президент Чехословакии и великий демократ Вацлав Гавел. Наконец-то мы встретились сами с собой, и встреча оказалась для нас полной неожиданностью. И даже не очень приятной.

Антракт для всех. Опыт хаоса



Вот тут-то героический второй акт драмы и закончился. Наступил антракт, музыкальная пауза. *Свободное, но пустое время.*

Именно тогда молодой режиссер Сергей Мас-лобойщиков (ученик Балааяна) снял фильм по Кафке «Певница Жозефина и мышинный народ». Ему удалось невозможное: структурировать распад, полный и безусловный хаос. Трагизм остался, а трагедии не получается. Время то ли потеряло, то ли исчерпало свой сюжет, рассыпалось на фрагменты. Из них-то, из обломков империи и огрызков проклятых вопросов, из мимолетностей и писков, как бы пожирающих друг друга, из клипов он сложил эпос — единственный эпос, адекватный переходному, «немузыкальному» моменту в истории. И адекватный тогдашнему состоянию наших душ.

Что ж, бывают времена, когда тотальное сомнение плодотворнее тотальной веры, а честный хаос лучше бесчестного порядка.

В этом фильме известный украинский культуролог Вадим Скуратовский (тоже знаковое лицо интересующего нас времени) сыграл профессио-

нального интеллектуала при дворе Жозефины. Виртуозно свитую сеть слов набрасывает он на шевелящийся хаос, пытаясь уловить хоть какой-то смысл и донести до народа. Но его отрешенно напористый голос просветителя и проповедника тонет в десятке других голосов и писков. Увы, «сила и слава ушли из некогда наполненных энергией слов». Чисто лингвистическими трюками этот типичный шестидесятник декорирует заурядность искусства Примадонны. И заодно — духовный вакуум в обществе.

Это был фильм-диагноз. Эталонный образец совпадения формы и содержания.

Стало ясно, что движение украинского кино самовыражения в сторону свободного языка, свободной, бессюжетной драматургии достигло своей вершины, а значит, тупика (по крайней мере, на «чеховском» направлении.)

Но предстояли арьергардные бои еще и на «гоголевском»: скандальное явление «Молитвы за гетмана Мазепу» Юрия Ильенко. Прощальная беспорядочная пальба сразу из всех орудий и по всем мишеням, или грандиозный дорогостоящий салют памяти некогда гонимого поэтического кино.

В «Мазепе» Ильенко сможет наконец сделать то, к чему осторожно подступал еще в ленте «Мечтать и жить»: разрушить этот бутафорский, фанерный мир-вертеп, этот всеобщий карнавал и балаган — с ряжеными, историческими и литературными мифами, с киноклише и стереотипами подконтрольной мысли, — частью которого был он сам.

Только вот в юности думалось, что если сбросить маску, под ней обнаружится подлинное лицо. Горькое знание зрелости: под сброшенной маской обнаруживается другая маска. И еще третья, четвертая...

Чаемого национального мифа о Мазепе не получилось — и это говорит о честности художника. Ибо нет еще генетического кода к этой личности. Мазепа — исторический призрак, марево (не осталось даже ни одного достоверного изображения). Он — литературный герой, фантастический фольклорный персонаж, вроде русалок или лешего. А у нежити, как гласит поверье, своего лица нет, она ходит в личинах. И Мазепа рассыпается на целую систему масок, подобию, двойников, у него нет возраста, он старый и молодой сразу, он даже не может умереть, потому что призраки не умирают.

Его попытка «переменить участь» — для себя и своего народа, — его отчаянный прыжок в свободу были обречены. И не в последнюю очередь

потому, что и сам он был опутан с ног до головы своими грехами, необузданными страстями, сетью компромиссов и самообманов, блефа, интриг, предательства и самопредательства.

«Мазепа» — горький и жестокий фильм по отношению к Украине, оскорбительный — к России. И немилосердный — к самому художнику, ибо в нем скрыт духовный автопортрет. Он отнюдь не льстит создателю. Это — исповедь, сделанная «в жанре харакири», как назвал Ильенко свою старую ленту «Наперекор всему». Я бы даже уточнила, что это — художественный теракт, совершенный фанатиком-камикадзе.

Но это и покаяние. А может — избавление.

Душа художника подвержена демоническим искушениям, особенно когда он начинает соревноваться с Творцом всего сущего и грезить о «демиургической мегарежиссуре». Тогда призраки, то есть образы, созданные воображением, могут отнять если не жизнь, то разум, как отняли они его у Ницше, одержимого духом музыки. Их природа опасна, ибо требует живой крови.

«Я тебя породил, я тебя и убью», — мог бы повторить автор «Мазепы» знаменитые гоголевские слова о собственной поэтике, доведя ее до логического конца, до откровенного кича и фола, до кощунства.

И огромные театральные декорации, заслоняющие или подменяющие живого человека, и размалеванные трупы, и деревянная пластика героев (настоящие вертепные куклы сделаны из дерева, они плоские и малоподвижные) — не художественный просчет, а художественная цель. Если это и украинское барокко, как декларируют авторы, то иронически освоенное. Его эстетическая мутация, химера, возникшая из генетически неоднородных тканей, — что-то вроде украинского суржика. Стилизация, переходящая в пародию и самопародию («Любовь к такому духу искусства, в возможность которого уже не веришь, родит пародию». Томас Манн).

У меня как критика много претензий к этому незаурядному фильму, к его непомерной длине и нарочитой запутанности композиции, к избытку патристической риторики; я не всегда могу различить, где откровенная, убийственная самоиздевка, а где грубая тенденциозная карикатура и элементарная безвкусица. Иногда вообще начинает казаться, что этот грандиозный киноколлаж создавали два автора сразу: Питер Гринуэй и Николай Засеев (а третьим маячил Басаврюк собственной персоной).

Впрочем, почему бы и нет? Посмотрите на кол-

лажи Параджанова, на это вопиющее отсутствие эстетической иерархии: там репродукцию из «Огонька» украшает настоящий жемчуг, а пластмассовую куклу — тончайшие старинные кружева (впрочем, и они скорее всего куплены за копейки на блошином рынке).

Да и сам Ильенко уже в ранних фильмах тяготел к эклектике, к соединению несоединимого, к эстетическому раздрызгу. Воля ваша, называйте это барочным стёбом, или постмодернизмом, или сюрреализмом, или даже «сакрализацией десакрализации»...

Не знаю, по каким мишеням целился создатель «Мазепы», но попал в собственное сердце. Запах еще не остывшей крови, наверное, и привлёк такое количество критиков-стервятников...

За всю мою долгую жизнь не помню, чтобы в нашей прессе с таким упоением, с таким глумлением размазывали по стенке имя художника. Громкое имя, вполне им заслуженное. Куда там советским, идеологически ангажированным критикам, вроде «закрывателя поэтической школы» Блеймана с его преловутыми «архаистами» и «новаторами», — тон у московского критика был самый уважительный, ибо он не забывал, что пишет об очень талантливых людях.

Но с той поры как на нас обрушилась свобода слова без берегов, свобода говорить безнаказанно любые глупости, пошлости и ложь (злонамеренную или простодушную, от собственного невежества: «Все вздор, чего не знает Митрофанушка!»), с той поры мы сильно преуспели. Какая там драма художника, какая самоликвидация, с похоронами и поминками впридачу... Нас не проведешь, все это — спекуляция на прошлом, обманки, лишь бы денег побольше скачать с государства, то бишь из «карманов налогоплательщиков».

А мы-то, лохи, гадали, куда народные денежки уплываю...

У своих героев я могу быть только адвокатом, а поэтому особо свирепым прокурором Ильенко процитирую «Монолог Галилея», написанный юным Леней Киселевым в середине 60-х: «Неправда, будто вам нужны герои, вы травите живых, вам нужен труп. Огромною и жадною толпою вы побежите к моему костру».

Конечно, толпа во все времена любила попирать ногами свои бывшие кумиры (для психоаналитика тут нет загадки). Но подозреваю, что корни сегодняшней вакханалии глубже.

Три десятилетия (после XX съезда) мы жили уже не при тоталитарной власти, а при слабеющей авторитарной, которую постепенно научились иг-

норировать. Зато признавали над собой власть истинных авторитетов. Художники, особенно писатели, не только сами задавались последними вопросами, но и давали нам последние ответы, и мы их жадно слушали.

Потом вместе с авторитарной системой испарились куда-то и авторитеты. У нас на глазах произошел процесс десакрализации власти вообще и власти художника над нашими душами, в частности. Процесс этот общемировой, у него серьезные основания. Связан он в первую очередь с демократизацией, открытостью современного общества, свободным доступом к информации. «Чудо, тайну и авторитет» — знаменитую триаду, на которой, по Достоевскому, держится любая власть, — сохранить в такой ситуации трудно.

Наверное, этот процесс здоровый. Но жизнь самопротиворечива в своих основах, и обязательно выскочит какой-либо черт из табакерки.

По крайней мере, для нас, любителей крайностей, этот процесс оказался болезненным, потому что власти-то мы давно не доверяли, зато, как никто, были склонны поддаваться чарам искусства и магической силе слов. Верили в то, что они могут изменить мир к лучшему. От этой веры сегодня осталась только механическая привычка к многоговорию.

Это поймала первой в нынешнем составе жизни чуткая Кира Муратова. Обратите внимание, как смешно и странно говорят ее герои. Как бесконечно декламируют, почти поют одну и ту же чушь. Прямо какой-то наркотик, которым они защищаются от натиска чего-то «отвратительно жизненного», по слову Муратовой. Она заставила в «Астеническом синдроме» двух старушек в кудряшках патетически и жалко восклицать: «В детстве я думала, что если бы все люди прочли Льва Толстого, то стали бы добрыми и умными. Добрыми и умными...» Это не издевка автора над людьми, это самоиздевка. Это она «не верит больше в прогресс» и в то, что искусство делает нас лучше.

Ее можно понять. Посмотрите внимательно вокруг: «самый читающий народ в мире» из всех видов свобод охотнее всего выбрал сегодня свободу от культуры, даже от ее зачатков. Таков экзистенциальный выбор массового человека.

Выходит, художники, как наиболее честные из людей, не случайно поспешили сами себя уничтожить и похоронить? Спокойно, господа — последние поклонники, без паники: это талантливое племя, эта веселая банда фантазеров, фанатиков и придурков очень живуча. И как человеческая разновидность — неистребима.

Акт третий. Наследники по прямой



...Уже в «Жозефине» одиннадцатилетний серьезный господин, артист балагана Иосиф, услышал однажды вокализ — чистый, хорошо поставленный голос, прорезавшийся из мышинного писка, из недифференцированного шума. Откуда он явился? Из другой эпохи и другой культуры? Или со дна наших ужаснувшихся пустоте душ?

«В толпе всё кто-нибудь поет...»

С новым фильмом Сергея Маслобойщикова «Шум ветра» и с «Мамаем» Леся Санина в украинское кино вернулся дух музыки и дух поэзии: признание в верности, но и, похоже, последний поклон уходящей культурной эпохе и ее герою.

Эти два режиссера — уже «наследники по прямой»: культурной традиции, идущей от шестидесятников. Не бог весть какое наследство, но ведь не совсем промотанное, загадочным образом уцелевшее. Впрочем, в последние годы не совсем загадочным: вспомним этот уникальный момент в нашей невеселой истории, когда государственная машина не давила, а спасала в первую очередь самых талантливых и профессиональных художников, предоставив им практически абсолютную творческую свободу.

Для нашего замысла интересен камерный и нежный «Шум ветра», ибо он заглядывает туда, куда кино напрямую редко отваживается: в глубину души художника (сам Маслобойщиков называет свой фильм «прощанием с рефлексией».)

Сорокалетний Андрей, переводчик с немецкого (судя по всему, alter ego режиссера), хочет сложить и понять «свою историю», но у него не получается. Возможно, потому что он хочет быть героем, непосредственно переживающим свою жизнь, критиком, рефлексирующим над нею, и автором, делающим из этого искусство, — сразу. (Когда-то подобную задачу решал Фабиан — Миколайчук в «Вавилоне XX», а теперь вот рискуем еще и мы.)

Герой балагановских «Полетов», спасаясь от обыденной скуки и собственной нереализованности, летал во сне и наяву. (Кстати, авторы лукавили: Сережа Макаров, конечно же, принадлежит к художническому типу — ну зачем простому инженеру из КБ столько фантазии и артистизма? Изнутри разнесет в клочья, сделает невротиком — и советская власть не понадобится.)

Его ровесник у Маслобойщикова вместе с сыном тоже сбегает от обыденности... в художественное пространство шубертовско-гетевской баллады «Лесной царь» — то есть в «другую реальность». Музыка и стихи возвращают ему острое чувство жизни, волнение и страсть. Возвращают вечного ребенка в его душе.

«Похоронить» Лесного царя, этот фантом воображения (в системе символов фильма — священный дух искусства), не удастся. Он возвращается снова и снова, — как во времена оны вечно умирал и вечно возрождался бог Дионис. Потому что эта субстанция, эта форма бытия бессмертна. Если она и погибнет когда-нибудь, то вместе с жизнью.

«О, поклянись, что до конца дороги ты будешь только вымыслу верна!» — заклинал любимую Владимир Набоков.

Выдумывая себя, мы свидетельствуем о себе. Ибо из чего творятся вымыслы, как не из материала нашей собственной души?

Если же творческий дар — благая весть из таинственного источника духовной энергии вне нас, то это — свидетельство бытия Божия, и, выходит, художник — посредник между ним и человеком. «Божья дудка», как называл себя Есенин. Когда эта божья дудка больше не ловит сигналы тонкого мира, значит, душа серьезно заболела. (Помните, как перестал слышать музыку Блок? Замолила она в последние годы и для Ивана Миколайчука. Даже большие доли алкоголя ее уже не возвращали. Душа надломилась раньше, чем заболело тело...)

Как будто подтверждая, что святое место пусто не бывает, прямо, кажется, из разрушенных, посыпанных пеплом и пылью декораций «Мазепы» выскочил еще один художник-аутсайдер и маргинал: легендарный казак Мамай, герой древнего украинского эпоса и первого игрового фильма Леся Санина (ученика Леонида Осыки).

Сюжет этой немыслимо красивой — по звуку и изображению, — но не совсем понятной в своих сакральных символах ленты на самом деле прост: три брата, убегающие из татарского рабства, крадут двух коней, навьюченных всяким добром. Не в силах с этим бараклом расстаться, конные старшие бросают пешего младшего умирать в степи. Его находит молодая женщина-татарка, между ними возникает любовь. Но когда собственные братья героини внезапно возвращаются из похода, он снова вынужден бежать. Точнее, ему дают такую возможность — «отпускают на волю» — не столько суровые братья-мамлюки, сколько авторы.

У Героя наконец-то появляется свобода выбо-

ра. И казак Мамай (так наречет его возлюбленная, что означает, с тюркского: «никто, ниоткуда, никак»; пустое место) после долгой скачки по голой степи делает то, чего не сделали его братья, — поворачивает коня назад. Он не хочет трусливого шкурного спасения. Беглый раб, как и «вольноотпущенный», рабом и останется. Рано или поздно его примутся «пороть за волю» на каком-нибудь Панском бугре... Право на бытие — на свободу, мужскую честь и человеческое достоинство, право быть самим собой (то есть быть не *Никем*, а *Кем-то*) — надо завоевать, встретившись лицом к лицу с опасностью. А ведь у этого тоненького юноши есть только одно оружие — кобза.

Это второй романтический украинский герой, который совершает сознательный экзистенциальный выбор.

Первым был герой Миколайчука. Но его влекла смерть. В «Тенях» уводил Ивана в потусторонний мир призрак умершей возлюбленной. В «Захаре Беркуте», «Белой птице» и «Вавилоне XX» он выбирал добровольную гибель из солидарности — «положил жизнь за други своя». В «Комиссарах» шел на символическую моральную смерть — отказывался от свободной мысли и «возвращался в строй». В «Каменном кресте» сбегал от общей с народом судьбы в чужие края, и авторы отпевали его как покойника.

Смерть витала и над всеми героями Юрия Ильенко, начиная с «Криниці» и кончая «Мазепой».

Казак Мамай у Леся Саняна отказывается быть пассивной жертвой истории — ради жизни: любимая ждет ребенка, и это будет дитя двух культур — христианской и мусульманской. Чем закончится символическая встреча двух цивилизаций на древней земле, авторы оставляют за рамками фильма. Они снимали не боевик — их интересует сам акт выбора.

Но женщина с большим животом, посылающая молитву в пустую Великую степь, говорит что-то нашему сердцу. Тут некое обещание. Верил же Василий Розанов, что «нежная идея переживет железные идеи»...

«Мамай» — фильм-поступок. И не потому только, что снимался он в условиях, приближенных к боевым, с чудовищными затратами энергии (кстати, «Мазепа» — с еще большими). Это жест не артистический, а мистический. Если хотите, религиозный. Желание заковать историю (современную больше, чем древнюю). Попытка вступить в диалог с чужим миром, заморозить его музыкой и поэзией, обезоружить не бомбами, а любовью. Победить влечение к смерти влечением к жизни.

Снова миф, хоть и в авторской версии? Конечно. Без мифов нет культуры, нет истории. Нет народа, а есть население. Это очередная попытка самоидентификации в контексте национальной культурной традиции, которая не всегда успевала даже оформиться в виде традиции, ибо несколько раз искусственно прерывалась.

Вот и Николай Машенко после долгого перерыва (снимал в последние годы только скромные документальные ленты) взялся создать свою версию национального мифа о Богдане Хмельницком. И первую же серию посвятил не частому моменту в украинской истории: победоносному сражению с поляками под Збаражем.

И все-таки «создать прошлое» (в том числе поменять, с простодушной конъюнктурностью, плюсы на минусы, антигероев на героев) — не самая трудная задача для украинского кино в условиях государственной независимости. Освоить собственное пространство не в поэтическом и мифологическом, а в прозаическом, реалистически бытовом, исторически конкретном варианте — задача посложнее. Привычка к несуществованию, к небытию порождала компенсаторную тягу к химерам и маревам, к сюрре. Только по ту сторону земного опыта утолялась тоска по гармонии, по целостности и полноте существования — «поверх» реально-социального контекста. Его вынужденное забвение, игнорирование, сокрытие или даже мистификация — как тип сознания и творческого поведения — уходит вместе со своей эпохой.

Герметизм авторского кино, даже своего рода аутизм были спасительны для него как искусства во времена, когда кино было признано «важнейшим из...» (в смысле идеологической обработки масс). В условиях же открытого общества, но обнищавшего, с разрушенным на всем постсоветском пространстве кинопрокатом — когда тип элитарного художника перестал быть культовой фигурой — у наших героев возникают новые проблемы.

Что-то вроде философского хэппи энда, или Апология художника



Поколение наших отцов можно назвать обманутым поколением, а поэтому трагическим. Нет ничего страшнее для идеалиста (говорю не о массовом че-

ловеке), чем обнаружить, что положил жизнь на ложную идею или что тебя употребили для подлой цели. Говорят, Николай Островский пережил это чудовищное разочарование, и где-то тщательно берегается его письмо к молодежи с трагической исповедью-предостережением. (Этот советский миф еще ждет своего нового прочтения и своего великого драматурга, потому что и конфликт, и герой вполне шекспировские.)

Поколение шестидесятников не дало себя обмануть. Большевицкой амбиции «переделать мир» оно, слава богу, не имело, а только хотело изменить свою жизнь, что несомненно удалось.

И все-таки дети унаследовали от отцов «очажок болезни» — ген утопического сознания, потому что в свой черед не избежали самообмана, а точнее, самообольщения.

Нигде так не любили свободу, как в нашей не-свободной стране. Никто не связывал уже с ней столько упований и надежд, как мы. Свобода была сверхценностью, страстью, наркотиком. За нее платили, не торгуясь, столько, сколько спрашивали. Ее воровали, пили урывками, тайком, глотками и залпом, давясь и захлебываясь, боясь, что сейчас отнимут... И вот она пришла наконец — вся сразу, абсолютно доступная — и сказала: бери меня.

«Бойтесь ваших желаний — они осуществляются» (Ежи Лец).

Мы напоминаем подростка, пережившего первую интимную близость с женщиной: и это — все?! Смешно признаваться, но и от свободы и от себя (особенно от себя) мы ждали, конечно же, большего.

Утешает одно: либеральные иллюзии меньше пахнут порошком и кровью. Нам не пришлось расплачиваться за них жизнью, а просто в очередной раз упасть с высоты. (Свободный полет, переходящий в свободное падение, — главная художественная метафора времени, гениально найденная Балаяном в его знаменитом фильме. Как и финальное рыдание Героя в стогу соломы. Недаром само название ленты вошло в обиход, стало чем-то вроде народной поговорки. Это всегда верный признак попадания в десятку.)

Что ж, по нашим грехам и то хорошо.

Не знаю, как у других, а у меня в эти годы было два главных разочарования. Первое — когда поняла, что мой народ не ужаснулся, не испытал шока, узнав о количестве жизней, принесенных в жертву коммунистической идеологии. И второе, когда обнаружилось, что никакой пресловутой «особенной стати» у нас нет и что большинство

хочет того же, что уже есть в западной цивилизации, только мы «не догоняем». Провинция, одним словом, отсталый мир.

Правда, в последние годы самые продвинутые в ускоренном темпе начали догонять: у молодых вошли в моду прагматизм, американская деловитость, налаженный быт, умение считать деньги и прочие буржуазные добродетели.

«На-ар-ма-альна...» — скажет Балаян. И будет прав, как всегда. Вот только нет у нас вкуса к цивилизованной норме, навыков благополучия. Антибуржуазность у нас в крови. А поэтому обязательно выйдет какая-либо ненормальная норма. Или чисто внешняя «европейскость»: какой-нибудь нынешний Голохвастов «сядет по-модному, по-французскому на Крещатике». Подобные персонажи уже появились в двух последних фильмах Киры Муратовой, как всегда, чуткой к духу времени, к его трагикомической стороне.

Мы — маргиналы не только по своему географическому положению в мире, но и по психологии. Славянская душа тяготеет не к свободе в западном разумении, то есть обеспеченной и регламентированной законом, а к воле, понимаемой как своеволие, со всеми вытекающими отсюда издержками. («Поменяли на правду свободную волю», — сокрушается нынче Юрий Шевчук. Какой это славянский крик души...)

В сущности, мы инфантильны, на самой глубокой глубине сознания у нас отвращение ко всему рациональному, трезвому, к «полезной пище», к длительному будничному труду — это все для взрослых, скучных дядей и тетей. Уроки из своего опыта извлекать мы не любим. Прав был безумец Чаадаев: «Мы растем, но не созреваем». Такие себе подростки-акселераты: вымахиваем вширь и в высоту быстрее, чем развиваемся в глубину. Наша историческая судьба — тому доказательство.

Но, может, тут не простая лень и не общенародная приглуповатость, а еще что-то? Мне лично нравится думать, что славянство обладает смутным художественным чутьем, мешающим жить практической, прозаической жизнью. Недаром у нас всегда было много прекрасных художников и почти не было философов, особенно оригинальных (в Украине и вовсе один Скворода, да и тот по совместительству поэт и композитор).

Здесь же метафизические корни нашей созерцательности и мечтательности. И даже нашего пьянства. Ведь алкоголь — это духовная подмена, мнимое освобождение. Жажда взвинтить свои эмоции до нужного градуса, заполнить зияющую пус-

тотой дыру в душе и улететь... туда, сами не знаем, куда. Да хоть в бездну, лишь бы подальше от постылой «действительности».

Ну, разве это не художественный инстинкт, не нашедший формы, а потому томительный? Не тоска по «другой реальности»?

Ясно одно, что при таком-то свойстве души именно наш народ и должен был поверить в социальное чудо: в возможность на ковре-самолете перелететь в земной рай, где уже разложена скатерть-самобранка. Не для избранных, а для каждого (поразительно, что даже умнейшие люди размышлялись). И начнется пир на весь мир! Это пусть зануды-англичане 300 лет стригут свои личные газончики. «А в итоге будет тот же нуль», — как любит говорить мой брат. Все равно похоронят — поблизости от этого самого ухоженного газончика. Бескрылая, приземленная нация, что возьмешь...

Так что, при такой-то философии, мы были обречены на пролетарскую революцию, на этот жестокий эксперимент. Десятки миллионов сгнили в котлованах, чтобы обеспечить равный паек для всех, самую мощную армию в мире и — полеты в космос. А как же, без полетов нам нельзя, затоскуем... Или окончательно сопьемся. «Пропьем луну, а с нею звезды».

О, как гордились мы своим прорывом в бесконечные пространства Вселенной — при полной разладице на земле. Есть какой-то жуткий символ в том, что первый советский космонавт однажды упал с высоты и разбился о землю, как Икар.

Да, нам преподан урок человеческой скромности. Трагическая социальная практика заставляет безжалостно переоценить не только идеологический, но и наш духовный экстремизм, унаследованное от XIX века (в варварском виде) пренебрежение к «мещанской цивилизации» и к «серединной культуре». Мы уже знаем, во что вылилась эта ненависть к мещанину и обывателю, — в ненависть к живому человеку вообще, в возможность под высокую идею уничтожать миллионы.

В общем, для гордыни нет ни малейших оснований. Внутри уже сложившихся цивилизаций, с их наработанной культурой жизни, мы еще долго останемся чужими. Мы — аутсайдеры, лишние люди как по отношению к Западу, так и к Востоку.

Ну и что? — спрашиваю я себя. Во-первых, так ли уж благополучен цивилизованный мир, в который мы стремимся? И надо ли подключаться к сумасшедшей скорости, с которой он сам несется неизвестно куда? (Не спеши, а то успеешь.) А во-вторых: почему, собственно, наша встреча с самими собой так нас пугает? Мы долго питались мифами,

привыкли игнорировать реальность собственного национального бытия, реальную сложность человека вообще — и теперь отказываемся себя узнавать.

А ведь мы уникальны, как уникальна любая божья тварь. Наша злосчастная судьба, наши всеенские благоглупости, грезы во сне и наяву, сомнительные полеты и несомненные падения — может, это и есть тот самый идиотский, иррациональный, всеми осмеянный, но глубоко, интимно нами выстраданный «третий путь»? Если хотите, наш драгоценный вклад в мировую культуру — говорю без тени иронии.

Никто не знает генеральных планов истории. Господни мельницы мелют медленно, но верно.

Об этом Пути много чего интересного как раз и рассказало нам украинское авторское кино (вернемся к нему). Сам его феномен возник из идеи свободы. Когда идея исчерпала себя, выдохлось и это кино, ибо потеряло источник своего вдохновения и энергии, перестало быть действующим лицом истории. На долю сегодняшнего арт-хауса остались стёб, приколы, отрезвляющая ирония и черный юмор, торжество бессмыслицы и даже абсолютного идиотизма (как будто ерничающий капитан Лебядкин в компании с брезгливо надменным лакеем Смердяковым взялись переписать и переиграть все великие сюжеты).

Что ж, дело известное: отцы ели виноград — у детей оскомины. Но пить уксусную эссенцию и закусывать дыркой от бублика опасно для здоровья, поэтому радикальный арт-хаус, с его откровенной деструктивностью, начал быстро выходить из моды.

Признаюсь, как истинный «продукт эпохи», по слову сурового критика Балааяна (а может, незрелый плод славянской ментальности?), я люблю свое время и своих героев как раз за наивную глобалку, за непомерные притязания (читайте книгу Юрия Ильенко «Парадигма кино», эту потрясающую декларацию о намерениях!) Люблю за то, что они многого хотели и ждали от жизни, а поэтому ни на чем не мирились, за глубину радости и глубины боли, которую они испытали, за то, что, даже круша любимые игрушки, делают это с неистовой, завидной страстью и мощью.

Я уже говорила, что сами люди, эти уникальные личности, и есть главная ценность уходящей культурной эпохи, итог ее экзистенциального опыта. Наступает самое страшное время, по точному диагнозу Сергея Якутовича (и не только для Ильенко, а для всего постсоветского общества), — время нормальной жизни.

Украинцев разве что языческая жажда жизни, «вишневый садик коло хати» спасут. С русскими сложнее — они ухоженных газончиков и садиков не любят...

Не огорчайтесь те, кто опоздал родиться и не поспел к роковым минутам истории. Для сегодняшнего украинского кинорежиссера, похоже, начинается новый виток героического Сопротивления. Но сопротивления уже не советской идеологии и даже не влиянию более развитой и близкой по языку русской культуры, а диктату вненационального масскульта. Вот новый вид тирании. И новый вариант несвободы — от мирового рынка, от вкусов массового человека и связанной с ним индустрии развлечений.

Конечно, нам надо возвращать зрителей в кинотеатры, а значит, учиться снимать фильмы на общедоступном языке. Как при этом не опуститься до «простых историй» по худшим голливудским образцам, а сохранить хоть толику национального своеобразия, наработанной изобразительной культуры, — вот труднейшая задача для современного украинского режиссера. Нужны новые художественные идеи, а их пока не видно даже на горизонте.

«Мир больше не интересуется, о чем художники думают», — донесли «с того берега» еще 30 лет назад поразившие меня в самое сердце слова Бергмана. Волна цивилизации и прогресса докатилась наконец и до нашей резервации. Догоняем помаленьку... Цифровые технологии позволяют и вовсе обходиться без живого человека и живой природы, окончательно уйти от действительности в мир компьютерных подделок и симуляций да заодно избавиться и от Автора. Так что еще неизвестно, какой зверь прожорливей.

Не спи, не спи, художник...

А знаете, интуиция мне подсказывает, что именно художнику, герою нашего времени в отставке, очень скоро суждено стать — и не только у нас — «последним героем». Потому что мир, заскучавший от плоской рациональности, от дурной бесконечности компьютерных игр, снова начнет интересоваться, о чем эти безумцы и божьи дураки, эти самые наивные и самые свободные из людей думают.

АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФИЛЬМА

Все изложенное выше и есть круг вопросов, которые могут быть затронуты в фильме (конечно, не все). Они должны перейти не столько в закадровый текст, сколько в подтекст, в аудиовизуальное

решение. Опыт работы над фильмом «Иван Миколайчук. Посвята» доказал, что совсем без авторского комментария обойтись нельзя (тем более, при таком количестве судеб и смыслов). Но он должен быть короткий, ясный, легкий и эмоциональный. И обязательно доступный пониманию неискушенного зрителя, ничего не знающего про наше кино, но готового им заинтересоваться (одна из побочных задач фильма — представить украинское кино в его лучших образцах, то есть скрытая реклама).

В самом начале я оговорила, что мой взгляд на время и героев отчасти женский. Теперь добавлю, что еще и отчасти русский. Отчего бы и нет? Ведь положил же когда-то глаз Параджанов, наследник трех кавказских культур, на западноукраинское народное искусство, и от власти его взгляда мы не можем избавиться до сих пор. Тем более, живу в Украине уже почти три четверти жизни, так что взгляд мой снаружи и изнутри сразу.

Еще раз уточняю: изложенная концепция — всего лишь моя авторская версия «этой истории», и буду даже рада, если к концу работы над фильмом от нее мало что останется. Иначе было бы неинтересно снимать, и монтировать, и думать, и волноваться: чем же все это закончится?

Возможно, за кадром должно звучать два голоса: женский и мужской, условно — автора сценария и режиссера. Как человек другого поколения, режиссер может объявиться к концу истории и обнаружить разницу во взглядах, вкусах и оценках. Даже в мироощущении.

Такая многоголосица не должна разрушить эмоциональную цельность и единство нашего киноэссе, ибо многоголосица входит в его задачу. Она — структурный ход, объясняющий, что происходило с нами в последние несколько десятилетий.

Высказаться же в фильме должны в первую очередь сами герои. Запланировать чужую импровизацию, а тем более исповедь, нельзя. Но мы надеемся точными вопросами, собственной эмоциональной открытостью спровоцировать ответную откровенность собеседника. Ни на секунду при этом не упуская из виду сверхзадачу фильма: создать портрет героя своего времени, типичного для нашей культуры интеллигента-аутсайдера, пережившего опыт свободы в несвободном обществе.

Одновременно это будет наша версия сорокалетней истории украинского авторского кино и его творцов. То есть история будет реконструирована из готовых чужих кадров и отком-

ментирована в жанре коллективной исповеди «на кухне», любимого занятия шестидесятников в юности.

Композиция задумывается как интеллектуальная интрига — с завязкой, кульминацией и развязкой, точнее, с открытым финалом. Кинодраму разобьем на три акта и два антракта, возможно, еще и на маленькие «картины» — для удобства понимания.

Драматургия будет строиться на сложных, подчас парадоксальных связях и разрывах между кино и жизнью, «поззией и правдой», на конфликте между экранной картинкой (хроникальной, в том числе) и закадровым комментарием, на диалоге между персонажами вымышленными и реальными. Такая себе система взаимоотражений и взаимоотталкиваний.

Чтобы фильм не получился многословным, кадры надо выбирать с очень короткими репликами персонажей, а еще лучше — говорящие сами по себе, пластически или музыкально (тем более, в украинском кино танец, песня, скачка на лошадях всегда становились самостоятельным художественным образом).

Интересно столкнуться режиссера не только со своим виртуальным alter ego, но и с чужим кино, то есть с иной художественной системой. Устроить эстетическую дуэль между ними. Можно, например, попробовать свести в одном кинопространстве две структуры — реалистически-бытовую, прозаическую, так сказать, и поэтическую. Скажем, по черно-белому кадру бродят персонажи из цветного кино, игнорируя чужую реальность или, наоборот, вступая с ней в контакт.

Хочется свести вместе и всех наших героев, даже тех, кого уже нет в живых. Меня, например, всегда интересовало, что связывало двух столь разных художников, очень любивших друг друга, как Балаян и Миколайчук? Один мне кажется воплощением душевного здоровья, ясного, «дневного» сознания. У другого — тайный надрыв, «ночные» боли и страсти, хрупкость всего жизненного состава. Иван был патетически серьезен, и только иногда выскакивало наружу лукавое, веселое чертёны, показывая миру язык и рожки.

Роман легкомыслен, комфорта ради скользит по поверхности, с большим искусством анекдоты травит — и только иногда выглядывает наружу строгий и печальный лик отшельника из древнего армянского монастыря. И кино у него такое же: обманчиво легкое, рассеянно несерьезное, эстетически благообразное — и вдруг в одном коротком эпизоде или даже в отдельном кадре столько бес-

приютной маелы и трагического волнения, что зябко на душе становится.

Никогда не видела Ивана и Романа вместе, но мне нравится представлять себе: как сидят они где-нибудь на кухне, пьют чай или водку, несут всякую чушь, посмеиваются, поглядывая глаза в глаза с тайной нежностью и пониманием. Пусть это благое место в пространстве и времени возникнет в нашем фильме.

Или, наоборот, ужасно хочется узнать, что развело навсегда Балаяна и Ильенко, два самых сильных мужских характера в украинском кино? В зочном диалоге-споре между ними пусть будет третьим Иван (у него найдутся соответствующие реплики в фильмах).

В общем, хочется поиграться и «в жизнь», и «в кино», пользуясь приемами, уже найденными нашими героями, и добавляя к ним свои.

Кроме художественных картин могут быть использованы документальные ленты, кинохроника и телехроника, давние интервью и нынешние; хорошо бы найти старые любительские домашние съемки.

Есть снятая на пленку выставка в Киево-Могилянской академии «Параджанов и его окружение» (Балаян сделал об этом в 1996 году документальный фильм). Там наши молодые герои. Есть магнитофонная запись трехчасового разговора Ильенко с Параджановым после смерти Миколайчука. А также 69 часов (!) видеосъемки того, как создавался «Мазепа». Надеюсь, режиссер пожертвует нам по паре минут того и другого.

Есть часовая магнитофонная запись репетиции, которую ведет Иван с трио «Золотые ключи» у себя дома. Там много его реплик, которые могут пригодиться.

Надо разыскать в архивах МВД фильм Ефима Гальперина «Завтра», снятый в 1977 году о зоне, где сидел Параджанов (исходные данные известны). В этой же тюрьме снимались эпизоды картины «Лебединое озеро. Зона». Интересно монтажно столкнуться кино документальное и художественное.

Есть коллажи и рисунки Параджанова, Ильенко, Ларисы Кадочниковой на темы ранних совместных фильмов. Есть фотографии, живопись и графика тех лет, песни и стихи, собрания редкостей, театр марионеток и пантомима, коллекция народных кукол, собранная профессором Александром Найдным.

В конце концов, есть уникальные интерьеры тех мастерских, тех чердаков и квартир (то есть эстетически отстоявшаяся фактура времени). Про-



Лариса Кадочникова



Владимир Конкин (Павел Корчагин) в фильме «Как закалялась сталь»

Кира Муратова и Владимир Высоцкий в фильме «Короткие встречи»



«Мамай», режиссер О. Санин



«Вечер на Ивана Купала», режиссер Ю. Ильенко



Алла Демидова (слева) в роли Леси Украинки в фильме «Иду к тебе», режиссер Н. Мащенко

Иван Миколайчук в фильме «Комиссары», режиссер Н. Мащенко



«Каменный крест», режиссер Л. Осыка



«Красный петух плимутрок», режиссер М. Беликов

«Ищу ветра». Рабочий момент. Слева — режиссер С. Маслобойщиков



«Молитва за гетмана Мазепу», режиссер Ю. Ильенко

сто улицы великого Юрода, еще не везде обезображенные рекламой. Просто портреты тех людей — хочется запечатлеть на пленке их «последние лица», они уходят вместе со своей эпохой.

Уже нет Георгия Якутовича. Его я мечтала снять первым. Но есть последнее телеинтервью — как благороден и аристократичен стал весь его облик к старости... Утешает, что мы можем снять Сергея Якутовича — достойного сына своего отца, настоящего духовного ученика шестидесятников, неистового художника-постановщика «Молитвы за гетмана Мазепу». (Хочется пригласить его в наш фильм в том же качестве.)

Вот на выбор еще несколько имен, менее громких, чем уже названные в самом начале эссе.

В 60—70-е годы на нелегальных киевских подмостках блистала умом, талантом и красноречием Майя Брусиловская. Раз в году она печатала рецензию в «Козе» (так мы называли газету «Комсомольское знамя») и раз в два года меняла идейную ориентацию: западничество — русский шовинизм — украинский национализм — сионизм. Была подругой и музой юного, с задатками гениальности поэта Леонида Киселева, который перешел с русского языка на украинский, когда узнал о своей смертельной болезни. Майя ныне, под своей девичьей фамилией Каганская, — признанный интеллектуальный лидер русскоязычной общины в Израиле.

Их друзья — литературовед Мирон Петровский и его жена Светлана — хранители культурных традиций в нашей древней столице, никогда — ни тогда, ни теперь — не изменявшие себе и своему образу жизни.

Их любимый многолетний собеседник «на кухне» — культуролог Вадим Скуратовский, человек той же закваски, хотя и более пестрой судьбы. Вот уж кого можно назвать вечным аутсайдером или маргиналом, и не только потому, что он существует на перекрестке разных культур и разных гуманитарных наук, но и потому, что вообще не вписывается никуда до конца, свободен от сословных, партийных, национальных, цеховых и прочих предрассудков.

Художник Валерий Акопов, зарисовавший все подворотни и закоулки исчезающего старого Киева, — в его дивной мастерской на одном из чердаков Андреевского спуска хранятся сотни две таких рисунков. Жена его когда-то потрясла меня тем, что от руки переписала «Мастера и Маргариту»... Святые люди!

Скульптор и график Николай Рапай, друг Параджанова, Балаяна и еще десятка людей, для кото-

рых его мастерская в центре города — салон, кабак и исповедальня.

Игорь Дыченко, известный искусствовед, балетоман, подлинный раритет эпохи, ее рафинированное экзотическое дитя. В его личной коллекции собран украинский авангард в живописи, начиная с 20-х годов, есть и рисунки Параджанова.

Потомственный харьковский рабочий, а ныне известный народный мастер, рисующий на бересте сложнейшие религиозные сюжеты, эрудит и отшельник Борис Чурилов.

Его бывший духовный ученик — прибалтненый подросток с рабочей окраины Эдуард Савенко, он же «молодой негодяй», пижон и антисоветчик, он же будущий вольный гражданин мира и эротоман Эдичка Лимонов, а ныне главный национал-большевик России, автор десятка книг, в том числе документальной автобиографической трилогии о харьковском детстве и юности. Все его экстравагантные роли-маски вышли из знакомой психологической модели: жить вопреки. И на уровне своих экстазов. «Я — раб у собственной свободы», — мог бы повторить этот блудный сын демократии вслед за Гариком Губерманом, тоже харьковчанином по своим корням. (Кстати, этот легендарный всесоюзный острослов отсидел срок в середине 80-х примерно в тех же краях, где недавно томился в ожидании приговора свирепый «антидемократ» Лимонов. Хоть плачь, а хоть смейся. Только в жанре едких «гарики» и можно переварить эту родимую гремучую смесь из зауми с дурью... О Губермане снял семисерийный телефильм Гальперин, его можно использовать.)

Бывшие супруги Владимир и Тала Зуевы, близкие друзья Киры Муратовой, первые вольные люди в нашем городе, теперь бы сказали — культовые фигуры, знаковые для своего времени. В их мансарде, куда сходилась киевская богема, была причудливая смесь хипповости и аристократизма, советско-славянской убогости и модного западного шика. Эта выразительная пара вместе с их квартирами так и просятся на пленку — тем более, к кино они имеют прямое отношение. В конце 60-х Александр Муратов по сценарию Владимира Зуева снял прелестный фильм «Маленький школьный оркестр», а по другому его оригинальному сценарию Муратова много лет мечтала сделать кино, но, увы, «на жизнь свобода опоздала». Зато она сняла Талу в своих поздних фильмах — в «Астеническом синдроме», «Перемене участи» и «Чувствительном милиционере». Бывший фрондер и бабник, Володя Зуев ныне — истовый христианин, воспитывающий своих пятерых детей в строгой вере (тоже знак эпохи).

Михаил Ильенко в «Седьмом маршруте» рассказал о судьбе еще одного непризнанного автора киевского андеграунда, но из среды, эстетически более убогой. У героя есть реальный прототип.

Постоянный автор Муратовой последних лет — Сергей Четвертков, сыгравший самого себя, мыкающегося по жизни одесского поэта, в ее короткометражке «Послание в Америку». Название фильма, как и прочитанные там стихи, заставляют вспомнить известную идиому «послать всех... подальше». Это послание человечеству состарившегося, озлобленного, опустошенного новой реальностью, но верного себе шестидесятника.

Таким был в последние годы своей жизни Вилен Калюта.

Можно назвать еще несколько имен, но пока достаточно. Понимаю, что мы не сможем в рамках одного фильма даже по два слова сказать о них. Предлагаю сделать большой киноколлаж из их фотографий (вроде того, с какого начинается пролог «Вавилона XX»), а потом высветить отдельные портреты в привычном для героя интерьере, сделать стоп-кадры. Лица настолько отмечены индивидуальностью, что этого будет достаточно.

Бродить в нашем пространстве — то есть в пространстве фильма, может еще один неожиданный персонаж.

... Мальчик увидел однажды, как танцует под музыку дрессированный петух, забавляя публику смешными коленцами. Купил он и себе роскошного красного петуха и во сне видел, как летает тот высоко над землей. Но как ни дергал мальчик за веревочку, петух прыгать не желал. Выяснилось, что этих породистых красавцев, эти таланты обучают искусству, поджаривая им лапки на раскаленной сковородке. Запрыгаешь поневоле... Не понравилась мальчику такая изуверская наука ради чьей-то потехи и отпустил он своего дружка на волю. Тот погулял, погулял да и вернулся домой. Петухово дело кур покрывать да кукарекать на зорьке. Кто-то же должен просыпаться первым и будить других для жизни, для бессмысленной радости бытия... (В этой притче из раннего фильма Беликова «Красный петух Племутрок» — точный художественный образ-метафора для нашего фильма.)

Очень важно соблюсти тон, особую манеру общения, сложившуюся у детей оттепели: смесь серьезности с иронией и самоиронией. Хочется пройти наш Путь (попытку самоосмысления и самоидентификации), свободно балансируя между драмой и балаганом. Думаю, это самая подходящая интонация для наших героев.

Вот, например, Роман Балаян — предлагаю такой образ: лежит себе человек на полатах, спит, во сне летает или клады находит и почему-то не сдает их государству, а устраивает роскошный пир для друзей (Иван Миколайчук тоже мечтал о длинном праздничном столе «для всех» — от Киева до его родной Черторый). Но так как наяву клады не отыскиваются, приходится «ради денег» снимать кино. Но так как Роман человек добросовестный, приходится снимать хорошо. Но так как на самом деле он человек живой и страстный, то в процессе увлекается и кино снимает с наслаждением и азартом. Что и видно в каждом его кадре.

Какими средствами можно создать такой образ? А всякими. Например, использовать куклу-марионетку. Потом окажется, что кукловод — сам Балаян. Когда он перерезает ниточки, кукла падает. Это не моя выдумка, но для фильма она содержательная: наши герои режиссируют ведь не только на съемочной площадке, они режиссируют жизнь, а главное, самих себя. Кукол-двойников можно придумать для каждого из них.

Возможен другой вариант: мим, который создает пластический образ героя и его главной внутренней темы.

Но это будет решать режиссер. Возможно, он вообще откажется от «барочных придумок» и его устроит самое простое решение: герои-режиссеры думают вслух; кадры из фильмов идут параллельно или поперек слов; автор соглашается, сомневается или предлагает свою версию. Это драма идей, драма разных характеров, разных национальных ментальностей, разного социального и духовного опыта, то есть именно то, что и составляет драму слома эпох.

Этот фильм при любом раскладе не может получиться скучным, ибо его герои — люди яркие, умные и артистичные, а их кино образное и чувственное, почти как музыка или стихи.

Из опыта работы над фильмом о Миколайчуке знаю, что расписывать заранее композицию — дело практически зряшное: все равно потом многое меняется. Тем более, придется делать монтаж, следуя не только за мыслью, но и за эмоцией. А ее не запланируешь. Но чтобы облегчить предварительную работу режиссеру, предлагаю пока примерный круг вопросов к героям и перечень уже отобранных мной эпизодов и кадров из игровых фильмов, отвечающих теме, с относительным соблюдением хронологии в нашей истории. Какие из них останутся, какие новые выплывут, выяснится в процессе работы. Я вообще не хочу навязывать режиссеру никакой жесткой структуры. Это кино им-

провизационное, исповедальное, медитативное, с коллективным автором и — в идеале — с коллективным приступом вдохновения.

ВПРОСЫ К ГЕРОЯМ

1. Что для Вас свобода?
2. Были ли Вы более свободны раньше, чем теперь?
3. Как пережили оттепель, застой, перестройку, эпоху первоначального накопления капитала?
4. Кем был для Вас Параджанов? Пришлось ли бороться с «тенизмом» в собственном творчестве (термин придумал автор «Теней»)?
5. Каков был главный внутренний враг? Одолели ли?
6. На какие компромиссы шли? Были ли откровенные сделки с совестью?
7. Была ли стратегическая сверхзадача или жили наугад, методом проб и ошибок?
8. Самое большое разочарование? В жизни, в людях, в себе...
9. Какая зависимость хуже — от идеологии или от денег? От советских чиновников или от продюсеров?
10. Что помогает собирать себя в момент кризиса, душевной усталости? Бывает ли состояние полной душевной пустоты?
11. Были ли жестоки к другим, к себе? Перед кем чувствуете вину?
12. Чего стыдитесь в собственной биографии?
13. Считаете ли, что реализовали себя по максимуму? О каком невоплощенном проекте больше всего жалеете?
14. Как быстро менялось миропонимание? Что добавил последний исторический опыт?
15. Чему завидуете в новом времени? Кому?
16. Любимый человеческий тип для меня — художник. А для Вас?
17. Что бы Вы сделали, если бы у Вас было много денег?
18. Почему десятилетие независимости Украины не породило ни одной по-настоящему актуальной картины?
19. Что думаете по поводу сегодняшнего кризиса в кино?
20. Ожидаете ли еще чудес от себя? От жизни?

КАДРЫ И ЭПИЗОДЫ ИЗ ФИЛЬМОВ, ОТВЕЧАЮЩИЕ ТЕМЕ (НА ВЫБОР)

Грандиозный киноколлаж из портретов героев; слышны чьи-то неразличимые голоса, «шепоты и

крики», музыка, обрывки песен — гул времени (стилизация под пролог в «Вавилоне XX»). За кадром несколько слов от автора. Ступка-Мазепа открывает расписные двери театра-вертепа и объявляет, что первое действие начинается («Молитва за гетмана Мазепу»).

Первый акт. Полеты во сне и наяву



Так они начинали

Голодный мальчик сосет вымя коровы («Злодій» Балааяна). — Солдат падает на колени перед пятилетней девочкой («Ребенок» Машенко). — Голые девочка и мальчик брызгают друг на друга водой («Тени забытых предков»). — Голая девочка идет к морю и постепенно как бы растворяется в его сияющей стихии («Входящая в море» Осыки). — Мальчик срывает яблоки с дерева «познания добра и зла» («Белая птица с черной отметиной»). — Собачка забавно пляшет на задних лапах, Клоун радостно смеется: «Талант! Талант! Ты положишь будешь иметь успех!» («Каштанка»). — Молодой Осыка среди гостей («Красный петух Плимутрок»). — Юные Ильенко и Кадочникова в фильме «Улица Ньютона, дом №1». — Юная Кира Муратова идет, почти танцуя, под хмельную, счастливую музыку («Короткие встречи»).

Так они побеждали

Исступленное лицо Корчагина, несущегося в конную атаку, навстречу своей трагической судьбе («Как закалялась сталь»). — Скачут комиссары по очереди на белом коне — это прощание с романтической юностью («Комиссары»). — Иван Миколайчук мечтательно смотрит на мерцающую звезду («Тени»). — В небе проступает кадр: над землей парит Лариса Кадочникова (коллажи из «Мечтать и жить»). — Скачет казак Василь — Миколайчук под победоносный казацкий марш («Пропавшая грамота»). — Семейный ансамбль Звонарей играет на свадьбе, под их музыку горделиво танцуют Орест с Даной («Белая птица»). — Самозабвенно пляшут два Ивана («Аннычка»). — Персонажи «Увлечений» Муратовой танцуют под оду «К радости». — Петух высоко подпрыгивает, а потом летит («Красный петух Плимутрок»). — Молодые

люди ликуют на харьковских улицах по случаю запуска человека в космос («Как молоды мы были» Беликова). — Мальчик летит и с высоты птичьего полета любит землю («Соломенные колокола»).

Так с ними боролись

Клоун, готовясь к выходу на арену, разминает перед зеркалом лицо: то смеется, то плачет («Каштанка»).

Девочка бежит по берегу моря, за ней гонится большое черное колесо («Входящая в море»). — Нога Марички оступается, и она падает в воду («Тени»). — Взрослые дяди бьют мальчика («Злодій»). — Мечтателя Алешу секут розгами («Черная курица»). — Подросток становится на колени перед учительницей («Бич божий»). — Корчагин яростно втолковывает что-то крестьянам, бьющимся за межу («Как закалялась сталь»). — Два комиссара спорят об истине и вере («Комиссары»). — Идут слепые, держась друг за друга («Каменный крест»). — Трагические коллажи Параджанова, его рисунки из тюрьмы («Ночь в музее Параджанова» Балааяна). — Зона, где он сидел (документальный фильм Гальперина «Завтра»). — Макет серпа и молота, в котором живут герои. Эпизод с лебедями, перепутавшими тюрьму с поляной («Лебединое озеро. Зона»). — «Обидели юродивого...» — поет Иван Козловский. — Лебедю ощипывают крылья («Этюды о Врубеле» Осыки). — Собаки за решеткой («Астенический синдром»).

Так они спасались, или Легко ли быть плейбоем в стране развитого социализма?

Старик, тяжело пашущий землю, пререкается с жаворонком-бездельником и с Господом Богом («Каменный крест»). — Герой Высоцкого героине Муратовой: «Мы с тобой из разных племен...» («Короткие встречи»). — Козел тащит пьяного Фабиана по ночной улице («Вавилон XX»). — Сергей Макаров подражает подросткам, катающимся на роликах («Полеты во сне и наяву»). — Мавка меняет наряды и лики («Лесная песня. Мавка»). — Коврик в псевдонародном стиле оживает: по нарисованному пейзажу плывут взаимправдавшие лебеди («Эффект Ромашкина» Балааяна). — Пикник одинокого Клоуна с дрессированными домашними животными («Каштанка»). — Монолог «человека из подполья» о свободе («Среди серых камней»). — Монолог Окуджавы: «Все — не то...» («Храни меня, мой талисман»). — Орест и Дана танцуют трагический

танец («Белая птица»). — Петух пляшет на раскаленной сковородке («Плимутрок»). — Старик тащит по песку яблоню с яблоками, вырванную с корнями («Криница для спраглих»). — Артисты пантомимы и другие герои вяло имитируют «полеты» («Талисман»). — Монолог Кадочниковой о лжи на сцене («Мечтать и жить»). — Тюремные чудики показывают фокусы, один глотает огонь («Перемена участи»). — Пьяные герои Янковского и Табакова уныло едят яичницу на кухне и поют «Последний троллейбус» Окуджавы («Полеты»). — Героиня упрямо, нервно борется за свое место в зрительном зале («Долгие проводы»). — Маски и униженно-льстивые поклоны Мазепы («Молитва за гетмана Мазепу»). — Петро пытается играть на скрипке, но она звуков не издает («Вечер на Ивана Купала»). — Висит веревка, завязанная петлей, Сергей раскачивается на ней, летит... а потом пустая петля («Полеты»). — Леся Украинка: «Я из этого создала драму» («Иду к тебе»).

Антракт для размышлений

Здесь только заочный диалог режиссеров друг с другом и с автором. Лучше обойтись вообще без кадров из фильмов. Разве что толстая учительница из «Астенического синдрома» откомментирует в конце: «Уши вянут послушать, шо вы говорите...»

Акт второй. Перемена участи

Из-под купола цирка на качелях опускается немолодая клоунесса с аккордеоном («Увлеченья»). За кадром голос Ивана Миколайчука: «Починається другий відділ!»

Леся Украинка о том, как ей стыдно за несвободу своего народа перед другими народами («Иду к тебе»). — Пидорка обрубает канат, связывающий с грузом прошлого («Вечер на Ивана Купала»). — Бежит по улицам города Тарас Шевченко — Миколайчук: «Воля!!!» («Сон»). — Сергей с победным кличем и с пучком солом в руке бежит впереди подростков на велосипедах («Полеты»). — Мальчик отпускает петуха на волю, тот бежит в зарослях, потом смиренно возвращается домой («Плимутрок»). — Сон героя: он катается на роликах по площади вместе с любимой женщиной. Она заботливо держит над ним зонтик («Две луны, три солнца»). — Очередь за селедкой. Героиня крушит ногами все подряд. Пассажира в метро долго матерится («Астенический синдром»). — «Я перехожу в другую тюрьму...» («Перемена участи»). — Новый хозяин жизни, толстяк в роскошном халате су-

етится на недостроенной даче («Второстепенные люди»). — Обтрепанный, но свободный Валентин: «Деньги — нонсенс!» («Среди серых камней»). — Три смешные старушки о потере веры в толстовское влияние на человечество («Астенический синдром»). — Санитарки делают танцевальные движения, подражая героине в пачке, но у них получается неуклюже и некрасиво («Увлеченья»).

Антракт. Опыт хаоса

Юра-мольфар¹ насылает бурю. Вместо живой лошади — ее голый остов — чучело болтается на ветру («Тени»). — Старый и смешной Яковченко важно говорит: «Мы — Европа...» («Меж высоких хлебов»). — Ведущая на сцене кинотеатра что-то толкует о труднодоступном кино Тарковского, Муратовой — зрители дружно покидают зал («Астенический синдром»). — Мазепа, спасаясь в лодке от погони, подгребает воду театральными масками («Молитва за гетмана Мазепу»). — Сам Ильенко среди многочисленных масок под ногами (фото). — За кадром: «Его слава дутая!» («Увлеченья»). — Золотые монеты превращаются в желтые листья («Вечер на Ивана Купала»). — Лукаш с сопилкой бродит по пепелищу («Лесная песня. Мавка»). — Сергей плачет, зарываясь в стог соломы, как в утробу матери («Полеты»). — Один герой поливает другого, «поверженного», грязной водой из консервной банки, делает шутовской поклон и, как мелкий бес, растворяется в воздухе («Храни меня, мой талисман»). — Шабаш нечистой силы. За ним наблюдает казак Василь — Миколайчук: «Шо ж воно робиться...» («Пропавшая грамота»). — Толпа несет на руках очередного кумира в кресле и тут же сбрасывает его. Герой Скуратовского собирает на улице навоз в совок, потом истерически кричит: «Мне надоело убирать за всеми!» («Певница Жозефина и мышинный народ»). — Старик в ночном колпаке слабым голосом: «Ура-а-а...» («Два гусара» Криштофовича). — Брезгливая санитарка — Рената Литвинова: «Я бы этой планете поставила ноль» («Три истории»). — Два интеллектуала (Скуратовский и

московский критик Андрей Дементьев) выясняют отношения («Шум ветра»). — Два озлобленных шестидесятника читают в камеру послание друзьям, бросившим родину в лихую годину («Письмо в Америку»).

Акт третий. Наследники по прямой

Толстая смешная блондинка берет трубу и начинает неумело, дилетантски играть. Кто-то невидимый подхватывает мелодию — звук трубы становится мощным, полновзвучным, «классическим» («Астенический синдром»). — Лесовик — Миколайчук передает сопилку ребенку («Лесная песня»). — Мальчик постарше серьезно, чисто, истово поет. У его ног сидит старый козел Мазепа, вздыхает, всхлипывает и ойкает. Эту песню когда-то написал он («Мазепа»). — Можно повторить кадр: солдат падает на колени перед девочкой («Ребенок»). — Услышав пение, вздрагивает Жозефина, маленький Иосиф тоже прислушивается, выходит из дверей театра, смотрит прямо в кадр и как бы видит («Жозефина»); бежит еще один мальчик, бежит его отец, скачет по лесу Лесной царь («Шум ветра»); скачет по долине казак Василь («Пропавшая грамота»); как бы сквозь него проступает скачущий по степи казак Мамай и сам режиссер Лесь Санин («Мамай»); скачут комиссары на белом коне («Комиссары»); немыслимо красиво несется, почти парит в воздухе табун породистых скакунов по кругу ипподрома; грациозный балетный танец их копыт («Увлеченья»). — Тоненькая девушка прямо посреди уличной суеты долго и вдохновенно делает фуэте (короткометражка Михаила Ильенко). — Всякие домашние птицы задирают головы к небу под дивные звуки романса Валентина Сильвестрова «Тянется музыки светлая нить» («Чеховские мотивы» Муратовой). — Подrostки под эту же музыку высоко прыгают на роликах прямо в кадр (финал фильма Балааяна «Две луны, три солнца»).

Киев
19.10.03

В тексте использован рисунок С. Маслобойщикова

¹ Мольфар — злой дух в гуцульском фольклоре. — Прим. ред.

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.

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

Платежные реквизиты для оплаты подписки в редакции:

123242, г. Москва, ул. Дружниковская, 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



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. (Т-мил)

Название организации
Должность получателя
Юр.адрес и ИНН
Прошу оформить подписку на журнал «Кинофорум» с № по №
Кол-во экз.
Получение: в редакции
по почте
Итого сумма к оплате Подпись «.....» 2003г.

TicketSOFT

опередите конкурентов,
работайте с лидером



LuckyTicket™

комплексная автоматизация зрелищных организаций

Возможности системы:

- повышение скорости и качества обслуживания посетителей, быстрая печать красивых билетов с логотипами кинотеатра и спонсоров;
- увеличение скорости и точности получения отчетных и аналитических документов (кассовые отчеты и отчеты для бухгалтера);
- автоматизация взаиморасчетов по договорам с прокатчиком;
- полная интеграция с любыми бухгалтерскими программами;
- возможность гибко разрабатывать собственные ценовые и геометрические схемы, мгновенно менять их по ситуации;
- использование любых видов оплат билетов, систем дисконтных и кредитных карт;
- организация заказа билетов через Internet;
- продажа билетов с привлечением распространителей и театральных касс;
- управление сетями кинотеатров;
- управление барами и ресторанами.

Наши клиенты:

«Киноцентр на Красной Пресне» (г. Москва);
«МДМ кино» к/т (г. Москва);
«Орбита» к/т (г. Москва);
«Им. Моссовета» к/т (г. Москва);
«Ростов» к/т (г. Ростов-на-Дону);
«Батыр» к/т (г. Набережные Челны);
«Киномакс-Буревестник» к/т (г. Владимир);
«Пирамида» ГКЦ (г. Тольятти);
«Октябрь» к/т (г. Улан-Удэ);
«Выборг Палас» к/т (г. Выборг);
«Галактика» к/т (г. Владивосток);
«Родина» к/т (г. Подольск);
«Аврора» к/т (г. С. Петербург);
«Октябрь» к/т (г. Н. Новгород);
«Кинопаз» 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.

