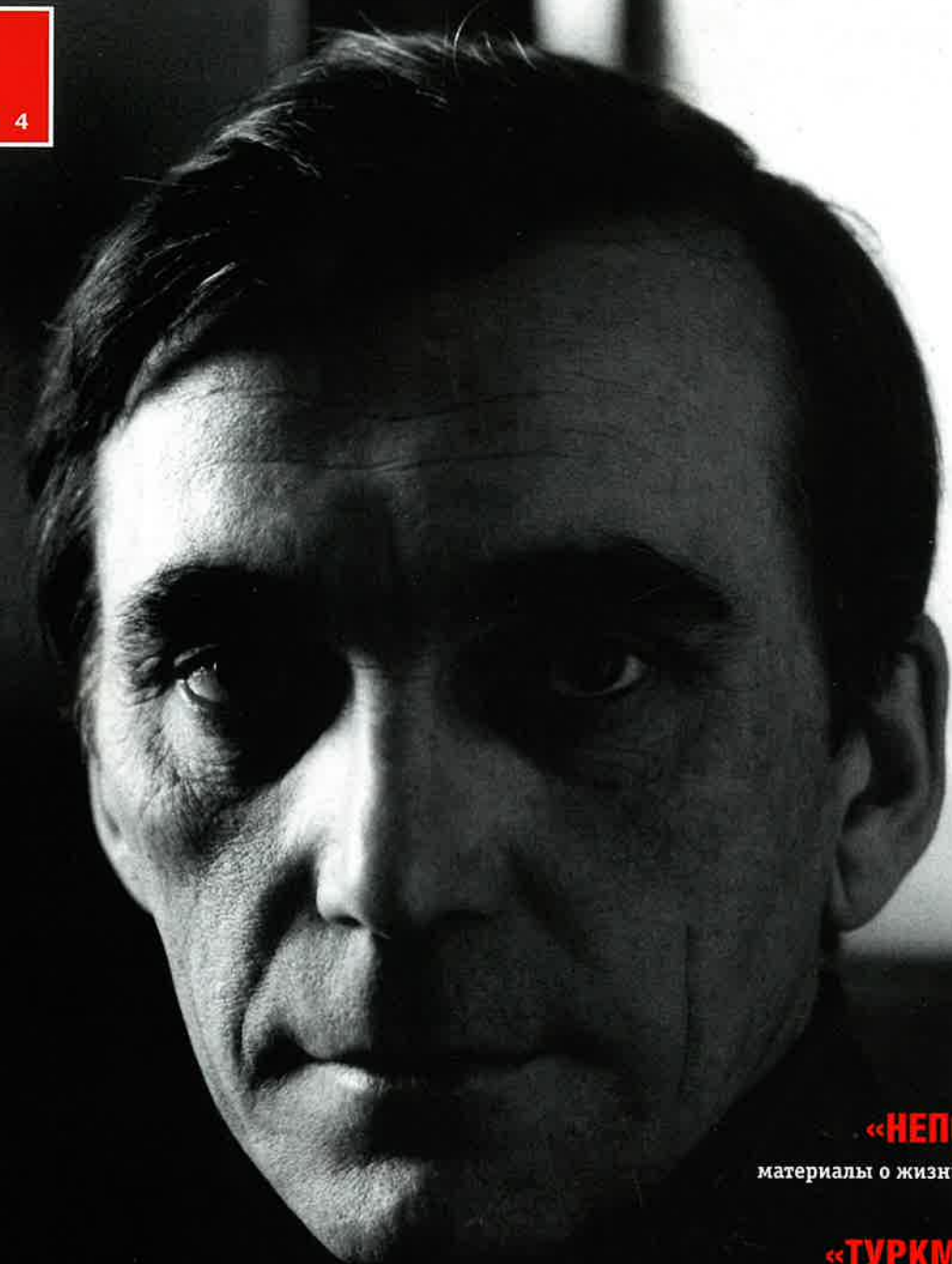


1
2004



Читайте в номере:

«НЕПОБЕЖДЕННЫЙ»

материалы о жизни и уходе Элема Климова

«ТУРКМЕНСКИЙ ИВАН»

новый сценарий классика туркменского кино Ходжакули Нарлиева

БОРИС БАРНЕТ В ЛИНКОЛЬН-ЦЕНТРЕ

эссе Ней Зоркой

БЕРЛИНАЛЕ: ПОЛИТИКА ПРОТИВ ЭСТЕТИКИ

комментарий Зары Абдуллаевой

кино**форум**

Кинематограф ближнего зарубежья: фильмы, люди, драмы

Бланки
Буклеты
Наклейки
Блокноты
Тиражирование
Брошюры
Конверты
Журналы
Каталоги
Визитки

**АНТЕЙ
PRINT**

тел.: (095) 730 4773
(095) 507 6885

Издается с апреля 2002 года
Выходит четыре раза в год

Редакция:

Ответственные редакторы
Елена Стишова,
Константин Щербаков
Ответственный секретарь
Наталья Островская
Обложка: *Дмитрий Демский*
Компьютерная верстка:
Людмила Мишунина
Корректор *Галина Элькина*

Фото на обложке: *режиссер Элем*
Климов

Отдел распространения:
Тел.: (095) 255 9325

Адрес редакции:
123242, Москва,
ул. Дружнинковская, д. 15, оф. 709
Тел.: (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 поддержке Министерства
культуры РФ.

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 № 65

Содержание

КИНОФОРУМ март 2004 (№ 1)

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

- 2 *Константин Щербаков.* КУЛИДЖАНОВ, КЛИМОВ
И ДРУГИЕ

ПЕРСОНА

- 4 *Вадим Абдрашитов.* ЖИЗНЬ ОКАЗАЛАСЬ КОРОЧЕ
5 *Михаил Беликов.* МАРАФОНЕЦ
6 *Валерий Фомин.* НЕПОБЕЖДЕННЫЙ

АКТУАЛЬНАЯ РУБРИКА

- 26 *Сергей Кудрявцев.* НОВЫЙ ДЕФИЦИТ
28 *Кора Церетели.* ДЕЖА ВЮ, ИЛИ ДВИЖЕНИЕ ПО СПИРАЛИ
31 *Нея Зорная.* «НЕОБЫЧАЙНЫЙ МИСТЕР БАРНЕТ»
«THE EXTRAORDINARY MR. BARNET»

ПРЕМЬЕРА «КФ»

- 34 *Гульнара Абикиева.* ... И АНГЕЛЫ, ЧТО ПОСЫЛАЕТ БОГ
38 *Алла Бобкова.* ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ

ФИЛЬМ, ФИЛЬМ, ФИЛЬМ...

- 41 *Андрей Шемякин.* СЪЕСТЬ ИЛИ ВЫРАСТИТЬ?
45 *Али Хамраев.* ДЕРЖИСЬ, ГЕНА...
46 *Гульбара Толмушова.* «МУЖСКОЕ КИНО» КЫРГЫЗСТАНА

КОНЦЕПЦИИ. ГИПОТЕЗЫ. РАЗЫСКАНИЯ

- 50 *Зара Абдуллаева.* БЕРЛИНАЛЕ-54: КОЛИЧЕСТВО
VERSUS КАЧЕСТВО
52 *Андрей Шемякин.* БЕЗ НАРКОЗА
58 *Валерий Фомин.* ВОЙНА КИНОПРИДУРКОВ

ИНФО-РУБРИКА

СЦЕНАРИЙ

- 72 *Ходжакули Нарлиев.* ТУРКМЕНСКИЙ ИВАН

КИНОФОРУМ

март 2004

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ

КУЛИДЖАНОВ, КЛИМОВ И ДРУГИЕ



Константин Щербаков,
ответственный редактор
журнала «Кинофорум»

Выдающийся режиссер Лев Александрович Кулиджанов ушел, немало не дожив до своего восьмидесятилетнего — в марте 2004-го — юбилея.

Выдающийся режиссер Элем Германович Климов пережил в 2003 году свой семидесятилетний юбилей (никак, к слову сказать, не отмеченный) на несколько месяцев. (Справедливости ради: Конфедерация Союзов кинематографистов предлагала ему устроить вечер, торжественный или не торжественный, какой угодно, однако Элем отказался).

Оба были руководителями Союза кинематографистов СССР. Кулиджанов — долго, более двадцати лет, все брежневские годы. Климов — коротко, первое, самое бурное время горбачевских преобразований. Оба, оставив высокую общественную должность, сделали, кажется, все, чтобы уйти в тень. Чтобы о них вспоминали как можно реже.

Девять лет, небольшая разница в возрасте, почти одно поколение, «шестидесятники», и, однако, судьбе было угодно распорядиться так, что оказались они антиподами. Символами, знаками двух решительно разных эпох — «застоя» и пришедшей ему на смену «перестройки». Тому, как бурно совершалась эта смена в Союзе кинематографистов, осталось еще немало свидетелей. Не знаю, каковы были личные отношения Кулиджанова и Климова, но жизнь столкнула их в жесткой, неприми-

мой конфронтации. Одного с шумом убрали, другого с шумом призывали к власти.

Уходящему руководителю Союза не сказали на V съезде СК спасибо за то, что он сделал для кинематографического сообщества, а сделано было немало. На фоне всеобщей нивелировки и бюрократизации Союз кинематографистов был сохранен не только как организация руководяще-бюрократическая, но и как организация творческая. А построенные Дома творчества чего стоят!

Конечно, Кулиджанов был человеком своей эпохи, не выламывался из нее, чем далее, тем более коснеющей, и косность эта сказывалась в кинематографической жизни, наверное, не менее, чем в иных жизненных сферах. И возмущение неподвижностью, и жажду перемен, породивших революционный V съезд, как не понять, даже и с высоты прожитого.

Уходите, товарищи засидевшиеся начальники, поперек горла уже ваша невозмутимость, когда вокруг вон какие бурлят перемены. И Кулиджанов ушел — с достоинством и спокойно, как и все, что он делал до этого. Внешне, во всяком случае, спокойно, на публике.

Короткое климовское время — прямо противоположно кулиджановскому: «громадь планов», вихрь нововведений, секретариаты до глубокой ночи, более напоминающие революционные сходки, какими мы их привыкли

видеть в кино. И быстро (во всяком случае, людям наиболее проницательным) пришедшее понимание: насколько поставленных задач не решить, к долгой, скрупулезной работе коллеги во многих отношениях не готовы, а похмелье от эйфории может оказаться очень нелегким. Горькое подтверждение этому, как тогда казалось, — неожиданный, в разгаре деятельности, на пике популярности, добровольный уход с должности Климова, вложившего в два года своего кинематографического лидерства все, наверное, душевные силы, которые к той поре у него оставались. Это при том, что одних только снятых с полки картин достаточно, чтобы быть навсегда благодарным Элему и его команде.

Две диаметрально разные, но равно трагические судьбы.

И вот какое понимание приходит с опытом, с прожитым, пережитым. Какая бы на дворе ни стояла эпоха, всегда найдутся люди, которые отыщут возможность работать во благо своим коллегам, своему профессиональному сообществу, даже пусть и себе во вред. Такое вот свойство личности, душевное свойство — нечастое. Кулиджанов и Климов обладали им в полной мере, и в этом — сухой остаток их общественной деятельности, независимо от того, что получилось, а что не получилось. О ней сегодня речь, а о деятельности собственно творческой много написано и еще будет написано.

Васильевская, 13, Союз, Дом кино — это был наш дом, какая бы на дворе ни стояла эпоха. И были

мы в этом доме — свои. Сегодня он перестал быть нашим домом. Чужой воздух, чужие слова. И наше-ствие чужих лиц. И потери, потери... И когда мне пытаются втолковать, что все разрушения и утраты, произошедшие за последние годы на Васильевской, 13 и на подведомственных ей территориях, есть результат смены общественных, экономических формаций, капитализации, приватизации, рынка и т. д. и т. п., я не могу принять эти соображения с пониманием и сочувствием. Нет, не в капитализации и не в рынке дело, вернее, не только в них, ибо как эти реалии со счетов сбросить? Не в капитализации и не в рынке, а в людях, делающих сегодня погоду на Васильевской, 13. И то, что наше кинематографическое сообщество мирится с происходящим на его глазах материальным и духовным оскудением, есть в решающей степени проблемы нашего кинематографического сообщества. Людей, а не ситуаций и обстоятельств. Разрушать дом, в котором вырос, при социализме и при капитализме постыдно в одинаковой мере.

Кулиджанов и Климов войдут в историю отечественной культуры не только своими фильмами, но и тем, что делали все, от них зависящее, чтобы поддержать достойный нравственный уровень кинематографического сообщества.

Время востребовало деятелей иного, чем они, духовного склада? Еще раз замечу: не надо о времени. Совсем еще немного его пройдет, и это оправдание окажется вовсе уж слабым.

ВАДИМ АБДРАШИТОВ

ЖИЗНЬ ОКАЗАЛАСЬ КОРОЧЕ



Элем Климов на
съемках фильма
«Иди и смотри»

Время его призвало, и Климов возглавил наше сообщество в очень сложный и противоречивый период. Я не знаю никого, кто бы мог взять то, что взвалил на себя Элем.

Не всем он был удобен, не все успевали за ходом времени. И сам Элем иногда не успевал — время менялось слишком быстро.

В каком-то смысле он был романтиком и пребывал в некоторых иллюзиях, жизнь и сообщество наши оказались сложнее.

Элем был абсолютным бесребреником, бескорыстным, честным, прямым человеком. Он отдавал себя делу целиком. Лидерство в Союзе было для него не общественной работой, а способом жизни. И, к сожалению, как всегда бывает, эта жизнь, отданная общему делу, отдалила его от главного призвания — режиссуры. Ради нашего сообщества он пожертвовал собою, своими художественными амбициями. Думал вернуться в кино — жизнь оказалась короче.

Эту драму художника и человека, драму нашего коллеги, товарища и друга не следовало бы забывать, ибо это часть нашей общей жизни. И в этой жизни был крупный человек, замечательный художник — Элем Климов.

МИХАИЛ БЕЛИКОВ

МАРАФОНЕЦ

Время, которое прожил Элем Климов, — это мгновение. Слишком рано для всех нас ушел он из жизни. Забег этот, длинную в жизнь, можно считать рекордом в беге на самую короткую дистанцию. Бурный и яростный спринт, когда на финише падаешь без сил. Жить ему и жить! Но, если посчитать, сколько он успел сделать за это время, — это марафон. Пользуюсь спортивной терминологией неспроста. Элем был спортсменом-профессионалом, знал спорт, понимал и любил его. Если учесть, что профессионалом он был и как режиссер, то это уже серьезно. Это диагноз! Из него следует, что Элем — человек с определенной генетикой, которая еще при рождении сформировала его характер.

Он поступил в Институт кинематографии в 1959 году. Тогда и состоялось наше знакомство. Он играл за сборную ВГИКа в баскетбол, я — за сборную по футболу. Я не помню, был ли он капитаном, но лидером точно. И лидерство это было не крикливое, никакой дешевки. Оно было молчаливое, спокойное, без всяких претензий на диктатуру и очень последовательное и постоянное в своей жизненной позиции. Это качество дано ему от Бога, и на протяжении всей жизни составляло его главную черту как режиссера, спортсмена и человека. Пришел он во ВГИК как уже состоявшийся гражданин и художник. В то романтическое время шестидесятников мода на Ремарка, Хемингуэя, Феллини и Тарковского была ошеломляющая. Считалось дурным тоном, как минимум, не зарычать на каком-нибудь обсуждении о своей приверженности к этому вероисповеданию. Климов, несомненно, зная, изучая и отдавая дань новым веяниям в искусстве, никогда истерично не клялся посвятить себя в творчестве «только самым высоким идеа-

лам». На тему идеалов он вообще всегда молчал. Даже его средневековая любовь к Ларисе не выпячивалась. Лишь однажды, незадолго до смерти, он признался, что Лариса — самое дорогое, что у него было в жизни.

Его первая большая картина «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» имела огромный зрительский успех, что по тем временам в элитных кругах не всегда являлось достоинством. Но в этом и был весь Климов. Ему плевать было, что этот фильм по эстетике являлся классически традиционным. Его волновал классически традиционный маразм функционеров — создателей нашего «светлого будущего». И молчал...

Это молчание он погружал в себя, когда тысячи бездарностей вопили о своей преданности идеалам светлого будущего, а через секунду проклинали это будущее, сжигая перед телекамерами копии партбилетов, оригиналы которых прятали в двойных карманах.

Его единогласно избрали в 1986 году руководителем Союза кинематографистов, тогда еще СССР. Ситуация была абсурдна — голосовали единогласно, чтобы быстрее отправиться в банкетный зал и «врезать». Но был сухой закон, и вместо водки наливали сельтерскую. С недоумением избиратели смотрели друг на друга: «Цирк!!!» Этот «цирк» остро чувствовал и понимал Элем и через пару лет, не дождавшись перевыборов, тихо ушел в отставку.

В его картине «Спорт, спорт, спорт» есть кадры, когда спортсмен-марафонец, не выдерживая напряжения, нечеловеческих нагрузок, падает... Это и был Его финиш...

Киев

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

НЕПОБЕЖДЕННЫЙ

Ночные разговоры с Элемом Климовым

В брежневские времена писать о Климове было, по сути дела, запрещено. Все прекрасно знали: нет такого режиссера. Негласный запрет работал безотказно.

В эпоху горбачевской гласности, когда Климов вдруг оказался в фаворе и возглавил мятежный Союз кинематографистов СССР, писать о нем стало как бы неприлично — того и гляди, обзовут лизоблюдом.

С неожиданным уходом с поста лидера СК Климов опять оказался в глухой тени. Когда в июле 1993-го ему стукнуло шестьдесят, юбилей выдающегося русского режиссера и недавнего киноводя никто не заметил. Тогдашним властям он стал «до фени» — даже Ельцин постарался забыть, кто и где давал ему трибуну для пламенных антигорбачевских спичей. Что до молчания болтливой критической братии — и тут загадок не было. Климов не снимал, не устраивал презентаций, скандалов вокруг него — никаких. Хотя именно то, что такой могучий, видный человек, режиссер милостью Божьей вдруг ушел в тень и не снимает, — и было скандалом. Причем высочайшей степени. Вот тут-то я и порешил, что самое мне время братья за Климова всерьез...

Сам исчезнувший с киногоризонта режиссер отнесся к интересу к его персоне с моей стороны, мягко сказать, с ледяной прохладой. Достаточно сказать, что более года длилась телефонная осада, и на все настойчивые просьбы и страстные моления о встрече, о разговоре неизменно следовал жесткий и безоговорочный отказ. Лишь когда я, не выдержав, пожаловался своему начальнику, тогдашнему директору НИИ киноискусства Алексею Адамовичу, что его ближайший друг и соратник срывает подготовку центрального материала для книги «Кино и власть», неприступную крепость, наконец, удалось взять.

Первая серия наших разговоров состоялась в июне 1993 года, причем свидания наши по воле (просьбе) Элема Германовича происходили исключительно по ночам. Случилось их тогда сразу

пять или шесть подряд, в результате чего у меня оказалась целая коллекция магнитофонных записей. Некоторые из фрагментов этих ночных разговоров я положил в основу данной публикации вперемежку с собственными воспоминаниями.

Без воспоминаний мне, увы, никак не обойтись, хотя, как явствует из предыдущих строк, я никогда не был близок с Климовым, не входил в его окружение, тем более в число его истинных и даже мнимых друзей. И, тем не менее, без личных слов и интонаций мне в данном случае невозможно. Дело в том, что — уж признаюсь сразу — за сорок лет пребывания в кинематографической среде судьба подарила мне достаточно встреч, знакомств и даже дружб с поистине замечательными людьми и мастерами кино. Но вышло так, что сердце мне разбил именно Элем Климов.

Случилось это давненько, еще в годы моей учебы во ВГИКе, на блистательной защите дипломной работы Климова — знаменитого ныне фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». В ту пору (начало 60-х) преотличные дипломные работы — иные ныне стали классикой — шли просто косяком. Достаточно сказать, что Андрон Кончаловский защищался «Первым учителем», Булат Мансуров — «Состязанием», Лариса Шепитько — «Зноем», Виктор Туров — фильмом «Через кладбище». Но даже на этом фоне фильм Климова сразил меня просто наповал. Рискованное сочетание антисоветчины, невыговариваемой крамольщины с какой-то невероятной легкостью и озорством изложения тогда настолько поразили воображение, что я впервые в своей жизни, преодолев страх и профессиональную неумелость, сподобился написать рецензию и даже опубликовал ее в тульском «Юном коммунаре». Но несопоставимо больше, чем фильм, меня просто огушил и загипнотизировал сам его автор — высокий, сильный, неотразимо обаятельный, весь какой-то светящийся, словно летящая комета в беспросветном ночном небе. Поскольку защита диплома для Климова обернулась защитой в самом прямом смысле этого

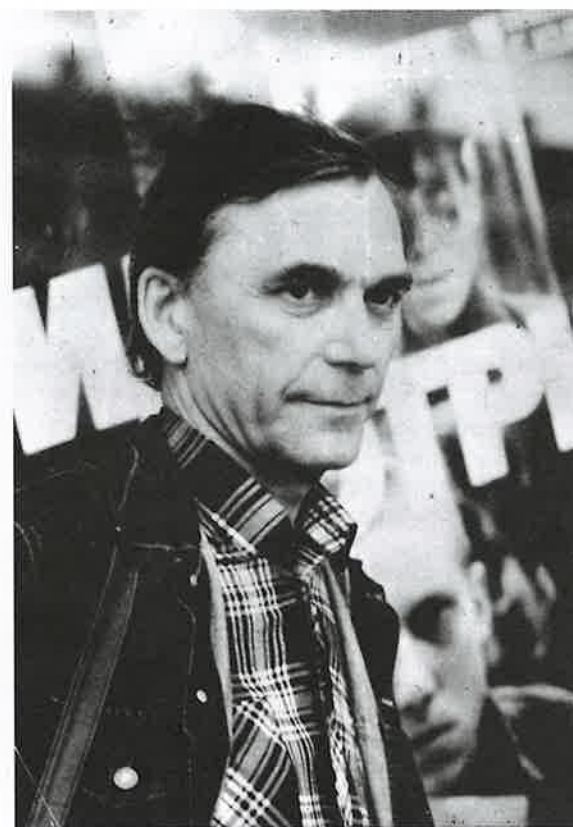
слова, особенно поразила его прямота и непоколебимая твердость в ответах на щекотливые вопросы. По законам отработанного вгиковского жанра, а уж по условиям тех времен тем более, выпускнику, ожидающему получения государственного диплома, следовало бы вести себя как-то менее осанисто, быть помягче и поделикатнее в выражениях, а еще лучше, чтоб совсем на пятерку, — еще и повилять хвостиком перед суровой комиссией. Климов эту привычную холуйско-предохранительную стилистику поведения не принял, был резок и прям в своих ответах.

Короче говоря, я втрескался просто по уши, как только может влюбиться мужчина в мужчину не по «голубой» и даже не по киноведческой линии.

Дальше — больше. С годами эта «первая любовь» не только не увяла, но переросла в нечто гораздо более серьезное. В насквозь лживой и протухшей атмосфере брежневского времени Климов задал такую линию бескомпромиссного поведения, которая лично для меня стала самым настоящим образцом — столь же недостижимым, сколь и притягательным. Перефразируя известные поэтические строчки Маяковского про родимого Ильича, без тени иронии, на полном серьезе мог бы повторить: «Я себя под Климовым чищу...»

Конечно, были мне ведомы тогда и другие примеры высокого поведения, но они приходили либо со страниц книг, из глубин истории, либо из столь далеко отстоящих сфер тогдашнего бытия (Солженицын, генерал Григоренко), что невольно представлялись такими же виртуальными художественными образами, что и герои литературы. А Климов был абсолютно свой, варился в нашей общей киношной буче, все его поступки, фильмы, судьба были у всех на виду. И потому это был живой, конкретный, жутко привлекательный пример того, что и на своем поприще можно не позориться, не прогибаться, не продаваться и еще много-много чего «не».

И всякий раз, когда жизнь загоняла в очередной тупик, когда, искушая, власть подсовывала какой-то особо соблазнительный пряник и надо было пожертвовать чем-то очень дорогим, в памяти, как красный свет на семафоре, вспыхивало магическое имя «Элем». И должен признаться, что этот неведомо откуда и кем посылаемый сигнал-предупреждение буквально ограждал от изрядного числа сомнительных поступков. И это еще при том, что достаточно долго, до середины 70-х, я не был со своим кумиром даже шапочно знаком. Впрочем, его судьба и высокое поведение были видны и оказывали свое воздействие даже издали. Думаю, не один я побывал в зоне этого излучения...



Элем Климов

КАК ХРУЩЕВА ДОСРОЧНО ХОРОНИЛИ...

Рассказывают, будто легендарный Борис Павленок (один из главных костоправов советского кино, человек №2 в иерархии киноначальников застойных времен), отчаявшись в своих попытках «исправить» неуправляемого Климова, однажды в сердцах заявил тогдашнему министру кинематографии Филиппу Ермашу: «Ну, пора уж с ним кончать (тр-та-та!) Неужели не ясно?!»

Негодование ответственного блюстителя соцреалистической чистоты понять было можно. С Климовым и в самом деле наши доблестные киноначальники нахлебались по горло. Причем начались их страдания уже с самой первой его картины.

«Сценарий «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», — вспоминал режиссер, — не сразу раскусили. Посчитали, видно, что это будет такая легонькая, глуповатая комедия про детишек. Что-то такое «артековское». Спихнулись позднее, когда посмотрели первую партию отснятого материала.

Хотя нас и запустили, небо над нами не было безоблачным. Произошла острейшая схватка за Евстигнеева. Его ни в какую не хотели утверждать на главную роль. Говорили: «Берите Пуговкина. Его зритель любит». И действительно, Пуговкин актер яркий, в народе очень популярный. Но когда его стали навязывать, мне стало ясно, что доброхоты заботятся не столько об успехе нашей картины, сколько на всякий случай хотят перестраховаться и соломку подстелить. Евстигнеев — актер острый, современный, с подтекстом. А с утверждением Пуговкина все в фильме неизбежно бы упростилось. И какие уж тут подтексты...

Я уперся: «Не хотите утверждать Евстигнеева, тогда снимайте сами». Студийных начальников тогда просто передернуло: «Ничего себе мальчик к нам пришел работать! Его, можно сказать, осчастливили: дали без диплома снять полнометражный фильм на главной студии страны, а он нам такие ультиматумы лепит...»

И все-таки утвердили. Но тут ВГИК встал на дыбы. Там вообще с самого начала были категорически против того, чтобы я снимал «Добро пожаловать» в качестве дипломной работы. Ректор ВГИКа Грошев, вечная ему память, стоял насмерть. Верно сообразив, что уж чего-чего, а пламенный гимн в честь пионерской организации я снимать не собираюсь, он во все инстанции строчил протесты, требовал прикрыть это безобразие, пока еще не поздно... И, видно, достиг своего.

После нашего возвращения из первой экспедиции Комитет потребовал показать отснятый материал. Набился полный зал редакторов. После первых просмотров я уже более или менее представлял реакцию зрителей. А тут ни реплики, ни единого смешочка. Пробовая тишина, лишь иногда какие-то странные звуки раздаются — то ли рыдает кто-то, то ли хрюкает... И так, при ледяном молчании, идет весь фильм...

Потом зажигается свет. Все так же молча, угрюмо встают и с каменными лицами, не глядя на нас, уходят. Наверное, если бы сразу кто-то стал на нас орать, ругаться, было бы легче. А тут этот ледяное молчание нас всех просто парализовало.

В холодном поту выходим из зала в длинный, мертвый коридор. Стоим. Ничего сказать друг другу не можем, ничего не понимаем и не знаем даже, что делать дальше. Вдруг какая-то дверь тихонечко приоткрывается. Выходит один из редакторов — Игорь Раздорский. Настороженно оглядывается и, делая вид, будто собирается прикурить, нервно, дергаясь и постоянно озираясь, идет в нашу сторону. Подходит и, наклоняясь, шепчет

мне в ухо: «Потрясающе смешная картина! Я обожался...» И мгновенно уходит. Кафка!

Потом уже и высшее начальство посмотрело. Ну, тут все быстро прояснилось. Один из комитетских деятелей — Сегеди — поставил четкий диагноз: «Нормальная антисоветская картина». Кто-то посчитал, что картина антихрущевская. Кто-то, толком не разглядев, пустил даже слух, что у нас в иронически-гротескном эпизоде сна героя похоронная процессия пенсионеров несет портрет дорогого Никиты Сергеевича в траурной рамке!..

С перепугу не знали, что делать с картиной. Вроде бы ее куда-то еще возили, кому-то показывали. Но это уже все за моей спиной. Я был отстранен и жил в полном неведении. В томительной неопределенности прошло несколько месяцев. Я оставался без диплома — в такой обстановке о защите не могло быть и речи. Вдруг накануне майских праздников телефонный звонок. В трубке восторженный патетический голос, почти вопль — Марк Донской. «Элем, это ты? Я говорю с тобой, стоя на коленях! Мы только что посмотрели здесь, в Болшево, твой гениальный фильм. Послали тебе телеграмму. Немедленно приезжай!»

Потом трубку берет Юткевич, говорит уже более спокойно: «Элем, дорогой, Марк прав. У вас прекрасная картина. Приезжайте скорее в Болшево, мы вас все очень ждем!»

Я стою контуженный, ничего не могу понять. Все было так безнадежно, и вдруг такой фортель. Случилось нечто на небесах?

Мы с Ларисой¹ приехали в Болшево на электричке. Подходим к Дому творчества. Высыпает толпа сплошных классиков. Меня обнимают, поздравляют. Полный фурор!

Приехал Пырьев. Ему наперебой начинают рассказывать про мою картину. Он не выдерживает: «Все. Иду смотреть». «И мы пойдем! По второму разу...»

Все снова спускаются в зал. Картина идет «на ура». Хохот непрерывный. Пырьев просто катается по полу.

Кончился просмотр, идем в столовую обедать. Вдруг несут огромный торт. Марк Донской заказал в нашу честь. Мы с Ларисой режем этот торт, разносим по столам. Ну, просто праздник души! Одно только неведомо: чего это вдруг так все сказочно переменялось?

Вскоре узнаем. Оказывается, перед праздником наш «антихрущевский» фильм у себя на даче посмотрел Хрущев. И будто бы смеялся, и будто бы даже похвалил. И ничего «такого» не узрел...»

¹ Лариса Шепитько — кинорежиссер, жена Э.Климова.



Элем Климов и Лариса Шепитько

«МЫ, РЕДАКТОРЫ, ЦЕПНЫЕ ПСЫ КОММУНИЗМА...»

Итак, с первой картиной более или менее пронесло. Но, как говорится, «недолго музыка играла...». Во-первых, бесшабашного генсека-кукурузовода смели, и время стало поворачивать вспять. Во-вторых, сам Климов первую и, кажется, последнюю улыбку фортуны в его судьбе использовал весьма своеобразно...

«После «Добро пожаловать» меня пригласил работать в свое объединение Михаил Ильич Ромм, предложив конкретный сценарий — «Похождения зубного врача» Александра Володина.

Володин к тому моменту, как мы начали с ним

работать, ушел из театра. Со скандалом. Каждую его новую пьесу кромсали со все большим остервенением. Он не выдержал и, как рассказывают, послал министру культуры РСФСР авторучку с краткой запиской: «Пишите сами». И ушел из театра в кино.

Надо сказать, он от этого мало что выиграл. В кино его поджидали держиморды еще более крутые. Конечно, история про то, как у человека обнаруживается необычайный талант, а все его дружно, по всем советским обычаям затаптывают, не могла вызвать в стенах Комитета особого воодушевления. Никак не решались нас запустить. К тому же сценарий попал в Комитет в конце 1964 года. Только что убрали Хрущева. От общей смуты комитетские чиновники были в двойном перепуге.

Всем редакторским войском тогда командовал Дымшиц. На обсуждении он изворачивался, как уж: и либералом, высоким ценителем искусства очень хотелось прослыть, и запустить нас было страшно. «У вас город Глупов... Вы принижаете и упрощаете простых советских людей». Потом вцепились и другие. «Почему у вас герой не борец? Почему он неврастеничен?» Стали внушать, что мы живем в таком обществе, где талант ценят и защищают, что в нем не может быть завистников.

А там в команде спецы были отборные. Один из них — тот же Сегеди, когда мы остались у него в кабинете с глазу на глаз, распахнул душу: «Мы, редакторы, — цепные псы коммунизма...» Но я в этом уже и сам успел убедиться.

Я помню, на одном из таких обсуждений Володин уже не выдержал и после выступления некоего Скрипицына саданул матом и хлопнул дверью.

Изматав все нервы, все же запустили. Но пока мы снимали, времена совсем переменялись. Страна быстро откатывалась назад. В литературе, театре, кинематографе — везде дружно, организованно, воодушевленно душили, давили все то живое, что успело народиться в период «оттепели». В Комитете картину встретили в штыки...

По правде сказать, я и сам был не очень доволен фильмом. Сценарий Володина мне очень нравился, но снимать его было очень трудно. Строго говоря, это был никакой не сценарий — текст был записан в форме эссе, и трудно было найти ему конкретный жанр, стиль, интонацию. Это была такая притчевая история — жанр по тем временам для нашего кино совсем новый, неосвоенный.

К тому же я как постановщик в этом фильме замесился на сложные, рискованные эксперименты со звуком, музыкой, пластикой и не во всем вышел победителем. Не хватило для этого опыта, в частности, опыта работы с актерами. Но претензии ко мне, конечно, были совсем не по этой части. Били совсем за другое.

В момент, когда в искусстве, в культуре (да и разве только в культуре!) разворачивалась неистовая, героическая битва за искоренение всего талантливой, неординарной, мы выходили с притчей о том, как в одном провинциальном городишке губят зубного врача с редчайшим даром без боли рвать больные зубы. Ну, как дать зеленый свет такому фильму?

На все лады пытались локализовать «несчастье». Особенно навалились на финал. Фильм завершался тем, что удивительный дар, который пропал у нашего героя, неожиданно открывался у его ученицы. Хэппи энд! Но мы давали понять, что

все, что случилось с героем, неизбежно повторится и с его ученицей. Тут нас пытались поправить еще на стадии запуска. Дымшиц в заключении настрочил: «Было бы желательно, чтобы авторы продумали финальную реплику Учителя и выстроили ее таким образом, чтобы не возникло впечатления обязательности неприятностей для каждого талантливой человека». Теперь уже не советовали, а требовали. «Выпустим фильм, если срежете часть финальной фразы с намеками на повторение». Я отказался. На меня потом напустился Володин: «Да брось ты! И так все ясно. Давай уберем!» — «Нет, ни за что...»

Начальство тогда просто озверело. Так-то нас отблагодарил за доверие?! «Похождениям» дали третью категорию и соответствующий тираж — 25 копий на весь могучий СССР. Фильм вроде бы и не запрещен, но зато его практически никто и не увидит. Наиболее тихая форма убийства. Как из пистолета с глушителем. Выстрела не слышно, а человек почему-то вдруг неожиданно падает...

«СУПРОТИВ НАШЕЙ ПАРТИИ ?!!!...»

Сегодня мало кто помнит, что помимо крамольных «Похождений зубного врача» Климов еще более «запятнал» свою репутацию громким выступлением на пленуме Союза кинематографистов СССР в апреле 1966 года, вызвавшим грандиозный скандал в благородном семействе СК. В присутствии гостей пленума со Старой площади Климов, поднявшись на трибуну, заявил, что власти уже до такой степени затянули цензурную удавку, что работать стало практически невозможно.

Выступление молодого режиссера было столь резким и страстным, что тогдашним лидерам Союза Л.Кулиджанову и С.Герасимову пришлось поневоле вспомнить, что они недаром носят возле сердца партийные билеты и входят в номенклатуру ЦК КПСС. С.Герасимов, вроде бы пытаясь выгородить Климова и ссылаясь на его якобы ораторскую неопытность, не постеснялся обвинить молодого режиссера в том, что тот покусился на святая святых — принцип партийного руководства искусством. Следом то же страшное по тем временам обвинение не побрезговал повторить и Л.Кулиджанов. Климову тогда пришлось повторно выходить на трибуну и еще раз объяснять, что именно он хотел сказать: «Я призывал к тому, чтобы исключить из нашей жизни роковые оценки случайных людей, толстокожих бюрократов,

которые редко, но все же встречаются. (Аплодисменты.) Я призывал активизировать ответственность и действенность нашего Союза. Сейчас приходишь в Союз, где работают очень хорошие, милые и симпатичные люди, и такое ощущение, что ты в раю и поют птички. (Аплодисменты.) Но надо действовать! Вот к чему я призывал. (Аплодисменты.)»

Взрывное это выступление Климова всколыхнуло тогда весь пленум, пустило под откос все заранее тщательно подготовленное действие по очередному принесению ритуальной присяги родимой КПСС от лица всех ее пылко любящих кинематографистов. Климову этого не забыли, тем более что на дворе стоял еще только 1966 год и до знаменитого V съезда СК оставалось целых двадцать лет...

«У меня началась потом, — вспоминал Климов, — долгая, тяжелая полоса. Я был тогда полон сил, желания работать, но все, что я ни предлагал, резалось на корню. Для альманаха «Начало неведомого века», который потом загремел на «полку», предложил экранизировать рассказ Бабеля «Измена». Поскольку весь альманах тогда задумывался как экспериментальный (что-то вроде киношного «Метрополя»), я тоже размечтался, напридумывал всего. Изобразительный ряд — до самого финала — представлялся мне как фотофильм. А весь финальный блок должен был монтироваться из наиболее экспрессивных фотокадров, запечатлевших обрывки движения, и в кульминационный момент все должно было переходить уже в чисто кинематографические, движущиеся кадры. Лихо был задуман и очень необычный звуковой ряд. Но Баскаков пресек всю эту затею одной фразой: «На фиг нам этот Бабель!...»

Дважды — в 1967-м и 1969-м — попытался запуститься с «Агонией». Не дали!

Западные немцы искали русского режиссера — был проект сделать фильм «Сказки Гофмана». Быстро с ними договорились. Сорвалось!

Предложил делать «Левшу» по Лескову. Я не собирался снимать этот фильм откровенно лубочно-буфонным. Хотел пойти более сложным путем. Все как бы всерьез, натурально. Например, когда уронили Левшу, голова у него раскололась. Ветеркой ее перевязали. Но на экране все равно должно было быть видно: трещина настоящая. И вот он, бедолага, лежит и на последнем издыхании предупреждает: «Не чистите, ребята, ружья кирпичом — проиграете войну...» Много там было всякого напридумано, а завершаться фильм должен был...

«кинохроникой» Крымской войны — кадрами, стилизованными под старую хронику.

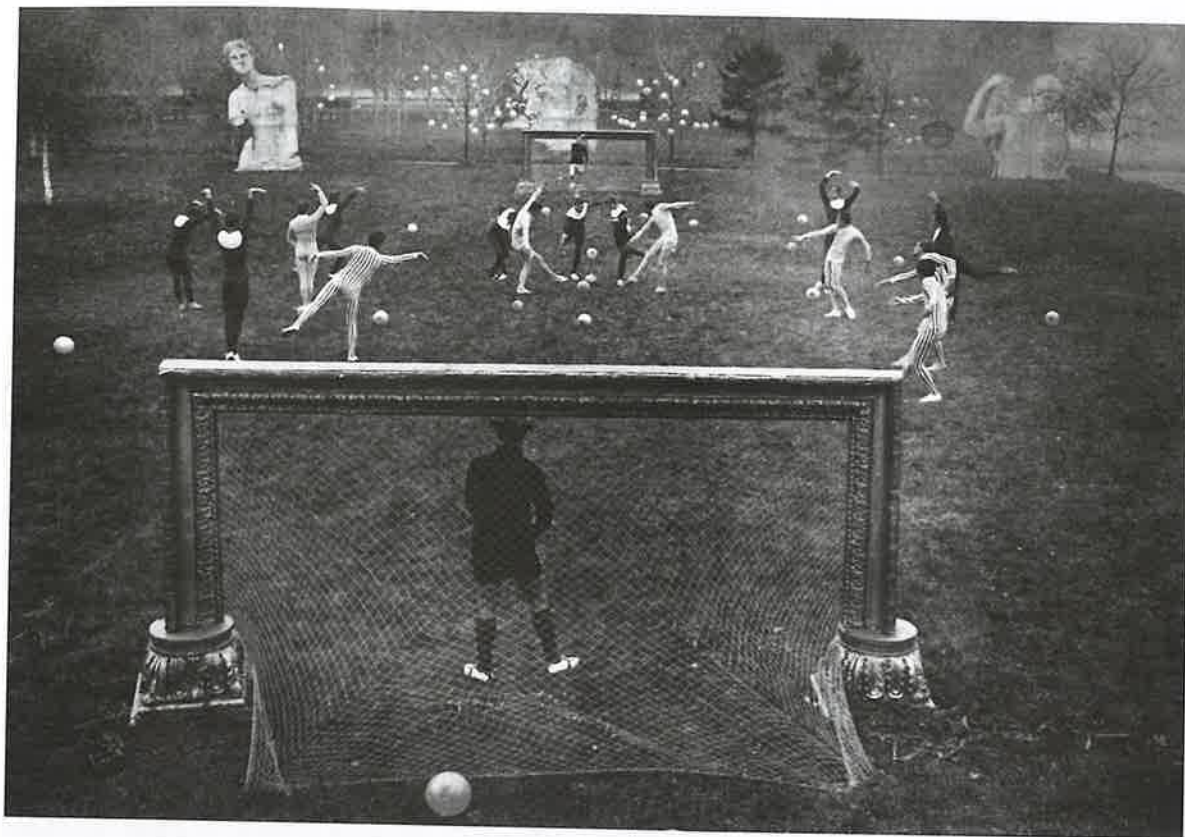
Но, видно, я уже был в «черном списке», и все начальники хорошо себе представляли, что я им на этом материале выдам. Талант и власть, гибель художника, пьянство — все лесковские мотивы накладывались на наш родной «развитой социализм» со страшной силой. И мне сразу было сказано: «Не надо!»

Тогда же впервые возник проект экранизации булгаковского «Мастера и Маргариты». С таким предложением вышел итальянский продюсер Франко Кристалди. Он хотел, чтобы я стал постановщиком картины, а в главной роли снималась Клаудиа Кардинале. В Комитете этот проект быстро похоронили.

Но особенно мне жалко несостоявшийся фильм «Вымыслы». Мой брат Герман специально для меня написал сценарий по мотивам русских народных сказок. Веселый, озорной, с массой каких-то забавных придумок. Там все было: и юмор, и сатира, и лирические образы, много жуткого, страшного. Были очень яркие характеры: Иван-дурак, царь, а главная тема была, как власть народ дурачит. Я на этой работе завелся, нафантазировал, наверное, столько, что в жизни больше столько не придумывал. И все у нас там было, чтобы сделать настоящий зрелищный фильм. А по сути, — очень серьезный фильм о Руси. Не случайно действие у нас начиналось в традиционном сказочном духе — весело и лихо, а потом перерастало в другое измерение — горькое и печальное. К этому и цеплялись: «Русская сказка веселая, а вы мрачность нагоняете». «Русский народ показан диким и темным». И т.д.

С боями пробивались в запуск. Мне удалось собрать прекрасную группу (оператором фильма должен был быть фотограф Микола Гнисюк), и мы уехали на выбор природы. Исколесили весь русский Север. Столько увидели всякой красоты, столько открыли для себя, столько узнали! А какие места нашли! Я после этой поездки уже просто пылал. Можно было начинать съемки. Но вот тут-то на самом взлете нас и подстерегли...

Тогда в Малом Гнездиновском произошли крутые перемены. Комитет по кинематографии получил наименование Госкино СССР, а в кресле главного киноначальника вместо дедушки Романова оказался энергичный и поначалу еще не напуганный до смерти Филипп Ермаш. Вот он-то и притормозил нашу работу над «Вымыслами» весьма неожиданным предложением: «Элем, какие «Вымыслы», какие сказки! Брось эту ерунду. Я новый министр. У меня есть полтора года — давай запускайся со своей «Агонией»...» А я так долго бился за «Аго-



«Спорт, спорт, спорт». Режиссер Элем Климов

нию» и, уже дважды успев побывать с ней в запуске, так ею заболел, что не смог отказаться от неожиданного предложения Ермаша.

Эта рокировка впоследствии кончилась двумя бедами сразу. В 1975-м «Агония» оказалась на «полке». А после такой «осечки» меня уж тем более не могли подпустить к «временно отложенным» «Вымыслам»...

Короче говоря из всего-всего тогда задуманного мне удалось проскочить только с фильмом «Спорт, спорт, спорт». Это, конечно, не самая дорогая и важная для меня вещь, хотя я и делал ее с увлечением. После того как мне подряд завернули целый букет предложений, я понял, что ничего «такого» мне сейчас сделать просто не дадут. А в это время мой брат Герман Климов как раз заканчивал Высшие сценарные курсы. Для диплома он писал документальные новеллы из жизни спорта, так как сам он профессиональный спортсмен и эту сферу жизни очень хорошо знал. Я ему предложил все эти новеллы объединить и сделать сценарий для полнометражного фильма. Он говорит: «А может, ты его сам и снимешь?» Я подумал-подумал. Перспектив у меня никаких, а тут — тема нейтральная, ни-

кого не напугает. Заодно и брату помогу. Приблизительно Олимпийские игры в Мексике. Мы пришли к директору «Мосфильма» Сурину (надо отдать должное — он все-таки хорошо ко мне относился) и говорим: «Хотим такой глобальный фильм о спорте сделать: коллаж из хроники, документальных съемок, игровых эпизодов. С юмором...»

Совратили Сурина. Написали сценарий. Придумали объединяющий все новеллы ход — такого завирального массажиста дядю Володю, закадровые рассказы и комментарии которого помогали связать воедино весь этот пестрый, разнородный материал.

Работа — в кои-то века — шла благополучно, при попутном ветре. Правда, как режиссер, я совершил одну грубую и непростительную ошибку. Я взял на роль массажиста дяди Володи профессионального актера. А у этого персонажа был вполне реальный прототип — мы с ним не раз встречались. Человек с невероятным юмором и грандиозный рассказчик. Его-то и надо было снимать! Но у меня почему-то не хватило сообразить это сразу. Понял, когда уже поезд ушел. Кусал потом локти...

НА КРАЮ

Сдали мы эту картину без особых проблем. Правда, две пробоины все равно получили. Был у нас очень эффектный эпизод, когда наш дядя Володя-массажист рассказывал, как именно ему удалось сделать Толстого великим писателем. Мы поехали в Ясную Поляну, сильно подмолодили дядю Володю, сняли несколько кусков под дореволюционную хронику, смонтировали ее с подлинной старой хроникой и сделали монтаж из известных хроникальных кадров и фотографий Льва Николаевича, когда он гарцует на лошади, катается на велосипеде и т. д. И все это озвучили закадровым «голосом Толстого». Он признавался у нас в том, что если бы не спорт, то ему бы никогда и ни при каких обстоятельствах не стать писателем..

Пришлось с этой забавной новеллой расстаться — был страшный перепуг, что мы тут на великого русского гения замахнулись. И еще одну новеллу ликвидировали, уже чисто политическую. После разрушенной Олимпиады у нас шел эпизод из современной китайской жизни. Заплывы Мао Цзэ-дуна. Это был монтаж из хроники. Поляки каким-то образом умудрились снять это невообразимое действо, а мы у них пленку добыли. Получился очень выразительный монтаж. К тому же мы нашли китайского диктора, который по-русски восторженно всю чудовищную галиматью «прокомментировал». Полный блеск!

Но тут тяжелая артиллерия вступила в дело — мой «ангел-хранитель» Владимир Евтахианович Баскаков сделал серьезное заявление: не фигу нам лезть в «политику», эпизод вызовет серьезные осложнения с Китаем и очередной кризис в мировой политике. Ну, чего не сделаешь для улучшения отношений с великим соседом...

Но впервые фильм приняли почти что с ходу. Дали аж вторую категорию. Пустили широко на экран. Мы получили за него массу призов, и я даже стал считаться главным специалистом по спортивному кино.

Юткевич вообще считал «Спорт, спорт, спорт» моим лучшим фильмом.

А ведь то была картина, которую я если и не делал вполсилы, но и не горел особенно. И вот, пожалуйста: фортуна как будто подобрела. Мне словно подавали знак, как следует себя вести, чтобы все в жизни шло хорошо и гладко. В следующий раз выбери тему еще спокойнее, еще нейтральнее, особенно на многое не претендуй, уважай и слушай начальство, и тебе цены не будет! Но я из этой истории сделал свои выводы...

Прародителем «Агонии» Климов считал Пыррева, который еще в 1966 году неожиданно предложил ему поставить к 50-летию Октябрьской революции «юбилейный фильм» по пьесе А. Толстого «Заговор императрицы». Молодой режиссер не нашел в пьесе ничего для себя интересного и пошел к Пырреву отказываться от предложения.

«Тут нет драматургии, — сказал я Пырреву. — Нет позиции. Картонная вещь. Спасибо. Это я делать не буду».

И тут Пыррев просто взвился: «Черт с ней, с пьесой! Но там же — Гришка!.. Гришка Распутин! Это же фигурища... Я тебя умоляю, Елем (так он меня называл), достань и прочитай протоколы допросов Комиссии, в которой работал Александр Блок. И самое главное — Распутину, Распутину там не пропусти...»

Из восемнадцати томов отчетов, изданных Комиссией, я тогда с ходу прочел томов восемь. Их в библиотеке ЦК КПСС раздобыл для меня отец, работавший в Комитете партийного контроля. От прочитанного я просто обалдел. Передо мной словно распахнулась бездна российской истории.

Пришел к Пырреву: «Берусь. Действительно, потрясающий материал, особенно — Распутин». Иван Александрович просто засиял. Видимо, фигура Распутина занимала его не на шутку. У меня даже мелькнуло тогда, что, может быть, он сам не прочь попробовать сыграть эту роль.

Я предложил сначала взяться за сценарий Александру Володину, но он не вдохновился: «Нет, это не мое...» Тогда обратился к Илье Нусинову и Семену Лунгину, с которыми я начинал и по сценарию которых снимал «Добро пожаловать». Они согласились с ходу...

Расчет киношного начальства, давшего «добро» на первоначальный запуск будущей «Агонии» (напомню, что это случилось еще при Романове, в 1966-м) скорее всего состоял в том, что Климов, так ярко проявивший сатирический талант в своих первых двух фильмах, на сей раз щедро изольет свой сарказм на последнего русского царя и его окружение.

И в самом деле, в первых вариантах сценария, носившего примечательное название «Антихрист», преобладали образы сатирически гротесковые, шаржированные, намеренно преувеличивающие уродливые стороны жизни. «Святой ста-

рец» тут представал сразу в двух ипостасях. С одной стороны, это был живой, «настоящий» Распутин, поданный в жестком реалистическом ключе. С другой — появлялся еще и его фольклорно-легендарный двойник, чья характеристика перешла в сценарий из народных анекдотов и самых невероятных слухов о чудесах и похождениях «святого старца». Этот двойник действовал в озорных, подчас пикантных ситуациях, которые предполагалось воспроизвести на экране в откровенно лубочном стиле.

Заполучив столь неординарное повествование, комитетская редакция не на шутку переполошилась. Балаганно-лубочная линия была воспринята как непозволительное и глубоко аполитичное озорство, и авторам сурово напомнили, что их первейшая задача — «выпороть царскую камарилью» и доказать «необходимость революции», ее «доброту и справедливость». Авторы закрытых отзывов на сценарий (М.Блейман, Р.Юрнев, Е.Сурков и прочие) чуть ли не хором твердили, что выбранная историческая тема требует «истовой серьезности».

Между тем Климов вместе со своими сценаристами независимо от комитетских понуканий и сами делали все серьезнее и серьезнее. После срыва с первым запуском они продолжили работу в архивах, собирали неизвестные материалы и свидетельства, штудировали труды запрещенных авторов. Перед ними все глубже, все страшнее распахивались бездны российской истории. И когда Климову наконец представилась возможность снять долгожданный и выстраданный фильм, то комитетские ценители прекрасного, так настоятельно требовавшие от режиссера «истовой серьезности», просто оцепенели от предъявленного им результата истинно серьезных размышлений.

Их поразило, что вместо Николашки, ничтожного придурка и кровавого тирана одновременно, чей устойчиво-уничтожительный образ был давно и намертво вылеплен советской историографией и «искусством», на экране явился в образе Анатолия Ромашина глубоко страдающий и интеллигентно сдержанный человек. Актер словно бы забыл, кого по традиции должен был сыграть и ни одним мимическим или пластическим жестом, ни одним оттенком интонации не позволил себе упростить, снизить, а тем более окарикатурить образ последнего русского императора.

Еще более решительно и непоправимо вывалился из рамок соцреалистической благопристой-

ности Алексей Петренко. На эту роль, по словам Климова, сначала претендовали актеры такого масштаба, как Евгений Лебедев и Михаил Ульянов. А еще раньше роль Распутина согласился сыграть Василий Шукшин, и только почти синхронный запуск «Агонии» и «Калины красной» не позволил осуществиться этому варианту. Но Петренко сыграл внезапно доставшуюся ему роль так грандиозно, на таком накале страстей, что жалеть о каких-либо иных вариантах не приходится.

Петренко сыграл человека-помойку, создав настоящую энциклопедию самых что ни на есть мерзейших человеческих пороков. И в то же время его Распутин на экране и отталкивает, и необъяснимо завораживает, буквально гипнотизирует своей незаурядностью, богатырской мощью, энергией.

Совсем не зря комитетские начальники и тайные рецензенты затревожились, угадав, унюхав еще в первых вариантах литературного сценария некую «пугачевщину» в поведении климовского Распутина, или, как они витиевато строчили в своих закрытых отзывах, — «сублимацию народного духа». И не зря тревожились: вопреки марксистско-ленинским прописям о «сознании народных масс», в сценарии, а потом и в фильме представили нечто совсем иное: бурление темных начал «коллективного бессознательного», зловещую игру необузданной и разрушительной стихии, готовой до основания разрушить Россию.

Хуже того, те, кому тогда довелось вершить судьбу климовской «Агонии», увидели в ней — и не без основания — не просто картину давно ушедшей исторической эпохи, а чуть ли не прямую аналогию разлагающейся эпохи брежневской. Если учесть еще, что к решению судьбы фильма на прямую и весьма умело подключились и «киноведы с Лубянки», а это сегодня подтверждено уже и документально, то, конечно же, никаких альтернатив, кроме «полки», у этого фильма просто не было... А картина досталась Климову, по его словам, страшно тяжело. Уже когда начались съемки, он вдруг обнаружил, что попал в капкан.

«Только уже в конкретной работе на съемочной площадке мне открылось, что собственно никакой концепции у нас в сценарии нет. Да, по-видимому, ее и не было. Был страшный интерес к эпохе, людям, судьбам. Мы с азартом копали уникальный материал, чувствовали себя первопроходцами, и что-то важное, интересное, живое уже было нами нащупано, прочувствовано. Но вот такого полностью

отработанного проекта, какой у меня был потом на «Иди и смотри», тут и в помине не было.

Уже будучи на ходу, мы поняли, что ни при каких сокращениях сюжетных линий мы не уложимся в одну серию. Нам позволили сделать две, но денег при этом не добавили. Всего не хватало. Особенно — пленки. Мы снимали на дефицитнейшем «Кодаке», и практически весь фильм пришлось снимать буквально с одного дубля. Большого себе позволить просто не имели возможности. Даже обязательную хлопушку не снимали — сэкономили пленку буквально по миллиметру. Помню вечно окровавленные руки у нашего ассистента оператора. Когда раздавалась команда «Стоп», он пытался мгновенно остановить руками вращение бобины с пленкой, чтобы камера по инерции не намотала «лишние» полметра пленки до ее естественной остановки. На его руки с сорванной кожей смотреть было невозможно — такой вот ценой нам доставалась вынужденная экономия.

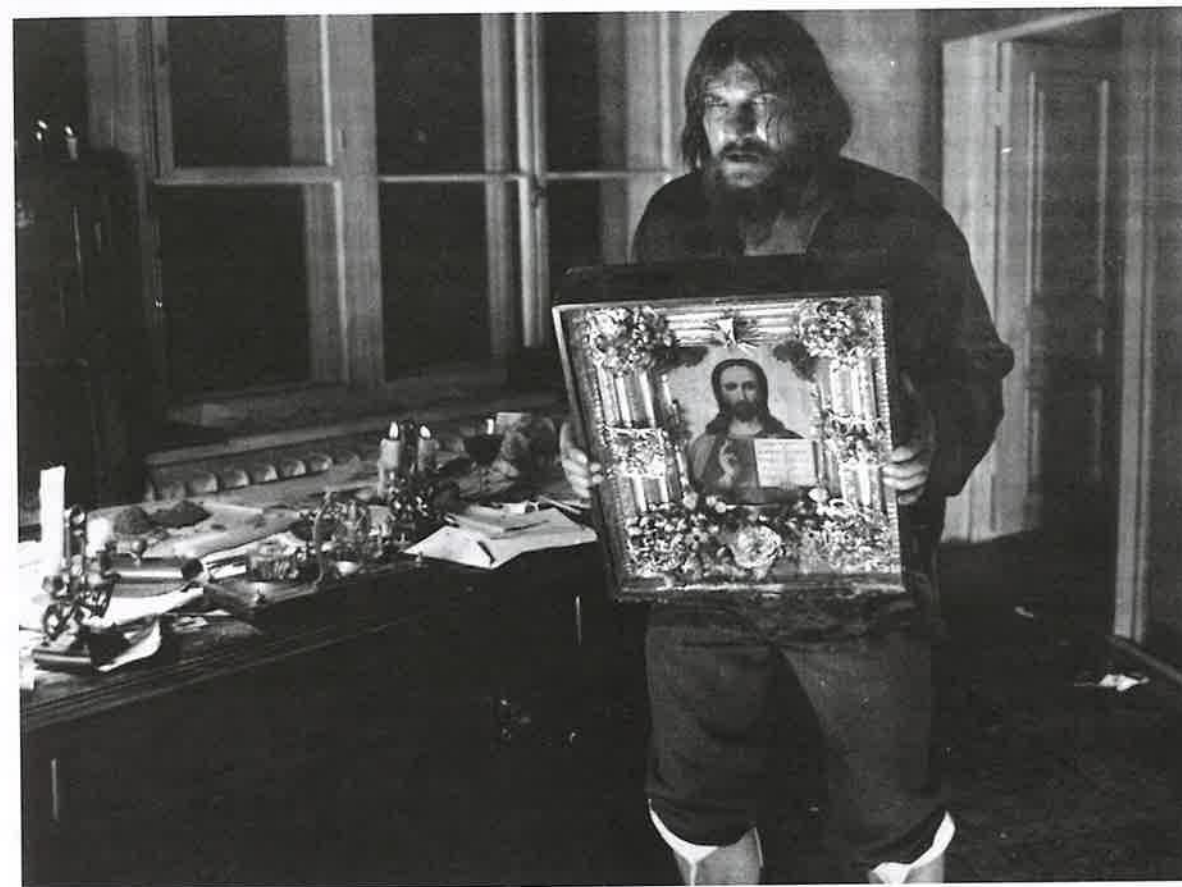
Туго шла роль у Петренко, хотя были и поразительные находки. Все-таки первая большая работа

в кино, никакого опыта, и сразу — Распутин! Такая бездна... Надо сказать, что и мне самому моего прежнего опыта работы с актерами тут оказалось тоже недостаточно. Ведь тут мы имели дело с совершенно особыми, не просто сложнейшими, но поистине «запредельными» психическими состояниями героя.

У Петренко к тому же оказался очень и очень непростой характер. Ну, а потом еще одна неожиданность, надолго вырубившая нас из напряженного графика работы и жутко осложнившая ее. Леша внешне, по стати своей, казался могучим богатырем, чистым Ильей Муромцем. Но, вероятно, от слишком больших перегрузок во время съемок — физических, нервных, психологических — у него вдруг обнаружилось тяжелейшее сердечное заболевание.

С некоторых пор снимать его было уже просто опасно, потому что он мог работать только с дозированной нагрузкой. Но никто не мог сказать даже приблизительно, где предел этой «дозированности», за который уже нельзя переступать. На карту была поставлена его жизнь. Мы, конечно, подстра-

«Агония». Алексей Петренко в роли Распутина



ховывались, как могли. На съемочной площадке, бывало, дежурила «скорая помощь», врачи стояли со шприцами наготове...

Сам я тоже был на пределе. Дело, которого я столько лет добивался, теперь обернулось для меня тяжелейшим испытанием, настоящим кошмаром. Мне все чаще начинало казаться, что я не могу совладать с ситуацией, с ходом работы, с той глыбистой исторической эпохой, которую предстояло распознать и показать. Меня вдруг начинало грызть ощущение, что я не совсем изучил материал, что я все время упускаю что-то очень важное, может, даже главное, что я не на высоте задачи. Сложные люди. Все более усугубляющаяся производственная ситуация. Опасная болезнь Петренко, которого я по неведению чуть было не угробил...

Каждый съемочный день пудами накапливал отчаяние и неудовлетворенность тем, как все идет. Дважды я и сам «постоял на краю» — чуть было не покончил с собой. Один раз чуть в Мойку не кинулся. Другой раз собрался броситься с седьмого этажа. Да, было дело...

БЕДА ОДНА НЕ ХОДИТ...

После запрета «Агонии» в судьбе Климова, и без того не самой лучистой, наступила, пожалуй, самая черная и безнадежная полоса.

«Я работал, — рассказывал он, — как зверь. А ни один проект — ни с места. Как заколдовало. И вокруг все совсем уж прокисло. Страна просто задыхалась от лжи и лицемерия. А на съемках фильма «Прощание с Матёрой» погибла Лариса. Она меня вытаскивала как-то из безнадёги, помогала держать удар. И ее не стало...

На свою беду я сам и насоветовал ей это снимать. Она готовилась экранизировать «Село Степанчиково». У них с Наташей Рязанцевой был практически готов сценарий. Можно сказать, были уже почти что в запуске. Но Лариса сама еще как-то колебалась и окончательного решения не приняла. И вот сидим, с нами наш сын Антон, еще маленький совсем. Идет полушутливый разговор, игра такая — мы объясняем не напрямую, а через Антона. Лариса говорит ему: «Спроси папу, какой фильм мне все-таки снимать?»

Я отвечаю: «Передай маме, что «Село Степанчиково» ей снимать не надо». Антоша «докладывает» ей мою резолюцию слово в слово. «А ты спроси тогда у папы, почему не надо?» «А потому не надо, — скажи маме, — что для того, чтобы «Село Степанчиково» снимать, надо иметь чувство юмо-

ра. А у нее его нету». — «А ты спроси тогда, Антоша, что же маме в таком случае делать?» — «Скажи маме, что ей надо снимать «Прощание с Матёрой». Это как раз для нее...»

Я обычно в доме все первым читал. И «Матёру» тоже раньше Ларисы прочитал. И некоторое время даже прикидывал, не взялся ли мне самому за эту вещь? А потом показалось — нет, Ларисе это ближе, она лучше сделает. И вот так все дьявольски перевернулось, пришлось мне все же это «Прощание» самому снимать. Уже за Ларису...

Позволю на этом месте прервать исповедь режиссера маленьким личным воспоминанием о том, как состоялось однажды наше знакомство. Случилось это столь долгожданное для меня событие на фильме «Восхождение». Я тогда еще не потерял надежды написать продолжение своей книги «Пересечение параллельных», куда должен был войти очерк о том, как работает Лариса Шепитько. Таинственные особенности ее «творческой лаборатории» я тогда и изучал, усердно посещая тонстудию «Мосфильма», где началось озвучание картины. И вот как-то в разгар трудов праведных Лариса Ефимовна не без иронии сказала: «Сейчас перейдем в просмотровый зал, там один безработный советский режиссер демонстрирует нам свое искусство монтажа. Из чувства классовой солидарности мы дали ему возможность смонтировать один очень важный для нас эпизод».

Мы перебрались в другой зал, где, как оказалось, нас поджидал худюший, одни глаза — «Бухенвальдский набат» в чистом виде — безработный советский режиссер Элем Климов. Шепитько подчеркнута церемонно с ним раскланялась и представила мою светлость. Наконец-то я пожал руку своему кумиру и божеству! Остановись, мгновенье, — ты прекрасно!

Но оно, проклятое, не остановилось — Шепитько тут же деловито скомандовала: «Ну-с, уважаемый Элем Германович, покажите нам свое знаменитое искусство. Что у нас там получилось с «боем партизан»?

Мрачноватый Климов сел за микшер, на экране побежали кадры скоротечного партизанского боя из самого начала фильма. Я просто ахнул: уже много раз виденный мной ранее рабочий материал этого эпизода просто заиграл. Мне подумалось, что Шепитько как «хозяйка фильма» должна быть просто на седьмом небе от того, что в лице «безработного советского режиссера» у нее появилась такая волшебная палочка-выручалоч-

ка. Но последовал совсем иной поворот событий. Едва в зале зажегся свет, как Лариса Ефимовна в одну секунду вспикела праведным гневом: «Боже, что ты натворил!» Она кинулась к Климову, и мне показалось, что она в ярости его сейчас укокошит, задушит, порвет в клочья или прекратит и без того мученическую жизнь моего кумира каким-нибудь иным самым звероподобным образом. «Ты зарезал лучшие мои кадры!!! Я что, американский боевик делаю?! Что это за монтаж, что это за мелькания?!»

И понеслось!

К сожалению, я не в силах передать шекспировский масштаб разгоревшейся баталии. Шепитько, как обезумевшая от горя мать, потерявшая своих любимых детей, страстно перечисляла кадры, которые, по ее мнению, «зарезал» Климов. «Ты просто изверг!..» — хлопотала «пострадавшая». Между тем «изверг» был по виду спокоен и непоколебим как скала. «Да это все дедушкино кино, то, что ты наснимала!» — хладнокровно парировал он. «Дедушкино?!» — совсем уж вспикела уязвленная Лариса Ефимовна. И тут у них начался такой «симпозиум», какового я не видел и не слышал. Стенка на стенку пошли два могучих талантища, два незаурядных и равновеликих мастера со своим особым мировидением и, понятное дело, столь же особым представлением о том, что такое есть «настоящее кино».

Но в какой-то момент этой невероятной баталии я, признаться, вырубился из спора и потерял нить «дискуссии», невольно залюбовавшись дуэлянтами. В этом страстном, почти на кулачки поединке они оба были просто неотразимо прекрасны! И тут же в голове промелькнуло что-то совсем несусветно бытовое и совсем из другой оперы: «Боже, как это они дома друг друга не побивают с эдакими темпераментами?!»

А победил в разыгравшемся на моих глазах страшном сражении — если не тогда, не сразу, не словами — все-таки Климов. Могу засвидетельствовать — в окончательный вариант фильма эпизод партизанского боя, да еще и многое-многое другое, вошло именно в его монтажной редакции.

А вскоре мне довелось побывать у Климова и Шепитько дома, в их какой-то совершенно необычной квартире, где, как мне тогда показалось, вовсе не было никаких перегородок и где хозяйка этого неделимого пространства, увидев подаренную мной именно Климову, а не ей и не обоим сразу книгу с пылким любовным посвящением, шутиливо сделала мне ревнивый выговор. Дескать, ни-

какому коварному врагу никогда и ни при каких обстоятельствах, никакими пылкими словесами и посягательствами не разрушить их дружный семейно-режиссерский союз...

А вскоре она уехала на Селигер снимать свою роковую «Матёру», куда вскоре собирался поехать и я. И не только собирался: именно в тот день, когда случилась беда и Лариса Ефимовна погибла вместе со своей съемочной группой, я уже должен был быть вместе с ними. В кармане лежало командировочное удостоверение от «Советского экрана», для которого я подрачился написать репортаж о съемках «Матёры». Был в кармане и железнодорожный билет до Осташкова. Но судьбе суждено было вывернуться так, что буквально накануне отъезда у меня дома у самого стряслась беда — жена попала в реанимацию, и мне пришлось остаться в Москве. А уже несколько дней спустя я вместе со всеми стоял, словно контуженный, в павильоне «Мосфильма», где обитые невыносимым красным кумачом высились на постаментах, кажется, семь (не было сил сосчитать) гробов и фотографии прекрасных, совсем молодых лиц, жизнь которых тогда разом оборвал роковой случай. И именно тогда, в минуты невыносимо тяжкого прощания почему-то промелькнуло и навсегда застряло в душе ощущение, что, если бы я приехал на Селигер вовремя, этого кошмара наверняка удалось бы избежать....

Но судьбу не повернешь...

ВЫСТРЕЛ НА ХУДСОВЕТЕ

Вернусь из рокового 1979-го к рассказу о том, что ему предшествовало.

Запрет «Агонии» на несколько лет опустил шлагбаум на пути любого нового климовского проекта. Ему долго ничего не давали снимать. С другой стороны, как ни странно, он, по его признанию, вышел из этой работы с ощущением, что картина у него не очень-то и получилась.

«Я не сумел по-настоящему воспользоваться этим грандиозным историческим материалом, выжать из него все, что можно было выжать. Картину били совсем за другое, но у меня были серьезные претензии и к самому себе. Я так был недоволен своей работой, что тут же стал искать материал для нового фильма, чтобы как можно быстрее «реабилитироваться». Наверное, если бы я предложил тогда что-либо простенькое, незатейливое, может, и не возникло бы особо больших проблем. Но снимать абы снимать — об этом не могло быть и речи.

А уж тогда, в той ситуации, — тем более. Вот почему я тогда так упорно искал какой-то особо сверхсложный и сверхтрудный для реализации материал, чтобы взять «реванш», чтобы доказать всем, а прежде всего себе самому, что я — «могу». Вот тогда я и набрел на «Хатынскую повесть» Алеся Адамовича.

Мы познакомились, мгновенно подружились, и оба загорелись этой работой, ее возможностями. Мы договорились, что делаем не обычный «партизанский фильм», а попробуем заглянуть в бездну, в нечто сатанинское, в глубины ада. Если я искал встречи с «запредельным» материалом, то тут его было с головой...

Я собирался делать эту картину на «Беларусь-фильме». Поначалу все шло нормально. Как-никак интерес к нашей работе проявил сам Машеров, хозяин республики. Была сформирована очень хорошая группа. Мы нашли интересного паренька на роль главного героя. Всесторонне проверили его возможности, подготовили к сложнейшей работе. Можно было уже начинать съемки. Но...

Неожиданно в Минск прикатили посланцы Госкино Борис Павленок и Даль Орлов. Они привезли с собой официальное заключение Комитета на наш сценарий, где было двенадцать замечаний. Любое из них убивало фильм наповал. Дорогие гости, собственно, затем и пожаловали.

Кстати, случайно мы заранее узнали, как именно нас собираются «кончать». Павленка и Орлова возил на «Волге» шофер, который до этого момента работал в нашей группе. Он-то и рассказал, как московские начальнички надрались в ресторане, а по дороге в гостиницу, не выбирая выражений, обсуждали ход предстоящей «боевой операции». Так что сценарий нашей казни был нам известен наперед.

Все должно было произойти на худсовете, к которому мы тщательно готовились. Мы показали пробы. Выставили эскизы, старые фотографии, весь собранный нами обширнейший иконографический материал. Получилась целая выставка, на которой в довершение всего мы еще решили показать одну из «героинь» фильма — настоящую партизанскую винтовку. На стене висел портрет Гитлера, а винтовка была нацелена прямо на него. Наш пиротехник спрашивает: «А может, ее и зарядить?» Я, не долго размышляя, говорю: «А что, давай». Зарядили. К счастью, — холостыми...

Народу на этот худсовет пришло невероятное количество. Казалось, что в комнату набился весь Минск. Началось обсуждение. Грандиозную речь произнес Адамович. Хитрый Павленок оставался все время где-то в тени, а главным палачом был

Даль Орлов. Зачитал он свои замечания. Слушать все это было невозможно. Алесь слушал-слушал и вдруг вскочил. Я будто прочитал его мысли: сейчас он схватит винтовку и жажнет в нашего мучителя. И у меня у самого было абсолютное то же желание. И я тоже вскочил! И Алесь, наверное, понял это и схватил меня за руки. А я схватил его. Наверное, это было зрелище! Наступила какая-то мертвая пауза... Потом как-то разом все поднялись. Мало кто понял, что с нашим фильмом все кончено. Кто-то уже было двинулся ближе к двери, кто-то стал рассматривать эскизы, фотографии, которые так всем понравились. Вот тут-то и наступила неожиданная развязка. У нас был директор картины, пожилой, замечательный дядька. Он подошел к винтовке и, не зная, что она заряжена, почему-то нажал курок. И грохнул выстрел, да еще какой!

Что тут было! Все врассыпную. Женщины завизжали. Кто-то рухнул на пол. В этот момент я увидел лицо Даля Орлова. Он в одну секунду все проиграл и понял, к чему шло дело, когда мы с Алесем вскочили и схватили друг друга за руки. Он весь побелел...

Но свое дело он сделал. Ультимативные требования, которые нам тогда предъявили, принять было невозможно. Я отказался их выполнить. Тогда картину мгновенно и с радостью закрыли...

О последствиях этой истории А.М. Адамович позднее вспоминал так: «Для меня лично закрытие фильма не стало безвыходной трагедией. Я снова мог вернуться в свою литературу. А для Климова это был страшнейший удар. Я пошел тогда провожать его на вокзал. Он никогда не жаловался, а тут вдруг сказал: «Я был на пике своих возможностей. Они ударили меня под коленки. Все! Больше не могу — ухожу из кино...»

Но Элем так глубоко погрузился в эту работу, так вошел в нее, что остановиться вот так, с ходу уже не мог. И произошла сшибка, нервный срыв. У него началась какая-то жуткая болезнь. Он весь — с головы до ног — стал покрываться волдырями, язвами. Кожа трескалась, сползала с него прямо кусками. Лариса мазала его каждый день какими-то мазями, бинтовала. Всего — с ног до головы. Потом выяснилось, что у него парализована левая половина мозга. Ходить он мог еле-еле. Да и то только с палкой.

Долго — почти целый год — он не мог восстановиться, более или менее прийти в себя. Но вот характер: даже в таком состоянии он не сложил лапки, не смирился и все еще пытался спасти нашу работу, продолжал обивать пороги началь-

ников, настаивал на своем, пытался что-то доказать. А те плевать хотели...

И все-таки Климов опять победил в этом неравном поединке. Семь лет спустя он-таки снял свой фильм. Уступил только одно — название — «Убейте Гитлера». А больше не отступил ни на шаг. И снял поистине великий фильм. Летом 1984-го на сцене Кремлевского Дворца съездов он вскинул над головой главный приз Московского международного

безнадежный вариант. Тем не менее, не оглядываясь ни на кого и ни на что, он начал работать...

«Я поехал тогда к Юрию Карякину, мы с ним давно дружили. Говорю: «Давай «Бесов» делать...» Оказалось, что я не первый к нему с таким предложением пожаловал. Еще раньше о том же просил Жалаквичус. Карякин меня спрашивает: «Ты мне скажи, из-за чего ты собираешься делать эту вещь?» Я говорю: «Из-за Ставрогина». — «О, тогда я с тобой...»



«Иди и смотри». Режиссер Элем Климов

кинофестиваля. В стране в первый же год проката он собрал для такого невыносимо страшного и беспрельдно трагичного фильма просто невероятную аудиторию — больше сорока миллионов. Триумфально он обошел и многие экраны мира. Но какой ценой была оплачена эта победа!

НЕСПЕТОЕ

После запрета «Агонии» и катастрофы с запуском фильма «Убейте Гитлера» Климов просто уперся в глухую стену и, пребывая в состоянии крайнего отчаяния, в качестве ближайшего проекта выбирает экранизацию... «Бесов» Достоевского. По тем временам и по той ситуации, в какой он тогда оказался, это был, конечно, самый

Мы поехали в Малеевку, засели за работу. Начали читать всего Достоевского, размышлять, набрасывать сценарий. Возможно, это и помогло мне тогда как-то подняться, распрямиться после всего, что произошло. Работали с таким упоением! Я погрузился в такую пучину — прекрасную, страшную, завораживающую...

Мы выработали конкретный план сценария, написали заявку. Наш проект — не боюсь этого сказать — был уникальным. И сам фильм, и работа над ним должны были идти необычным путем. У нас предполагался открытый финал, мы не могли его заранее угадать и записать. Финал должен был родиться в результате параллельной работы двух групп — съемочного коллектива и научной лаборатории по изучению человека, неразгаданных

тайн его психики. Дело в том, что мы собирались привлечь к работе над картиной специальную группу профессиональных психологов и гипнологов с тем, чтобы исследовать сложнейшие психологические состояния человека...

Но разве могли в Госкино запустить сценарий, финал которого заранее неизвестен?

Вот в это и уперлись. Хотя на этот раз мы постарались не раскрывать все свои карты, обложили заявку ватой и навели должный камуфляж. Но и вся эта конспирация нам нисколько не помогла. Нас забили еще на дальних подступах.

Мы не сразу сдались. Ходили, кланялись в ЦК, пытались сделать своим союзником Загладина. Водили хороводы вокруг Феликса Кузнецова: «Ну, помоги!» И чего только еще не предпринимали. И все нам говорили: «Да-да-да... Интереснейший проект... Надо пробивать!» Но никто не помог. И безнадёга была полная...

Заворачивали меня тогда со всем подряд. Наверное, если бы однажды предстал под светлые очи начальства со сценарием по легендарной «Малой земле», то результат был бы тот же, что и с «Бесами» и со всем остальным...

Потом последовала еще одна безнадёжная затея: с Виктором Мережко мы написали сценарий «Пьяные» по незаконченной повести Василия Шукшина «А поутру они проснулись...» Все действие там происходило в вытрезвителе, который как бы не имел никаких границ. Такой всесоюзный вытрезвитель. В одной из ролей должен был сниматься Владимир Высоцкий. Сценарий получился жестким, страшноватым, но в то же время и очень смешным. Мы хотели сделать фильм с любовью к этим несчастным людям, к России.

Мне очень нравился там финал. Зима. Раннее утро. Герои наши выходят из вытрезвителя. Мы видим, как их встречают. Кого — мать, кого — жена, кого — верные дружки. А компания настоящих «профессионалов» сразу же направляется к ближайшему «Гастроному». И тихо-тихо идет снег — чистый, пушистый. А за кадром поют «Шумел камыш». Но по-настоящему красиво...

Когда-то у меня во ВГИКе была курсовая работа — такой небольшой этюд о снеге. Как он падает чистый-чистый, как потом его топчут ногами, потом убирают машинами, сбрасывают в Москва-реку. А кончалось все тем, что на серых грязных кучах, что плывут по реке, сидели вороны — такое вот кладбище снега. И я решил, что, может быть, повторю в финале «Пьяных» этот этюд под «Шумел камыш».

Лариса тогда прочитала сценарий, говорит:

«Ребята, спрячьте это подальше, чтобы никто не видел...»

Конечно, когда понесли этот сценарий в Госкино, его завернули нам в одночасье.

Еще один замысел там угробили — «Преображение». Был здесь в Москве западный немец, журналист Кухинке. Он снялся у Данелии в «Осеннем марафоне». Так вот, этот Кухинке познакомил меня с одним богатым нефтепромышленником. И вот он решил помещенатствовать: предложил мне сделать фильм, где были бы немцы и Россия. Может быть, даже что-нибудь из давней истории. Что-нибудь положительное о наших взаимоотношениях, а не в очередной раз про войну. Ведь бывало, что Россия и Германия не только воевали...

А время на нашем дворе стояло совсем сумрачное. У меня успело образоваться уже целое кладбище неосуществленных проектов, и я подумал: «А что? Быть может, на этом «маршруте» удастся проскочить?» Вместе с моим братом Германом стали искать подходящий материал. Наткнулись на очень интересный рассказ С.Наровчатова «Абсолют». Выяснилось, что сам-то рассказ написан на основе вполне реального случая, который даже Бальзак в своем русском романе упоминал. Сохранились и воспоминания Де Сигюра, французского посла времен Екатерины, где упоминается диковинная история о том, как не поняли распоряжения царицы, будто бы повелевшей сделать из одного западного банкира чучело, и взялись исполнять это распоряжение самым ретивым образом.

Мы в этот сюжет вцепились. Стали фантазировать. Полезли в эпоху. Прочли горы литературы и загорелись еще больше. Сценарий получился очень занятным. Кстати, многое в него перенесли из того, что было напридумано еще в зарубленных «Вымыслах». И все это как-то хорошо вписалось в новую вещь.

Потащили «Преображение» в Госкино. Ермаш прочитал. «Ну, ладно. Первую серию делайте, а вторую не надо». А вторая часть, действительно, могла показаться как бы отдельной, самостоятельной. Там от локальной, конкретной истории мы уже переходили в другое измерение: это уже был рассказ про народ, про Россию-матушку. Давался как бы срез российской жизни — разных слоев, нравов, характеров.

Ермашу все это не понравилось: «Дико... Страшно... Жутко... Там, на Западе, не разберутся, когда это происходит. Еще подумают, что сегодня...» — «Как это?! Не поймут, что XVIII век?» — «А кто их знает...»

Уже не было Ларисы, которая раньше после таких начальственных «ласк» спасала, выхаживала, помогала. Жить становилось уже невозможно.

Кстати, тогда я опять стал всерьез думать о том, чтобы поставить «Мастера и Маргариту». Безнадёжная, конечно, по тем временам была затея. Но все равно пошел к Ермашу просить. Он меня завернул: «Да брось ты... Это же семейный роман Булгакова! Чего он тебе дался?» Я настаивал. «Не-не-не-не... Успокойся, в этом веке этого не будет...»

Потом уже, когда грянули перестроечные времена, перед самым V съездом я опять был у него на приеме. Он уже помягчал, потеплел — начал «перестраиваться». «Ну, чего ты хочешь делать?» — «Мастера». — «Мастера? Ну, что ж... Давай снимай».

Сбылось заветное желание: я наконец получил разрешение! Но не успел я по-настоящему этому порадоваться, как тут же «попал под поезд» — грянул наш революционный V съезд, меня избрали руководителем Союза. Уж какой тут Булгаков — я «вырубился» на несколько лет...

«ПОПАЛ ПОД ПОЕЗД...»

В майские дни 1986 года, когда разразился знаменитый V съезд Союза кинематографистов СССР, я оказался далеко от Москвы, в низовьях родной Камы, где с энтузиазмом предавался любимому рыбацкому занятию. В эту пору изголодавшаяся за долгую нашу зиму рыба идет на нерест на самые мелкие и более прогретые места и ловится по-страшному. Как-то в один из вечеров, наловившись вволю, успев засолить рекордный свой улов и отужинав, я улегся на какую-то громадную корягу у костра и уже почти совсем задремывал, слушая по плохонькому транзисторному приемнику последние известия из Москвы. Новости были привычные — где-то задули новую домну, в стране «растет и ширится», мировой империализм никак не может смириться с победной поступью социализма... И вдруг в этом бесконечном переливании из пустого в порожнее буквально ударили и обожгли две фразы: «В Москве только что закончился очередной съезд Союза кинематографистов СССР. Первым секретарем Правления избран кинорежиссер Элем Климов». От неожиданности я едва не свалился со своей коряги. Может, ослышался, не разобрал фамилию?! Фамилию — да можно было и не расслышать, но ведь имя Элем не спутаешь ни с кем!

Еле-еле дождался очередного новостного выпуска «Маяка». Нет, не ошибся, не ослышался — он!!!

Новость, конечно, была совершенно сногшибательная, абсолютно невероятная и абсолютно необъяснимая. «Боже, неужели что-нибудь может перемениться к лучшему в этом советском болоте?»

За короткое время — буквально считанные дни — совершенно сонный, замороженный, полудохнувшийся Союз, доставшийся Климову в наследство, уже невозможно было узнать. Все там сразу пришло в движение, забурлило. Васильевская, 13, где находился штаб СК, напоминала проснувшийся вулкан. Оттуда все время извергались все новые и новые инициативы, имеющие отношение к кино и далеко выходящие за его пределы. То в Кремль отправляли официальную бумагу с требованием немедленно вернуть советское гражданство Солженицыну или посмертно увенчать Государственной премией творчество Владимира Высоцкого, то объявляли бойкот тогдашнему телевидению, создавали Фонд защиты гласности, «крышевали» выдвижение в нардепы академика Сахарова и прочая, прочая, прочая.

Не забывали и собственные кинематографические проблемы. Буквально через неделю после V съезда уже была создана Конфликтная комиссия, которая немедленно занялась освобождением из полочной тюрьмы запрещенных фильмов. Быстро и решительно прижали хвост тогда еще могучему Госкино, отучая его от повадок цензурного держиморды. Закон о печати, принятый на закате советской власти, еще только-только вызревал в головах его инициаторов, а в кино стараниями климовского Союза цензурная гадина практически была уже похоронена явочным порядком. Со страшной силой проснувшийся СК стал выскидывать и продвигать засидевшуюся на скамейке запасных в последние застойные годы молодую кинопоросль. Месяца не прошло после майского кинобунта в Кремле, как в Союз, в обход всех существовавших тогда правил, были демонстративно приняты Юрий Арабов и Александр Сокуров, устроена ретроспектива(!!!) их работ, тут же показанная во всех Берлинах и Парижах. Союз раскогегарил фестивальное движение, учредив целый букет принципиально новых, живых, интересных фестивальных смотров и конкурсов. Был установлен совершенно новый уровень да и характер зарубежных связей.

Но, конечно, самое главное дело, главная забота климовского СК заключалась в том, чтобы как можно скорее разработать, а потом и реализовать программу радикального реформирования советского кино. Уже в декабре 1988 года она была

дружно утверждена на очередном пленуме СК. И хотя до ее официального одобрения властями прошло еще пару лет, на Васильевской не стали дожидаться партийно-правительственного «одобрения» и явочным путем — пункт за пунктом — принялись реализовывать эту программу.

И вот именно тогда — не в пору немислимо тяжкого старта, а когда все уже было на таком впечатляющем подъеме, Климов неожиданно покинул возглавляемый им корабль. Формально — умолил товарищей по секретариату отпустить его в творческий отпуск: «Умираю, хочу снять». Так оно, пожалуй, и было. Но, сдается, добавились и другие причины. И, может быть, даже более существенные и глубокие.

Занимаясь общими делами, устройством личных судеб и непростых конфликтов в самой кинематографической среде, Климов успел изрядно наглотаться разнообразного дерьма. Со стороны его секретарство многим казалось сладким пирогом, впечатляющим шествием от победы к победе. На самом деле, не все так было просто и красиво.

Это только на V съезде кинематографисты оказались монолитны. Надо было одолеть общего врага. Когда же таковой был повержен, стало быстро проявляться, что интересы у всех — разные. Монолитность разваливалась на глазах. Разработка и утверждение «базовой модели кинопроизводства» — главного детища климовской команды — только подстегнули и завершили этот процесс.

По сути дела, программа реформирования киноотрасли, разработанная командой Климова, слишком многих кинотворцов должна была неминуемо оставить не у дел. Бездарям и непрофессионалам в ней не отводилось места. Ничего хорошего не сулила она и маргиналам «авторского», «перпендикулярного», «артхаузного» и тому подобного синематографа, хотя разработчики «моделей» из всех сил искали и пытались изобрести на сей счет какие-то хитроумные «противовесы» и предохранительные механизмы.

Кто-то быстренько сообразил, куда рулит Климов. Кто-то долго еще прозревал. Но отношение к своему лидеру уже стало меняться. Все чаще проявлялось раздражение, недовольство, а то и самая настоящая ненависть. Сначала еще кое-как сдерживаемая. Потом выхлестнувшаяся совсем открыто.

В ту пору я пребывал в рядах самых что ни на есть оголтелых перестройщиков. По настоящему моего старшего друга и вечного покровителя

Виктора Демина меня назначили главным редактором «Информационного бюллетеня» СК, и по роду этой деятельности, предписывающей красочно и полно освещать работу Союза, испепеляемый перестроечными страстями и чувствами, я не пропускал ни одного заседания тогдашнего Секретариата, ни одного сколько-нибудь значимого мероприятия в стенах разбушевавшегося тогда Центрального дома кинематографистов. И все, что тогда творилось в Союзе — явно и не совсем явно — было мне видно как на ладони. Нельзя было не заметить, как быстро растет градус недовольства и ненависти к климовскому секретариату.

Помнится, на одной из открытых встреч руководства с членами Союза (был тогда такой обычай, когда из зала можно было прямо задать любой вопрос секретарям или прислать записку) я по окончании поднялся в президиум, чтобы собрать записки, присланные из зала, — предстояло написать отчет об этой встрече. В собранных записках был один гной. Злоба, зависть, оголтелая ложь били просто через край.

Прочитав эти эпистоли (до сих пор за чем-то бережно храню эти «реликвии»): «Уже сейчас совершенно ясно, что люди, занявшие ключевые позиции, — секретари, художники и примкнувшие к ним — весьма успешно используют свое положение в личных целях. Как теперь бороться с новой бюрократической системой? Ждать следующего съезда и начинать все сначала?» «Климову. Правда ли, что Вы и Распутин являетесь членами общества «Память»?» «Ходите и оглядывайтесь! Ваша песенка спета...» И т.д. И т.п.

Климов сидел с каменным лицом, сцепив зубы. Он отдал новому делу столько нервов и сил, угробил столько бесценного времени. И вот нате, пожалте, получите благодарности — плевки в лицо от своих же товарищей.

Вот уж воистину «попал под поезд»...

ИСКУШЕНИЕ

Оказавшись на «воле», Климов, еще, по-видимому, не успев остыть от прежних и совсем недавних, уже «перестроечных» боданий с советской властью, первым делом вознамерился воздвигнуть ей достойный памятник в виде большого фильма под названием «Краткий курс ВКП(б)». Напомню, что сам автор этого впечатляющего проекта был выходцем из высокопоставленной партийной семьи, к тому же самолично носивший партийный билет еще со студенческой скамьи. Но

задолго до того, как некоторые лица стали сжигать свои партбилеты перед телекамерами, как сотни и сотни тысяч партийцев стали оставлять ряды, Климов, видимо, был очень близок к тому, чтобы осуществить подобное «сжигание мостов» в виде масштабного фильма, в котором еще живому тогда режиму воздавалось бы по делам и заслугам. И на всю катушку.

Климов с головой ушел в работу. Жадно собирал материал, залез в архивы, начал смотреть закрытую прежде кинохронику. Я очень ждал этого фильма. Тогда дозволенная, разрешенная гласностью махровая антисоветчина уже текла с экранов, не говоря уже о СМИ, целыми реками. Но все эти бесчисленные разоблачения звучали как-то легковесно, конъюнктурно, чаще всего и совсем бездарно. Верилось, что уж кто-кто, а Климов «даст по мозгам» по-настоящему — масштабно, страстно, предельно искренне и честно. К тому же со всех точек зрения это был абсолютно его материал.

И еще: впервые в своей жизни он мог работать совершенно свободно, никто ему не мешал, не чинил препятствий. И вот сюрприз: он сам, многое уже накопив и сделав, на полном ходу остановился как вкопанный — свернул все работы по проекту.

Сколько я его потом ни расспрашивал, почему он это сделал, ответ был исчерпывающе кратким и неизменным: «Видение нам было...»

После такой внезапной рокировки Климов вернулся к давнему, выстраданному проекту «Мастера и Маргариты». В той работе он выложился на все сто и даже больше. Максималист из максималистов, он полностью отпустил здесь вожди и без того буйной и неумной фантазии. Снять просто добротное, даже очень хорошее, но традиционное кино — это его никогда не интересовало. Он опять рвался за грань возможного. Были придуманы такие вещи и решения, для реализации которых надо было создавать какие-то принципиально новые технологии. Их не было тогда даже на самых мощных и продвинутых студиях за бугром.

Между тем пока Климов отшлифовывал до мельчайших деталей свой невообразимый проект, ситуация в кино резко изменилась. Никакого Ермаша, который напоследок позволял ему запуск «Мастера и Маргариты», уже не было и в помине. Не стало и самого Госкино СССР с его гарантированным немалым бюджетом. Где взять деньги на постановку? Прямо скажем, денюжки более чем серьезные.

Пока Климов озибался в поисках благодете-

лей, молодой удалец Юрий Кара уже вовсю начал шустрить своего «Мастера». Впрочем, найдись денюжки, ничто бы в тогдашних условиях уже бы не помешало запустить хоть десяток экранизаций знаменитого булгаковского романа одновременно. И вот — чуден свет — столь желанные денюжки вдруг объявились сами.

На одном из пленумов Союза, когда какой-то очередной оратор страстно рыдал на трибуне о гибели отечественной киномузы и ради пуццей доказательности сослался на то, что вот-де даже такой режиссер-гигант, как Элем Климов, не может найти средств на свой потрясающий проект, с места неожиданно поднялся и подал голос новоиспеченный киномагнат и толстосум Таги-Заде и на весь зал возвестил: «А я дам Климову денюжки». «Не хватит!» — злорадно и торжествующе загудело собрание. «Сколько надо, столько и дам», — твердо заявил банкир.

Воцарилась гробовая тишина, и все, как по команде повернулись к Климову, который сидел тут же, в зале. Наступил момент, который принято именовать «моментом истины».

Коллеги прекрасно знали, что в прежние времена власти, используя против Климова кнут, подсовывали ему пару раз на всякий случай и соблазнительный пряник. Номер не проходил. Пытались купить, сделать попокладистее и при Горбачеве. Мимо! Он отказался, даже демонстративно отказался посещать полагающийся ему по секретарской должности «райский» партийный спецраспределитель. Но, пожалуй, даже в советские времена автор «Агонии» и «Иди и смотри» не был загнан — всей ситуацией, включая накопец и возраст, — в столь безнадежный угол.

Скорее всего (так потом и оказалось!) это был самый последний для него шанс снять заветный и самый невероятный свой фильм. Счастье само шло навстречу, просто просилось в руки — только возьми! Но все же был тут один неприятный нюансик. И Климов, и все, сидящие в зале, знали, что Таги-Заде, пожелавший благодетельствовать безденежного режиссера, был человек с мутной репутацией, от его внезапно нажитых капиталов разило за версту. Поэтому Климов не думал ни секунды. «Хорошо бы знать, откуда эти предлагаемые денюжки», — стальным голосом отрезал он на весь зал...

В первую минуту, когда так наглядно и так позорно провалилась эта покупка на глазах у всех, меня просто захлестнула волна восхищения и гордости за своего кумира. Даже промелькнуло: пока есть такие люди, с Россией еще не все конче-

но! Но тут больно кольнуло в сердце, и романтическая пелена мгновенно развеялась: «Все, конец! Это же чистое самосожжение! Такие хлесткие пощечины на людях, такое «чистоплюйство» даром не проходит. Теперь уж точно никто и копеечки не подаст...» И не подали.

УХОД. МОЛЧАНИЕ

Все-таки великое это дело — наше беспамятство!

Что бы ни приключилось на нашей земле — хорошее, худое или даже совсем кошмарное — ясный и очевидный смысл свершившегося при необходимости всегда можно переиначить, скособочить, а то и совсем поставить с ног на голову. И для этого даже не понадобится что-то уж совсем грубо и нагло перевернуть, присочинять факты и события, каковых вовсе и не было. Для того чтобы перевернуть прошлое, надо просто прикинуться склеротиком, кое-что ненавязчиво подзабыть, незаметно «упустить из виду» кое-какие реалии и факты.

Вот, казалось бы, и самая близкая, едва отшумевшая эпоха киноперестройки, чем дальше, тем откровеннее стала передвигаться в зону подобной забывчивости. Кинематографисты, которые на своем знаменитом V съезде потрясали стены Кремлевского Дворца, одними из первых начав дружное наступление на краснозвездный режим и госкиношную давилню, потихоньку одумались и отменили свое хоровое песнопение под названием «так жить нельзя», и все громче, все откровеннее заностальгировали по былым генсек-ковским временам.

Вовсю загуляла красивая, завораживающая душу легенда про былой коммунистический кинорай: жили чудненько, ни о чем не тужили, всего, даже денег в том же СК было навалом, вдруг откуда ни возьмись вылетела оголтелая свора Климовых—Деминых—Смирновых, все в одночасье поломали-поразрушили и смылись. Ну, прямо, как у народного поэта: «Напылили кругом, накопытили и пропали под дьявольский свист...»

Надо сказать, что в этих нынешних «страшилках» про оголтелых «перестройщиков» более всего поражает и удручает даже не столько эта очевидная, легко опровергаемая «фантастичность» рассказов, сколько установка на исключительно одноцветное, клишированное восприятие случившегося. Невероятно сложная, многоцветная, неизбежно драматичная эпоха, которая и не могла завершиться ничем иным, как грандиозной катастрофой, подается как нечто злона-

меренно пакостное, а сама деятельность инициаторов киноперестроечных преобразований, у которых побудительные мотивы подчас действительно драматически не совпадают с результатами, трактуется в духе коварного замысла подлых и вероломных злоумышленников.

Климову в этом «черном списке» оголтелых «разрушителей» было решительно отведено первое место. Хотя именно в пору его официального секретарства ничегошеньки разрушено не было, наоборот, дела шли в гору, и набирали силу созидательные процессы. Эпидемия разрушений началась гораздо позднее, уже после того, как Климов оставил свой пост. В ее основе лежали не какие-то ранее допущенные стратегические ошибки и просчеты, а общее крушение самой «эссээрии». А уж окончательно завершило и надлежавшим образом оформило последствия этого смертоносного политического землетрясения вялое, дважды пролонгированное секретарство Сергея Александровича Соловьева.

Но эта особенность нашей новейшей киноистории почему-то ускользнула из поля зрения современников, и все дерьмо наступившей эпохи было списано персонально на Климова.

А он — вот уж где опять так показательно проявился его характер — не то что смирился, но гордо отвернулся и ушел от всех. Сколько в его сторону ни летело плевков, грязи, клеветы, он ни разу никого из своих поносителей не удостоил ответа. Хотя ответить было что. Да и умел он при случае сказать так, что могло не поздоровиться. Но тут он не отвечал. Почему?

В русском былинном эпосе самые храбрые, самые отчаянные богатыри сформированы народной фантазией весьма своеобразно. Непобедимые в бою, они ужасно уязвимы в обычной жизни. Могут умереть от маленькой царапины. А еще того вернее — от горькой обиды, от учиненной несправедливости, от клеветы. Самый, пожалуй, красноречивый пример подобной ранимости — русский былинный богатырь Сухман Одихментьевич. Этот могучий и отважный воин был послан добыть невесту для князя, но неожиданно столкнулся в чистом поле с полчищами врагов. Враги намерены тайком подойти к Киеву, чтобы врасплох захватить его. Спасая город, Сухман в одиночку бросается в бой с несметными полчищами. В жестокой схватке он получает тяжкие раны, но все-таки обращает врагов в бегство. По закону эпического повествования тут бы и следовало ставить точку. Но былина — русская, и здесь она, по существу,

только начинается. Князь Владимир Красно Солнышко не верит рассказу богатыря. Не верит и ранам его (ничего себе «солнышко»!). При всех он позорит, унижает славного героя и не находит ему лучшей награды, как отправить в сыру темницу. Однако рассказ Сухмана о битве с врагами подтверждается. И князь, желая загладить свою вину, освобождает богатыря из заточения, зовет ко двору, чтобы осыпать его величайшими почестями.

Но могучий русский богатырь, славный Сухман Одихментьевич, настолько оскорблен и унижен, что отказывается принять сладкие дары. Он уезжает в чистое поле и там, в порыве душевной горечи и гнева, срывает со своих ран повязки и, истекая кровью, тихо умирает в полном одиночестве...

Мне кажется, что вот так же уходил от всех нас и Элем Климов. Ушел отверженным, но непобежденным.



Элем Климов

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

НОВЫЙ ДЕФИЦИТ



В советские времена, когда устраивались Недели зарубежного кино, особенно капиталистических стран, а также в период Московских международных кинофестивалей буквально толпы ломились в кинотеатры. Для зрителей, обделенных зарубежными фильмами, чуть ли не любая картина из-за «железного занавеса» являлась поистине дефицитной.

С тех пор многое изменилось — вот уже более десятилетия российские экраны заполнены американской кинопродукцией с редкими вкраплениями лент других стран, так что даже российским фильмам трудно пробиться к своей публике. А упование на то, что в ближайшие год-два случится в кинематографе нечто подобное происходящему на телевидении, где зарубежные сериалы вытесня-

ются отечественными образцами, является прекраснотушеством хотя бы по причине заблуждений относительно состава зрительской аудитории. Телезрители в своей подавляющей массе представляют отнюдь не молодое поколение — это категория людей, которые уже давно не ходят в кинотеатры и вряд ли когда-нибудь туда вернуться. А нынешняя публика, собирающаяся в залах, выросла почти исключительно на американском суперзрелищном и суперэффектном кино, ничего другого практически не воспринимает. Редкие исключения из общего правила — это успех «бандитских» и молодежных картин (или «бандитско-молодежных в одном флаконе», как, например, «Бумер» Петра Буслова).

И тем более было бы наивно строить иллюзии, что такая аудитория захочет смотреть кино, созданное в странах бывшего социалистического лагеря, хотя сейчас, между прочим, пользуется немалой популярностью далеко за пределами Германии лента «Гуд бай, Ленин!», собравшая в мировом прокате уже свыше 30 млн долларов. У нас она прошла более чем скромно. А ведь казалось, что она может быть интересна в первую голову тем, кто на собственной шкуре испытал все «прелести» социалистического образа жизни. У нас же, на своеобразной «откатной волне» после прежнего

перенасыщения проката фильмами из Восточной Европы, и не всегда лучшего качества, мало кого тянет взглянуть на сегодняшние творения режиссеров из «братских государств». Да их и днем с огнем не сыщешь — так же, как и картин из так называемого ближнего зарубежья. Они, можно сказать, вообще выпали из поля зрения даже большинства кинематографистов, не говоря уже об обычной публике. То есть превратились опять-таки в дефицит, только особого рода, остающийся невостребованным. Это в Канне, Венеции или Локарно с нетерпением ждут новые ленты из Кыргызстана, а они и у себя на родине мало кому нужны, а в России и вовсе часто встречаются с предубеждением.

Допустим, показали в Малом зале Киноцентра фильм «Карагыз» («Смуглянка») Геннадия Базарова. В этой неровной и небесспорной работе вдруг совершенно неожиданный эстетический и этический прорыв — вон из беспросветного существования нищих духом и обездоленных! Как будто сам постановщик стремится изо всех сил вырваться к возвышающему финалу, в то же время не лишнему иронии по отношению к «киношникам», только что снимавшим вполне привычную для них «чернуху». И что же потом можно было прочитать в нашей прессе о «Смуглянке»? Брезгливо-раздраженные замечания тех, кто обьелся

«слишком правильным кино» и уже не чувствует искренней боли автора, пытающегося преодолеть самого себя, высказаться от души.

Вот и в репортажах с «Киношока» подвергалась неадекватным нападкам казахская картина «Молитва Лейлы» Сатыбалды Нарымбетова, обвиненная даже... в антирусских настроениях. Хотя она тоже проникнута некоей стихийной верой в то, что жизнь все равно возьмет верх над любыми потрясениями и катаклизмами.

Судя по реакции некоторых российских критиков, их вообще чуть ли не гнетет тот факт, что национальные кинематографии бывших братских республик худо-бедно продолжают существовать, а в каких-то случаях умудряются обходить кино России на престижных фестивалях. Кроме того, сохранилось некое советское представление, что на окраинах прежде могущественной империи просто не могут создаться нечто заметное, если уж в самой метрополии имеются немалые трудности в кинематографической сфере. Дескать, куда им-то в калашный ряд!

Однако и то, как у нас отнеслись к невероятно-успеху «Возвращения» Андрея Звягинцева, получившего сразу два «Золотых Льва» в Венеции и закупленного для проката, кажется, в 30 странах мира(!), свидетельствует о застарелой болезни «отечественной киномысли», которая терпеть не может, когда кого-то и что-то открывают и превозносят без ее личного участия. Вот если бы Звягинцева обнаружили мы сами и впустили иностран-

цам, что явился гений, тогда бы действительно носили его на руках. А то пытаемся выдать за «дебют десятилетия» ученическую работу Петра Буслова, сопоставляем ее даже с творениями Гюго и Шекспира(!), но никто на Западе почему-то не спешит откликаться на рождение еще одного российского уникала.

В ситуации с картинами из ближнего зарубежья еще срабатывает так и неизжитый комплекс «старшего брата», который призван указывать и направлять, как следует жить, развиваться и снимать кино. А то, что «младшие» давно выросли, покинули общий дом и существуют независимо, как-то напрягает и даже раздражает.

Поневоле создается превратное впечатление, что некогда существовавший «железный занавес» ныне передвинут поближе к России и прочно ограждает ее от проникновения соседних культур с Запада и Востока. Зато «свободный транзитный коридор» открыт для беспосадочного перелета из Голливуда в Москву, чтобы премьера третьей серии «Матрицы» с вовсе неправильным и по-своему оскорбительным подзаголовком «Революция» (особенно в канун очередной годовщины Великой Октябрьской социалистической революции) состоялась в один час с Лос-Анджелесом. В американских средствах массовой информации сие было преподнесено с ощутимым подтекстом, что и Россия вместе с КНР наконец-то попали в число цивилизованных стран, если смотрят свежайший голливудский супербоевик синхронно с жителями Калифорнии.

КОРА ЦЕРЕТЕЛИ

ДЕЖА ВЮ, ИЛИ ДВИЖЕНИЕ ПО СПИРАЛИ



Когда-то, еще в далекой древности, разбуженные извержением вулкана, гигантские волны Японского моря накрыли юг Корейского полуострова. Казалось, вода навсегда победила твердь. Однако шли тысячелетия, и «хребет» тверди стал проглядывать через мраморно-голубое зеркало моря. Потом на выступающих из воды «ребрах» земли поселились птицы, насекомые, животные. На удобренной илом почве выросли растения, кусты и деревья... Поселились люди... Но море не спешило отступать. Оно испещрило маленький полуостров бесчисленными проливами, разбив его на множество узких длинных островков.

Второй по величине город Южной Кореи — Пусан (или Бусан, как называют его сами корейцы) расположился на этом своеобразном архипелаге, покрыв его паутиной мостов-хайвеев (высочайшее достижение

современной строительной техники!). Просто, хитро и удобно... Передвигаясь на большие расстояния, пересекая полуостров в любой его точке, не приходится объезжать бесчисленные озера и заливы. Машины и электрички проносятся высоко в небе по автострадам, нависающим над городом, морем и огромным портом, — зрелище яркое и захватывающее!

Многое тут кажется неожиданным и удивительным.

Соседняя с Пусаном Япония (всего 50 км до границы) давно стала стереотипом высокого материального благополучия, лидером в области современных технологий. Республика Южная Корея по инерции задержалась в нашем сознании где-то на уровне азиатской провинции, торгующей дешевым ширпотребом. И так до самых недавних пор, пока неожиданно для себя мы не обнаружили, что эта часть расчлененной пополам маленькой страны стала уверенно вытеснять с мирового рынка производителей самых современных технологий, включая телевизионную технику, цифровые кино-видео и фотокамеры, перехватив инициативу у своих опытных азиатских соседей и заокеанских конкурентов.

Действительно, здесь, на юге Кореи, все произошло как-то стремительно и не очень для нас, обывателей, понятно, если не знать об особой пассионарности

народа-трудоголика, если не учесть его необыкновенную природную организованность и дисциплину.

Корейцы стремительно стали завоевывать мировой рынок, предлагая самый разнообразный «продукт», в том числе и медийный, и культурный. В результате если еще недавно японское кино имело самый высокий престиж и влияние в Азии, то теперь его место заняло корейское. Здесь, в Пусане, восемь лет назад был основан Международный кинофестиваль PIFF. Сегодня это, без всяких сомнений, самый престижный и самый представительный кинофорум в Азии.

Корейское кино имеет основательную нишу не только в азиатском, но и в мировом кинопространстве. Есть у него свои «блокбастеры», свое кино «бойцовских искусств», долгое время остававшееся «эксклюзивом» японской кинокоммерции... и свой «анфан терибль», кинорежиссер-радикал Ким Ки Дук, специалист по «сладостному насилию». Его вызывающие оторопь фильмы пользуются большим спросом в Европе и в Америке. И, конечно же, есть «арт-хауз», свой яркий и интересный. Ежегодные ретроспекции и персоналии корейского кино привлекают в Пусан множество зрителей-любителей и специалистов, изучающих азиатскую культуру.

Есть у этого фестиваля еще

один безотказный «манок» для киногурманов: отборщики и организаторы Пусанского кинофестиваля отслеживают на карте азиатского мира зарождающиеся островки кинематографической культуры — в Малайзии, на островах Океании, Шри-Ланке, Таиланде, Непале, Полинезии, Гавайях. Что и говорить о постоянном интересе фестиваля к зарекомендовавшим себя иранскому, турецкому, китайскому, индийскому, японскому кино!

Тут, в Пусане, заинтересованному зрителю дается возможность проследить, как в зеркале кино отражается мир идеалов и духовных перспектив многообразного и стремительно изменяющегося азиатского мира.

В прошлом году основной акцент конкурса был сделан на кино Китая. В этом году в фокусе фестиваля оказалось молодое кино Ирана... 16 иранских фильмов... Выбор весьма щедрый, не говоря о ретроспективе фильмов семьи Махсена Махмальбафа. На презентации ему была вручена Премия лучшего азиатского кинорежиссера года (по аналогии с европейским «Феликсом»). Теперь такая премия будет вручаться ежегодно. Гран-при фестиваля и премию ФИПРЕССИ получили два иранских фильма.

«Мелкие снежинки» — дебют Алиреза Амини был отмечен премией «Новое направление», что является высшим признанием для молодого кинематографиста. Киноведы и киножурналисты отметили фильм Парвиза Шахбази «Глубокий вздох» премией ФИПРЕССИ.

За два последних года иранское кино сильно изменилось. Рядом с прекрасными, но несколько наивными фильмами Джафара Панахи и Аббаса Киаростами, рядом с фильмами, вступившими в мужественное противоборство с исламскими догмами за права человека и женщины как равноправного члена общества («Женская тюрьма» Мание Хекмат, «Тайные выборы» Бабака Пайями, «Баран», «Первый день, как я стал женщиной» Марсея Мешкини), появились фильмы «новой волны», с остро выраженными молодежными проблемами и жесткой эстетикой.

Создается впечатление, что молодые кинематографисты стали сознательно уходить как от медитаций и реминисценций на темы национальных мифов, так и от сложившихся в последние годы идеологических и социальных стереотипов сопротивления. Их основной интерес и внимание сосредоточены сейчас на новых проблемах психологического плана. В стране, все еще пребывающей в тисках религиозного и тоталитарного гнета, подавления личности, начинают ощущаться пока

еще неосознанные центробежные процессы, похожие на сдвиги в сторону послабления режима, видимости некоей свободы. Обманутая этим миром свободы, молодежь становится еще более уязвимой. С каждым годом стремительно увеличивается пропасть, разделяющая поколения, бедных и богатых. Всесильные постулаты Корана, по которым жили старшие поколения, перестали примирять молодежь с нищетой и жизнью без надежды на будущее. А что они получают взамен? Вопрос без ответа...

Нетрудно догадаться, что в психологическом аспекте фильм «Глубокий вздох» Парвиза Шахбази, — это реминисценция фильма Жана Люка Годара «На последнем дыхании». Автор и не пытается скрыть своего родства с этим культовым фильмом 60-х годов. Однако история двух неприкаянных иранских парней и девушки выстраивается на оригинальном материале с пониманием социальных и национальных особенностей проблемы.

Оба премированных фильма рассказывают не столько о борьбе за физическое выживание, сколько о смятении душ, лишенных духовного идеала и понимания смысла своего существования. В циничном и равнодушном мире они обречены на существование без надежды, даже без мысли о будущем.

У «новой волны» иранского кино суровый облик. Нет в этом кино привычных для Востока утешительных интонаций и хеппи эндов. Оно и не пытается создавать новую мифологию чудесного спасения. Страна на распутье. Ее развитие на долгие годы было остановлено ветром религиозной диктатуры. Сегодня повеяло ветром свободы. Пока ее хватает только на один глубокий вздох, а дальше опять удушье, непонимание, злоба, взаимная ненависть...

Расшатанность, неустойчивость патриархального бытия в эпоху перемен рождает подавленность, растерянность, в какой бы стране это ни происходило. Закостенелый, замкнутый мир, где все сковано непрошибаемой броней ксенофобии и вражды, открывается медленно и трудно, уступая свои позиции только ценой загубленных судеб и потерянных поколений. Видимо, азиатский мир переносит эти перемены особенно болезненно в силу своей особой приверженности к патриархальным и религиозным мифам. Однако и этот мир меняется. А новая реальность рождает новое искусство.

На просмотрах фильмов иранской «новой волны» неоднократно появлялось ощущение «дежа

вю». Безусловно, фильмы молодых иранских режиссеров ближе и родственнее нашему среднеазиатскому, казахскому кино конца 90-х годов, в частности, фильмам Серика Апрымова, Актана Абдыкалыкова, нежели культовому произведению Годара.

Герои «Аксуата» Апрымова живут в своем казахском кишлаке, где все как на ладони и каждый вправе, прикрываясь традиционной моралью, силой власти и денег, вершить несправедный суд над другим. Иранские юноши Камран и Мансур, лишившись крова и работы, скитаются по улицам большого города, совершают мелкие преступления. Камран предаст своего друга, который умирает в дешевой гостинице, захлебнувшись кровью, а сам уезжает с его девушкой в неизвестность — без денег, без какой-либо надежды на будущее. Однако и те и другие герои живут в мире равнодушия и безразличия, где патриархальная мораль цинично искажена и поставлена на службу власти. В отличие от героев Годара, они не «рефлексирующие по-

донки», а обездоленные, ограниченные и растерянные люди с провинциальным сознанием. В странах схожей судьбы новое кино развивается по спирали. Есть схожесть в тематике, сюжетах, пафосе, атмосфере действия, в стилистике... Однако круги спирали не повторяют друг друга. Просто они имеют общий «нулевой цикл» — реалии жизни. Отсюда и «дежа вю».

Южным корейцам повезло больше, чем многим другим в Азии. Тяжелой ценой раздела страны они смогли на своей половине создать современное общество и поднять на этот уровень общественное сознание. PIFF — убедительное тому подтверждение.

Воздушные мосты Пусанского хайвея находят самые короткие пути ко всем материковым и островным кинематографиям Азии и объединяют их в большой ежегодный фестиваль — праздник, по масштабу и значимости сопоставимый с Канном — лидером мирового фестивального движения.

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.

НЕЯ ЗОРКАЯ

«НЕОБЫЧАЙНЫЙ МИСТЕР БАРНЕТ» «THE EXTRAORDINARY MR. BARNET»



Так — и впрямь необычайно! — была названа ретроспектива творчества великого русского кинорежиссера в синематеке Бруклинской Академии музыки города Нью-Йорка — ретроспектива проходила 2—18 декабря 2003 года в веселые и нарядные пред рождественские дни огромного города.

Знатоки истории отечественного кино догадываются, откуда игра слов в названии: конечно, от знаменитого фильма Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924). В этой озорной и остроумной комедии-пародии, первенце революционного авангарда, молодой Борис Барнет играл роль некоего ковбоя Джекки. Почти натуральный ковбой в джинсах и сомбреро в качестве телохранителя американского сенатора мистера Веста появлялся на заснеженных ули-

цах Москвы. Фильм — актерский дебют Барнета в кино — был включен в ретроспективу его режиссерских творений. А для обложки буклета-гида, выпущенного к этому событию, найден также весьма необычный портрет: красавец Борис Барнет схвачен фотоаппаратом зажимившимся в момент получения удара в нос — все дело в том, что до кино будущий корифей и классик экрана подвизался в боксе, на ринге же и углядел его для роли ковбоя Кулешов, постановщик фильма и руководитель новаторской киномастерской.

Но при подобной экстравагантности (американцы это любят!) программа ретроспективы и ее организация были на высшем уровне академической серьезности и профессионализма.

Это был первый в Америке цикл-показ фильмов Барнета — как это ни странно звучит по сравнению с Европой, особенно с Францией, где замечательный русский мастер издавна популярен и любим. Но надо признать, что, несколько опоздав с «открытием» выдающегося российского таланта, устроители ретроспективы сумели придать ей статус важного события художественной жизни, подготовить и осуществить более чем двухнедельный показ фильмов, провести симпозиум, посвященный барнетовскому наследию, широко осветить уникальные бруклинские сеансы в прессе.

Перед американскими синематографами (это живая и подготовленная аудитория!) предстали постановки Барнета в тридцатипятилетнем хронологическом охвате: «Девушка с коробкой» (1927), «Дом на Трубной» (1928), «Окраина» (1933), «У самого синего моря» (1936), «Однажды ночью» (1945), «Щедрое лето» (1950), «Аленка» (1961) — представительная селекция! Кроме упомянутого «Мистера Веста» любопытным дополнением к программе стала картина Петра Луцки «Окраина», по названию — римейк барнетовского шедевра, а по сути — умная и ироническая фантазия на темы и образы советского экрана 1930-х.

Радостно, что «дела» нашего отечественного кино идут в Нью-Йорке успешно — интерес к нему не гаснет. Не прошло и девяти месяцев после огромной майской ретроспективы центральноазиатского кино в престижном Линкольн-центре (об этом событии было рассказано в материале «Шелковый путь добрался до Бродвея». См. «Кинофорум», 2003, № 2), как явился на свет «Необычайный мистер Барнет». Экранное пространство Бориса Барнета высветилось в историческом здании Академии музыки на улице Лафайет в Бруклине — старинном, самом большом в городе многонациональном острове-районе Нью-Йорка с населением более пяти

миллионов человек. Синеотека академии вместе с коллекцией МОМА — нью-йоркского Музея современного искусства — ценнейшие фильмохранилища США. Атмосфера истинной интеллигентности царит в этом благородном уголке кипучего Бруклина, ее создает и передает окружающему обаятельная умница, фанатка кинематографа Адриенна Мансиа. Усилиями ее самой и ее помощников встреча нью-йоркской публики с Борисом Васильевичем Барнетом стала акцией творческого контакта двух культур.

Ну уж и наша сторона, надо сказать, постаралась!

Ретроспективу совместно готовили в Москве Служба кинематографии Министерства культуры РФ, Конфедерация Союзов кинематографистов, Госфильмофонд. Ведь Барнет — давний герой и любимец всего «конфедеративного сообщества». Еще на IV форуме кинематографий стран СНГ, Латвии, Литвы и Эстонии в 2000 году прошла с успехом и резонансом ретроспектива «Борис Барнет: география творчества», в подготовке и проведении которой активное участие приняли кинематографисты Украины, Азербайджана, Армении, где Барнет снимал свои знаменитые картины и где его чтят и помнят «как своего» (бесценные мемуарные документы подарила тогда Форуму и конфедерации директор Киевского музея имени А.П.Довженко замечательная женщина, безвременно ушедшая от нас Татьяна Деревянко). Надо с удовлетворением признать, что и на своей родине, в России (в отличие — увы! — от иных своих достойнейших коллег), Барнет не обойден вниманием, «востребован»: в год 100-летия — 2002-й — в Музее кино была устроена ретроспектива «Неизвестный Барнет», под фирменной маркой-логотипом барнетовской «Девушки с коробкой» прошло открытие XXIV Московского международного кинофестиваля.

Все это прекрасно, но ведь совсем иное дело обеспечить фестивальныи показ за океаном! Только тот, кто непосредственно столкнулся с практикой подобных радостных событий, знает их оборотную сторону, полную волнений и даже слез. Даже если мы откинем роковое слово «таможня» и все, что с нею реально связано при транспортировке фильмокопий, все равно останется адский труд. Человек с богатым воображением и хотя бы чуть-чуть знакомый с проблемами архивного хранения фильмов, ясно может себе представить, что требуется для программы из лент пятидесяти-семидесятилетней давности, учитывая, что пленка если и «не горит», согласно красивой метафоре М.Булга-

кова про негорящие рукописи, но ветшает. А есть неподкупный ОТК, да еще на уровне иностранного показа, — не пропускает да и только!

Наш безоглядно уважаемый высокочтимый Госфильмофонд России, его доблестные вожди господа Н.М.Бородачев и В.Ю.Дмитриев, дух Белых Столбов... Те, кто имел с ними дело, несомненно наблюдали хроническую болезнь раздвоения: с одной стороны, хочется с гордостью показать миру «свое», уникальное, бесценное, а с другой... Недаром к ежегодному Фестивалю архивного кино Белые Столбы вывешивают плакат с изречением Жана Кокто «Архив — это дракон, охраняющий наши сокровища...» Воистину, вырвать фильм из пасти дракона — это требует усилий.

А американская публика, как назло, привередливая. Ей подавай экземпляры лучшего качества. Да еще непременно с английскими субтитрами — перевода из кинобудки, как скромно терпят в залах старушки Европы вплоть до парижского Музея Д'Орсе, не признает. А от субтитрирования старая пленка тянется, ползет... И все же специально для показа в Нью-Йорке сумели заново напечатать и субтитрировать копии.

Обо всем этом лучше и с душевными подробностями могла бы рассказать исполнительный директор конфедерации Галина Пешкова, она же координатор «Фильмов Шелкового пути» и «Необычайного мистера Барнета».

В команде, спаянной любовью к Барнету, агитировать друг друга «за» не приходилось. Но, честно сказать, даже и такие мощные коллективные силы не вышли бы из испытаний с успехом, если бы не было надежного американского партнерства и теплой человеческой поддержки на берегу реки Гудзон (там произносятся «Хадсон»).

Специально хочется рассказать о «нашем человеке в Гаване» — помните замечательный роман, откуда пошла эта идиома? — об Алле Верлоцкой, главе фирмы «Seagull-Films», прекрасной Чайке, парящей над Гудзоном и океаном.

Алла, воспитанница Союза кинематографистов СССР, в Москве руководила ВОМКом — Всесоюзной организацией молодежи кино. Мне приходилось бывать на организованных Аллой молодежных фестивалях в дальних точках бывшей бескрайней родины — там все кипело, бурлило. Представляю себе, с какой тоской вспоминают в государстве Туркмен-баши о сверкающей под солнцем Фирюзе, где глаз-ватерпас Верлоцкой приметил талант дебютанта Актана Абдыкалыкова и других, чьи имена сейчас известны в мире. В конфедерации, где успе-

ла она поработать после распада Союза, Алла укрепила свою преданность кинематографическому сообществу.

В Америке ее квалификация, темперамент, свободный английский язык и — главное — любовь к родному кино сослужили добрую службу. Как немногим из наших переселенцев, ей удалось продолжить работу по прямой профессии и податься к ее вершинам, завоевать повсеместный авторитет. Она нам очень помогает, верная подруга, — дай Господь ей новых успехов!

Просмотры проходили при полных залах (конечно, залы «академические» на 150—200 человек, но это для архивной программы нормально). И, как всегда, чужие глаза заставляют пересмотреть наше, скорее, снисходительное в лучшем случае или снобистское — в худшем отношении к собственному кино. Правда, Барнет у нашей киноведческой «элиты» котируется высоко, но преимущественно немой период или недавно оцененный, а ранее упущенный критикой шедевр «Однажды ночью» с талантливой и, к сожалению, рано ушедшей из кино Ириной Радченко в центральной роли (ее называли «советской Лилиан Гиш»). Но вот «Аленка», «целинный», поздний барнетовский фильм, никак не входящий в обиход «музейного Барнета». А здесь, в Бруклине, люди, как говорится, «на люстрах висели» — сверханшлаг. И бежала перед ними простая, даже чуть невзрачная кинолента, бежала пятитонка по чудовищному казахстанскому тракту, пассажиры в кузове «люди невеликие», каждый со своими трудностями или горестями — и из рассказов-новелл, нехитрых признаний тех, кого соединила только целина и этот грузовик, вставляли главные вопросы человеческого существования: старость, неравенство в любви, одиночество. Замеченное у Барнета еще Белой Балашем в «Окраине» умение создавать «образы и жесты, которые одновременно и трагичны, и комичны», не очищать серьезные вещи «от тех гротескных и комических деталей, которые могут прилипнуть к самым серьезным вещам» здесь, в «Аленке», воплотилось в смешной и трогательной истории старого интеллигента, которого тончайше играет бывший мейерхольдонец Эраст Гарин, раскрывая в шуточном конфликте учителя и двух озорных первоклашек, дурачащих его на спор, страх человека перед собственной слабостью, ненужностью. И рядом великолепный Василий Шукшин (он восхищался Барнетом-режиссером) в роли грубоватого и неотесанного тракто-

риста, нежно и преданно полюбившего «неровную», городскую красотку, изнемогающую в целинных сугробах и пурге.

Все эти, казалось бы, наши «совковые» проблемы и реалии отлично доходили и принимались зрительным залом, преимущественно американцами. «Комизм Барнета разрушает многие наши предубеждения по поводу советского кино», — написал видный критик Ричард Тейлор. Ну, и, конечно, восторженные рецензии на все фильмы дала русскоязычная нью-йоркская пресса, газеты «Новое русское слово» и «Вечерний Нью-Йорк».

Симпозиум по программе организован в Бруклинской академии следующим образом: трое ведущих сидят на сцене и после их кратких вступительных слов начинается дискуссия.

Ведущими были профессор Вермонтского университета славистка Дениз Янгблад, наш земляк, известный культуролог и киновед, ныне профессор Нью-Йоркского университета Михаил Ямпольский и автор этих строк (одновременно куратор ретроспективы с российской стороны).

Дискуссия шла активно, заинтересованно, и аудитория проявила достаточную компетентность даже и в специальных проблемах истории советского кино. Так, например, шел спор о том, есть ли некая общность между прозой М.Зощенко и барнетовской комедией «Дом на Трубной». У нас об этом не писали. Или вопрос о влиянии Барнета на итальянский неореализм и французскую «новую волну». Спорили по поводу голливудской карьеры актрисы Анны Стэн, героини «Девушки с коробкой».

И дружно восхищались барнетовским «чистым кино», его самобытным лиризмом. Барнет был всегда чуть-чуть маргиналом, сам по себе, отдельно, а сферой наблюдения избрал скромное и самодостаточное бытие простых людей вне политики и идеологии, а в гуще действительности, в суматошном, бедном, зачастую нелепом советском быту. Говорили о том, как режиссер умел схватывать и запечатлевать непредсказуемую прелесть бытия, очарование мгновения со всем, что его составляет: воздухом, светом, говором, шумами, музыкой. Доброжелательный взгляд, юмор, снисходительность и любовь — таков «авторский почерк» режиссера, который всегда оставался в тени своих персонажей, но писал их с уникальным и не передаваемым словами экранным изяществом.

«Один из самых великих неоткрытых режиссеров на все времена» — таков вывод прессы.

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

... И АНГЕЛЫ, ЧТО ПОСЫЛАЕТ БОГ

Самое примечательное в картине Джамшета Усмонова «Ангел справа» — то, что он обозначил две наиболее болезненные проблемы постсоветской эпохи с двенадцатилетним стажем: «дорога к матери» — как обретение национального самосознания и «возвращение отца» — как знак самоидентичности и избавления от комплекса неполноценности. И то и другое суть столпы нациостроительства.

Дорога к матери

— таково было рабочее название картины Дареджана Омирбаева, которое позже было переимено-

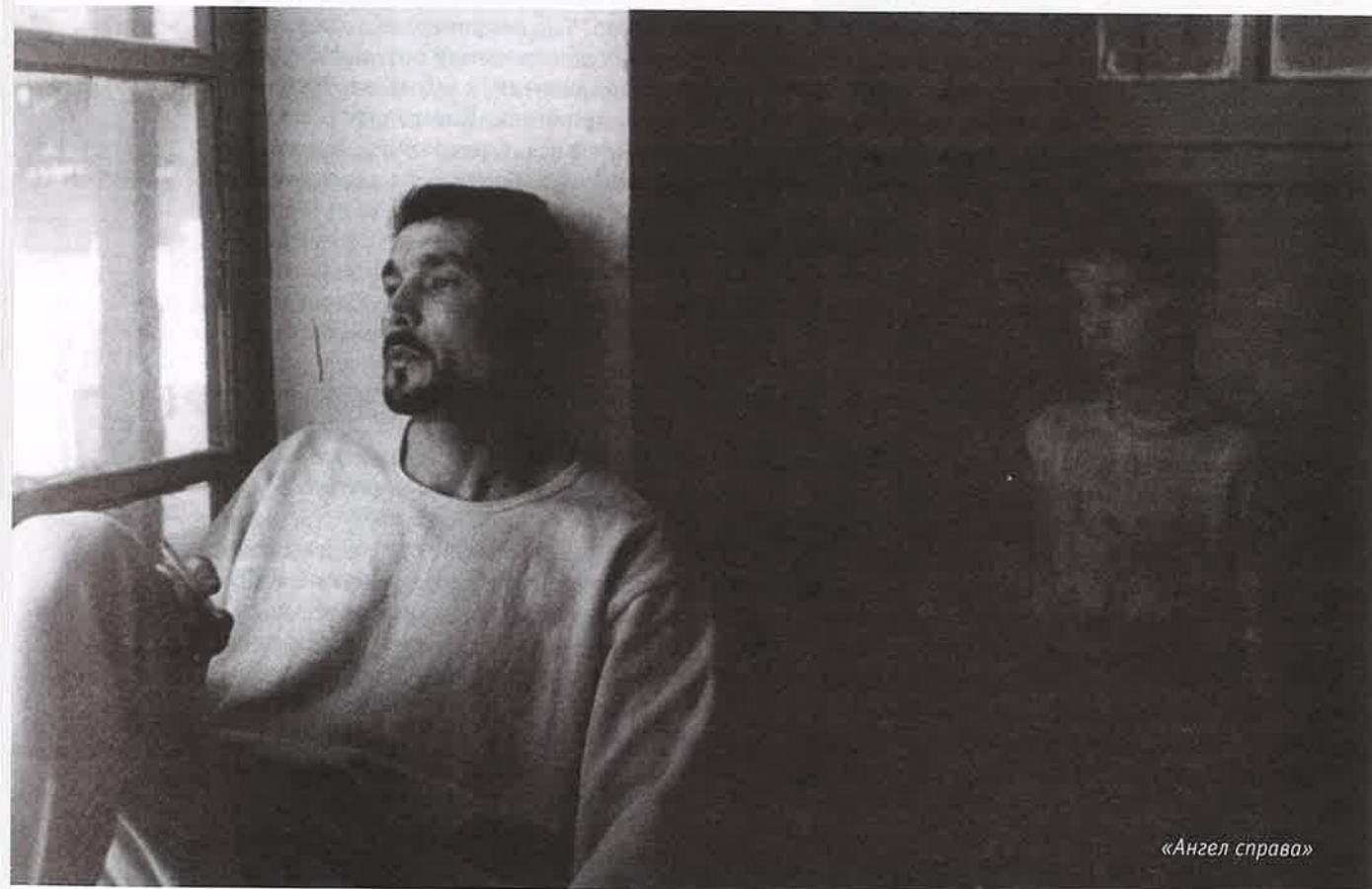
вано в лаконичное «Жол» и где в главной роли снимался Джамшет Усмонов за три года до появления «Ангела». В картинах «Ангел справа» и «Жол» много общего:

— главные герои этих фильмов — «alter ego» самих авторов;

— в обоих фильмах главный герой отправляется в аул/в кишлак к матери, которая при смерти;

— и там, и там герои находятся на каком-то переломном этапе жизни, рефлексирова по поводу пережитого и того, что ожидает их в будущем.

Но что принципиально отличает главных ге-



«Ангел справа»

роев фильмов, так это тип конфликта с окружающей действительностью.

В «Жоле» это внутренний конфликт художника с самим собой. По профессии он режиссер, и когда долгой дорогой едет в материнский аул на своей машине, все его проблемы, как на психотерапевтическом сеансе, всплывают на поверхность через сны и воспоминания. Есть как бы две реальности: сновидческая и настоящая. В снах он видит полный зрительный зал, героя своего фильма — всадника в монгольском костюме, красивую девушку на обочине дороги и т.д. А в реальности — конфликты с женой, скандал с братом актрисы, которую он снял полуобнаженной в своем фильме, и — как пик эмоционального краха — опоздание на похороны родной матери. Но почему-то чувства случившейся трагедии не возникает, есть только ощущение потерянности героя и его неудовлетворенности. Наверное, именно поэтому рабочее название фильма «Дорога к матери» превратилось в нейтральное «Жол» — дорога.

В «Ангеле справа» главный герой отнюдь не интеллигент, он как-то по-звериному груб, резок, он пьет и распутничает. Более того, каким-то образом он связан с преступным миром — весь в шрамах и долгах. По профессии он киномеханик, и в этом можно усмотреть легкую иронию режиссера. Однако все, что касается матери, вполне определено. Герой тут же приезжает в кишлак, узнав, что она при смерти. В три дня берется переделывать ворота, в которые покойницу из-за их узости просто не пронести, и ремонтирует дом. У него нет слез, рефлексий, отчаяния, и действует он быстро, решительно, одним словом, по-мужски.

Здесь так же, как в «Жоле», есть как бы два пространства, две точки отсчета, но это не виртуальный и реальный миры, а плохие и хорошие поступки, совершаемые главным персонажем. Легенда о двух ангелах становится неким морально-нравственным камертоном происходящих событий. В фильме эту легенду рассказывает мать главного героя своему внуку: «Когда человек рождается, то у него появляются два ангела. Тот, кто сидит слева — записывает все плохие дела, тот, кто справа — хорошие. Когда человек умирает, на чашу весов ангелы кладут свои книги — с записями плохих и хороших дел. Если перевешивает та, в которой записаны плохие поступки, — человек попадает в ад, если хорошие, — то в рай». Добавим только, что в тексте Корана говорится, что добрые дела записываются сразу, а с записью злых дел ангел справа просит ангела слева подождать как минимум семь единиц времени — дней,

недель, лет, чтобы посмотреть, не раскается ли провинившийся.

С того самого момента, как легенда озвучена в фильме, зритель перестает просто наблюдать за героем и начинает оценивать его поступки. Построил забор — хорошо, забрал сына — хорошо, бросил беременную любовницу — плохо. И т. д. И получается парадоксальная вещь: каким бы плохим он ни был — гулякой и выпивохой, все равно возникает ощущение, что победит ангел справа, потому что герой и дом построил, и сына вырастит. А вот герой фильма «Жол» — такой чистенький, интеллектуальный и положительный — вызывает скорее обратную реакцию: ни мать похоронить не смог, ни жизнь свою устроить. Вместо того чтобы мчаться в аул к умирающей матери, то за буфетчицей придорожного кафе приударит, то на солнышке заснет, погрузившись в свои фантазии и мечты.

Казалось бы, несопоставимые вещи я сравниваю в данной статье. У Джамшета Усмонова были одни задачи, у Дареджана Омирбаева совсем другие. Но объединяет их не только общность культур, традиций и мировоззрений, но в первую очередь сам Джамшет, который в одной картине выступил как актер-протагонист, в другой — как режиссер-постановщик. Поэтому если говорить о центральноазиатском кинематографическом дискурсе, то Джамшет, безусловно, спорит с Дареджаном, предлагая свою версию фильма об умирающей матери и сыновнем долге. Поездка к самому близкому человеку, находящемуся при смерти, не может быть просто «роуд-муви», это болезненное, возможно, трагическое путешествие. А в знаковом смысле дорога домой — возвращение к истокам, к традициям.

Нет, не так! В картине «Ангел справа» нет прямолинейного пафоса. Все сделано на бесконечных перевертышах. Джамшет Усмонов отнюдь не торопится отправлять своего персонажа в рай, скорее, наоборот. И линия матери построена как анекдот: чтобы переделать ворота, мать посылает телеграмму сыну в Россию о том, что она смертельно больна. Еще три дня после его приезда она притворяется больной, но затем, когда ворота расширены, она чудодейственным образом «выздоровливает» и живет как ни чем не бывало. И Хамро в свою очередь раздосадован, он планировал сразу после смерти матери продать дом, а с вырученными деньгами уехать опять в Россию. Теперь он «завис» в родном кишлаке, на этой богом забытой «конечной остановке», и ему не остается ничего, кроме того, чтобы снова начать пить с друзьями и поворовывать...

Но он еще не знает о том, что эта поездка не только дорога к матери, но и

Возвращение отца

В один из дней к дому Хамро собирается толпа мужчин, чтобы наказать его за невыплаченные деньги за ремонт дома. А откуда взяться деньгам, если он предполагал рассчитаться с работягами из денег за проданный дом? И Хамро это понимает, и все вокруг. Поэтому мужички попросту решили его побить. В толпе оказывается мальчик лет шести, которого привел старик и сказал Хамро, чтобы он забирал своего сына. И вот мужики бьют Хамро, а два человека — мать по ту сторону забора и мальчик по эту сторону — с криками и слезами пытаются защитить его. Каким бы он ни был подонком и отщепенцем, находятся те, кому он дорог и кто ему по-человечески сопереживает. Так они начинают жить втроем в одном доме, и к мальчику постепенно привязываются и Хамро, и бабушка.

Хотя, казалось бы, какой из Хамро отец, только и может, что посылать мальчишку за очередной бутылкой водки. Но что-то тает и в его сердце, когда мальчишка приносит свой давний рисунок, где по отдельности изображены мать, которая умерла чуть ли не во время родов, отец, который где-то в бегах, и сам мальчишка. Родной он сын или не родной — этот вопрос главного героя, в отличие от его матери, совершенно не волнует, но мальчик повсюду следует за Хамро, как тень. Он настолько мал, что не может ни помочь, ни возразить, он просто рядом, такой, какой он есть — живая душа, чистый ангел. Мальчик носит Хамро еду, прибегает к нему на работу, однажды оказывается даже свидетелем сцены несостоявшегося грабежа, когда Хамро хотел опустошить сейф райса (главы местной администрации). Своим присутствием мальчик предупредил грабеж, а может быть, и возможное убийство. Потому-то сам мальчик — то ли приемыш, то ли подкидыш, то ли на самом деле сын Хамро, — он и есть ангел, посланный на землю озлобленному и по большому счету несчастному Хамро.

Образ Хамро — социальный портрет современного таджика. Половина мужского населения Таджикистана находится сегодня в вынужденной трудовой эмиграции. В основном, в России. Мальчик — дитя поколения, родившегося в эпоху гражданской войны. Отсюда и непоясненность — чей это ребенок? Мать давно умерла, отец где-то вдали от родины, мальчик воспитывался у деда. Когда отец — Хамро — возвращается, по большому счету не важно, хороший он или плохой, важно, что мальчик обретает отца, такого, какой он есть.

Хамро, как и отца в фильме «Возвращение» А.Звягинцева, можно трактовать как образ «архетипического отца», в своем роде «первоотца». При таком подходе к образу главным в нем становятся не человеческие качества персонажа, а его ролевые, функциональные задачи. Он может защитить, одеть, накормить, научить постоять за себя, обеспечить будущее. И у Хамро, и у героя фильма «Возвращение», скорее всего, криминальное прошлое, но в них есть сила, уверенность, способность быстро принимать решения и отвечать за свои поступки. То есть у этих персонажей абсолютизируются мужские, отцовские функции.

Почти одновременное появление этих двух фильмов на постсоветском пространстве приводит к мысли о том, что вскоре, возможно, произойдет смена «эпохи матерей» на «эпоху отцов». «Отцы» при этом уже не советские: идеологическая маркировка отсутствует (это не секретари райкомов и обкомов, не председатели колхозов), в них нет интеллигентности (они не «депутаты Балтики» и не «оставляют все людям»), но есть в них звериная сила, они постигли науку выживания любой ценой, они жестки и жестоки. Но в то же время очевидно, что они отнюдь не «братки».

При всей видимой схожести образов отца в фильме «Ангел справа» и «Возвращение», любопытно, что отец у Звягинцева возвращается, чтобы умереть, то есть в экранном действии у него нет будущего, хотя за три дня своего общения с детьми он смог передать им что-то очень важное. Отец у Усмонова возвращается, чтобы забрать сына, что может трактоваться как попытка в новых условиях спасти будущее нации.

В картине Звягинцева отец отсутствовал двенадцать лет, у Усмонова — шесть лет: герой уехал из дома в разгар гражданской войны. Первый вернулся, отсидев срок, второй — временно, чтобы похоронить мать. Один погиб по ходу действия картины, другой — жив-живехонек, но уезжает из кишлака и из страны. Образ отца — образ порядка, налаженных отношений, очевидности мнений и оценок. Приход каждого из них фиксируется изменениями существовавшего порядка вещей и установлением новых, тяготеющих к стабильности, отношений.

Умирающая бабушка наказывала внуку: «Вот наши семейные драгоценности. Если отец исправится — отдай ему, если нет, то оставь их у себя». Мальчик, уезжая с отцом в город, уже было достал семейные реликвии, но тут же спрятал в карман, увидев, как безжалостен Хамро со своей беременной подружкой. Да, Хамро все еще «плохиш», но он

похоронил мать и забрал сына — остался верен традиции, и есть надежда, что он даст будущее мальчику. Не потому ли фильм так безапелляционно называется «Ангел справа»? Иногда не суть важно — хороший ты или плохой, важно быть в состоянии нести то бремя, что накладывает на тебя время и эпоха.

Что меня поразило

На этом размышления о фильме можно было бы завершить. Но в картине есть то, что присуще всем фильмам Джамшета Усмонова: присутствие чего-то чудесного, волшебного, может быть, божественного.

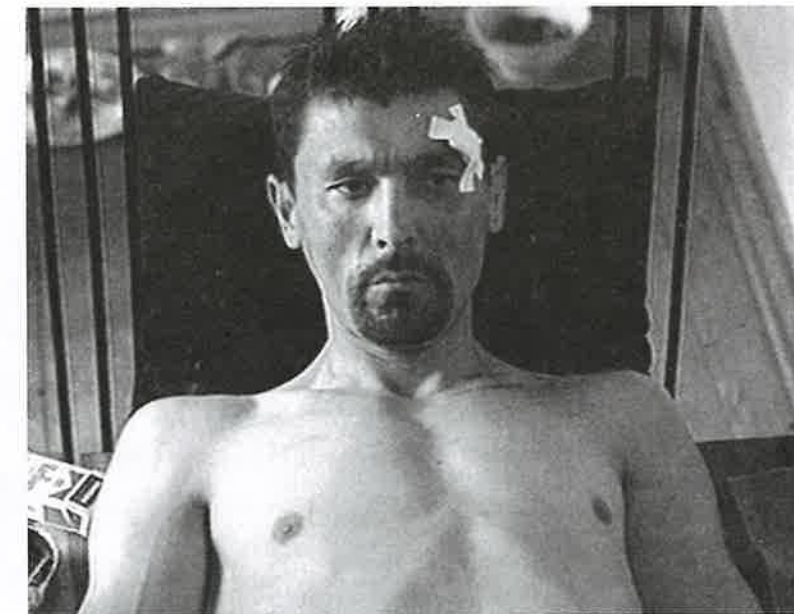
В картине «Полет пчелы» — это превращение ямы, копаемой для отхожего места, в колодец с чистой водой. Это легенда, рассказанная в самом начале фильма, — о мудрости старика, который спас от неминуемой смерти целую армию. А история эта о том, что был один странный вояка, который в походном сундуке прятал своего старого отца, потому что законы той эпохи были таковы, что старики такого возраста должны были умереть. Однажды, когда войско оказалось в пустыне и мучилось от жажды, старик подсказал: найдите пчелу, привяжите к ее лапке белую нить, и она приведет вас к колодезю. Так войско было спасено, а жестокий закон отменен. Очевидна смысловая переключка с фильмом Сохэя Имамуры «Легенда о Нараяме» — там тоже старики, пережившие свой принятый в те эпохи век, должны были уходить умирать в горы.

В фильме «Ангел справа» рассказывается подобная история. Мать Хамро, понимая, что сыну нужны деньги, а единственный возможный источник таковых — их дом, решает, что ей нужно умереть. И она начинает готовиться к смерти. Моей дом, покупает сладости и показывает внуку, что в ее сундучке припасено на этот случай: три пары галош для тех, кто будет обмывать ее тело; одежда для соседских женщин, — тех, что будут ее оплакивать; ткань для обертывания тела и т.д. Но во всей этой процедуре нет ни намека на истерику, отчаяние, все делается с достоинством и уважением.

Джамшету Усмонову удалось в фильме показать то, что не было показано ни в одном из фильмов Центрально-Азиатского региона. В каждом доме, где живет пожилой человек, есть специальный сундучок, где он заботливо собирает вещи, необходимые для похорон. Это своеобразная традиция подготовки человека к смерти. И то, что режиссер сумел показать этот обычай, важно не с антропо-

логической, а с мировоззренческой точки зрения. Тот же самый мотив, что и в уже упомянутой «Легенде о Нараяме».

Помню, как моя родная бабушка — Даметкен-апа — собирала такой вот сундучок. Конечно, мы, дети, да и члены семьи постарше, посмеивались над этой причудой, бабушка была полна сил и, казалось, будет жить вечно. Несколько раз она доставала мотки тканей, новые закупленные вещи и показывала их моей маме, объясняя, что и для чего



«Ангел справа»

нужно. Вплоть до припасенного куса индийского мыла, потому что хорошо пахнущее мыло было тогда в дефиците.

Режиссеры Центральной Азии довольно часто показывают в своих фильмах обряд похорон, как одну из важных составляющих традиций народа. Достаточно вспомнить такие фильмы, как «Бешкемпир» Актана Абдыкалыкова, «Кош ба кош» Бахтиёра Худойназарова, «Время желтой травы» Майрам Юсуповой. Но вот ритуал подготовки человека к смерти, достойный и воспринимаемый, как праздник, в фильме «Ангел справа» показывается пожалуй, впервые.

Новая картина Джамшета Усмонова, на мой взгляд, помимо безусловного режиссерского мастерства сложилась по трем параметрам.

Автор создал точный социальный портрет современного таджикского общества постсоветского периода, чего раньше не было в его фильмах.

Режиссеру удалось показать еще одну специфическую особенность традиционных обычаев народов Центральной Азии, которая до сих пор не была достоянием экрана. Это ритуал подготовки к смерти, который, по сути, является ее преодолением в сознании готовящегося к ней человека. В этой ситуации человек как бы сам решает, когда ему перейти в иной мир.

И наконец, Джамшету Усмонову удалось обозначить возникновение новой парадигмы в обществе на двенадцатом году независимости: место жертвенных матерей могут занять сильные мужчины.

Астана

АЛЛА БОБКОВА

ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ

В 2001 году, когда фестивалю «Киношок» в Анапе исполнилось десять лет (с 1995 года он стал Открытым фестивалем кино стран СНГ и Балтии), хозяева города преподнесли его организаторам и участникам симпатичный презент — темно-синюю карту ночного неба со светилками, на которой обозначены имена и фамилии известных «киношоковцев». Есть на ней и вспыхнувшая звездочка таджика Джамшеда Усмонова. На «Киношоке-99» его фильм, снятый вместе с коллегой из Южной Кореи Мин Бионг Ханом, получил приз за лучшую режиссуру. В нынешнем году в конкурсную программу вошла его картина «Ангел справа». Это был настоящий триумф Джамшеда Усмонова: Гран-при «Золотая лоза» за лучший фильм, статуэтка «Горгипия» (царица Боспорского царства) за лучший литературный сценарий, премия «Слон» Российской гильдии киноведов и кинокритиков. Такой коллекции еще не удавалось здесь ни одного режиссера. (И лишь второй раз совпали мнения жюри и журналистско-критической когорты — в 2001 году «Золотой лозой» и «Слоном» наградили Пезтера Симма за «Хорошие руки».)

Джамшед Усмонов в Анапу не приехал, поэто-

«АНГЕЛ СПРАВА»

Автор сценария и режиссер Джамшед Усмонов

Оператор Паскаль Лагрифуль

Художник Маслодов Фаросатшоев

Композитор Мишель Галассо

Звукорежиссер Дана Фарзанехпур

В ролях: Уктамой Миясарова,

Мариф Пулодзода, Малохат Максумова,

Хоким Рахмонов, Кова Тилапур, Мардонкул Кулбобо,

Буркат Буриев и др.

Продюсер Марко Мюллер

Fabrika, Ventura Film, Artcam Int., Asht Village, Rai Cinema Fiction, Television Svizzera (Таджикистан, Италия, Франция, Швейцария)

му «Ангел справа» не обсуждался. А хотелось бы задать режиссеру вопросы. В какой степени этот кинопроект таджикский? Возможен ли столь социально критичный фильм на государственной киностудии «Таджикфильм»? Выстраивает ли автор драматургию на бумаге или предпочитает импровизировать на съемочной площадке? В какой стране живет исполнитель главной роли Мариф Пулодзода?

В источниках, опубликованных на русском языке, сведения о Джамшеде Усмонове скудны. Из каталога можно узнать не так уж много. 38 лет. Окончил в Душанбе Таджикский институт искусств. С 1986 года работал на киностудии «Таджикфильм» монтажником, актером, сценаристом, режиссером игровых, документальных и анимационных фильмов. В 1991—1992 годах был вольнослушателем Высших курсов сценаристов и режиссеров в Москве. Говорят, живет в Париже. Ходят слухи, что оба упомянутых фильма снял в родном селении Ашт. Остальное — творческое кредо, образ мыслей, взгляд на нацию — в фильмах.

Одно из соображений, пришедших после просмотра фильма: да ведь Усмонов восстановил в таджикском кино эстетическую цепь, «выкованную»

Бахтиёром Худойназаровым в «Братане» и «Кош ба кош»! И, кстати, прерванную им же, так как «Лунный папа» (1999) есть истошный абсурдизм жизни, а не грустно-поэтическая «реабилитация физической реальности» (Кракауэр), как это было явлено в его дебютных постановках начала 1990-х. Эстетическое «ауканье» Усмонова с «ранним» Худойназаровым видится не прямым — у них разные стилистические манеры форматирования действи-

рующим иные законы и отношения общежития соотечественников.

О чем конкретно картина Усмонова и о ком она?

Вступив в сговор с местным начальником — его то ли уважительно, то ли иронично именуют мэром, — мать хитростью выманивает сына из Москвы. Мол, жить осталось несколько дней, пусть Хамро отремонтирует хиреющий дом, продаст его и с почестями ее похоронит. Сын-мигрант скры-



Режиссер Джамшед Усмонов

тельности, а ассоциативным — через образ утраченного дома, через художественную организацию пространства, в котором все зыбко, изменчиво, чревато социальными и личностными конфликтами. Может быть, их творческая близость объясняется схожестью исторических обстоятельств, в которых пребывает нация, хотя у Худойназарова («Кош ба кош») ощущается время военного противостояния в Таджикистане, а у Усмонова милитаристская атрибутика отсутствует. Он фокусируется на следующем десятилетии жизни таджикской глубинки, драматизм существования которой порожден общим «времетрашением» (Курт Воннегут), поломавшим прежний бытийный уклад и форми-

вался десять лет, бросил любящую женщину с малышом, наделал в селении долгов, чем и вызвал коллективную злобу соплеменников. Торопливо вышагивая к дому, Хамро прячет в карман булженик. Чувствует: счет предъявят и расправы вряд ли миновать. Жестокий самосуд односельчане учинят на стиснутой заборами улице, к тому же заставят его признать отцовство. С того дня Хамро, как собачонку на поводке, будет таскать за собой мальчишку-обузу, а тот, любопытствуя, ненароком становится соглядатаем, когда Хамро вскрывает кабинет мэра, чтобы выкрасть из сейфа деньги.

У актера Марифа Пулодзода — волевое лицо с классически «вылепленными» пропорциями.

Внешне он вызывает симпатию, и это обстоятельство, думаю, входило в намерения режиссера. О прошлом Хамро говорится глухо. Видимо, нужда заставила искать заработок в российской столице, чужой теперь стране, где обосновались, легально или подпольно, тысячи его сограждан. Об их незавидной участи повествует документальная лента «Мардикор», снятая несколько лет назад соотечественницей Джамшеда Усмонова Майрам Юсуповой. Мардикор, означающий в переводе с таджикского «наемный рабочий», чаще всего может получить самую непрестижную работу — грузчика, подносчика товара, подметальщика мусора на рынке-гиганте. И лишь немногие становятся ловцами удачи, налаживают свое дело, накапливают нехитрый капитал. Хамро, судя по всему, попал в Москву в зону влияния криминального мира, связанного с наркотиками. Во всяком случае, слушая признания попутчика об одиссее с «наркотой», спрятанной в шапке, не найденной таможенниками и со страху выброшенной в мусорный чан, Хамро выговаривает тому: зря выбросил, уж он бы нашел возможность доставить эти сто граммов по назначению.

Жизненный бег по кривой, с ввязыванием в аферы и ожиданием опасности, формируют и определенный тип характера. Хамро угрюм, неконтактен, часто действует импульсивно, по инерции, не думая о последствиях и имея единственную цель — продать дом, рассчитаться с долгами и смыться опять на чужбину подальше от глаз односельчан. Интересно, что Хамро всегда предстает в кадре в футболке, куртке, модном пуловере, то есть как бы в обличье нового поколения. Лишь однажды он появится в национальном одеянии. Смерть матери распрямляет внутреннюю душевную пружину, дает волю истинным сыновним чувствам. Сидя на корточках у могилы, в традиционном халате, подпоясанном платком, и тюбетейке, он, в ритуале оплакивания, слился на короткое время с сородичами. Стал своим. Сам-то он и не стремился остаться на родине. Вернуть в пенаты, образумить заблудшее чадо хотела мать. Потому-то и притворилась умирающей. Оказалось, поздно. Не жить ее

сыну в селении, где властвует мэр-бай, вор и кровосос, считающий себя посредником Бога, где участковый защищает права сильного и где все покорно идут у него на поводу. Вытолкнут, если не убьют. И тогда мать идет на жертву. Она обменивает собственную жизнь на деньги, с условием, что сына отпустят с миром. После эпизода «сделки» расширяется мыслительное пространство фильма. В сдержанно опозитизированную, «документальную» манеру киноповествования вступает печальное очарование «магического реализма». Посетив все присутственные места, мать объявляет о своей скорой кончине. Смерть наступит в срок, выбранный ею.

В драматургической структуре фильма «Ангел справа» просматриваются отдельные вкрапления мета-сюжетов, в частности, историй о блудном сыне, самопожертвовании родительницы, о невидимом спутнике-искусителе и спутнике-спасителе. Признав внука, мать Хамро рассказывает ему перед смертью притчу: всю жизнь человека сопровождают ангелы. Тот, что слева, толкает в пучину недобрых дел, справа — побуждает к добру. Когда придет час отвечать за прожитое, небесный повелитель взвесит все на весах правды, и тогда дорогу укажут по заслугам — в ад или в рай. Открыв старый сундук, бабушка наказывает внуку отдать вещи, приготовленные для соседей, знакомых, для тех, кто выроет ей могилу. Мальчику достаются старинные серьги с заветом: если Хамро станет человеком, отдать ему наследственную реликвию, если нет — держать у себя.

Так о ком и о чем фильм Джамшеда Усмонова? О мигранте, ставшем эмигрантом? О социальной дезориентации соплеменника? Об отсыхающей ветви нации? Да, об этом. И о надежде, что новое поколение таджиков выберет другие нравственные ориентиры. Финальный эпизод дает тому основание: может быть, сын, вместе с которым Хамро покидает родину, станет для отца тем самым ангелом справа, поможет ему выбраться из жизненной трясины и обрести твердую почву под ногами.

Минск

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

СЪЕСТЬ ИЛИ ВЫРАСТИТЬ?

Фильм таджикского режиссера Роби Атоевой «Арусак» («Куколка») поначалу как будто не требует никаких усилий для восприятия и понимания. Это почти что репортаж — свыше десяти «женских историй», рассказанных в кадре и за кадром, переходящих одна в другую, историй девочек, девушек, женщин и старух. Иногда мы узнаем их имена. Но, по концепции фильма, это не так уж важно. Редко у кого судьба, чаще, говоря по-русски, — доля...

Мы даже иногда видим в кадре микрофон — небрежность, для «правового» документалиста вопиющая, если это не художественный прием. За кадром иногда звучит спрашивающий женский голос. Девушки говорят охотно, иногда смеются, смущаются, иногда, напротив, серьезны. Старухи мудро улыбаются — дескать, так тебе все и скажи, — но тоже рассказывают. Судя по всему, авторы в полном контакте со своими героями, никаких специальных «раскрытий» человека в кадре не требуется. Информация получена, ситуация ясна, что с этим делать — решайте сами, а уж что сверх того — от лукавого, поэтому в бездны женской души лезть не будем.



«Арусак» («Куколка»)

То, что это не только рабочий материал к гендерным штудиям, но и документальное кино, понимаешь не сразу. А потом — на время — возникает чувство досады, поскольку уже создан эффект абсолютной объективности, когда «материал» работает по принципу накопления. И вдруг авторы вводят «состояние» героини (усталость от работы выражается расфокусом). Или дают перебивку-метафору (цепочная карусель, на которой кружатся девушки, или колесо обозрения).



«Арусак» («Куколка»)

Не сразу доходит, что часть фильма снята в какой-то пограничной зоне между улицей, где торгуют фисташками, и парком, где развлекаются. И это, как потом выясняется, довольно искусно созданное пространство фильма «размывает» внутреннее пространство домов, пространство частной жизни... где героини то метут каменный пол, то ткнут, то шьют, то готовят, — исполняют обычную женскую работу. Так было, так будет. Уклад. Не мы устроили жизнь таким вот образом, не нам ее менять. И получасовое повествование льется в неспешном естественном ритме, хочется сказать, циклической смены времен и поколений. Но — вот именно — не будем спешить.

Да и если вслушаться, наконец, в ответы и модели героинь фильма (а их на удивление много), первое впечатление от картины «Куколка» будет такое же, как и впечатление визуальное. Ну, не репортаж, так социологический очерк. Есть вполне определенный круг вопросов, на которые отвеча-

ют героини картины, сводящихся к нескольким важнейшим понятиям в их личном и историческом бытовании.

Работа. Любовь. Семья. Родители. Муж. Дети. Снова работа. Образование. Казалось бы, и тут ничего необычного нет, хотя собранные режиссером «данные» весьма ценны. Так и слышишь сообщение Роби Атоевой на симпозиуме, скажем, по визуальной антропологии по теме, звучащей примерно так: «Проблемы переходного периода от патриархальности к урбанизации в Таджикистане начала XXI века», и здесь не будет противоречия с исходным замыслом. Тем более что автор идеи фильма — Садулло Рахимов, философ, доктор наук (хорошо знакомый автору этих строк), и концептуальная идея вырисовывается вполне отчетливо.

Вот уклад, а вот — исторические обстоятельства бытия, этот уклад размывающие (война, хроническое безденежье, маскирующееся под «временные финансовые трудности»), а вот и представители данного социума, говоря научным языком, фокус-группа. По их реакциям все видно.

Но потому-то это и кино, умное и точное, что увиденное и услышанное вовсе не сводится к сумме фактов.

Во-первых, эмоции, этим фактам соответствующие, — эмоции личные, а не социальные. Вот вдруг вклинивается в размеренный рассказ девушка, словно микрофон попросила, как «в телевизоре». Обращается к парню, куда-то (потом выяснится, что парни, потенциальные женихи, а заодно и мужья, едут не просто за семь верст киселя хлебать, а во вполне конкретную Россию, о чем ниже) уехавшему на заработки: слушай (следует имя), если ты меня где-нибудь увидишь, вот я, я тебя люблю, приезжай. Вот другая героиня, тоже очень молодая, рассказывает о том, что не сложилось у нее с мужем, он ей не верит, и ей понравился парень, а он женился, счастлив. Камера слегка задержится на ее лице, взгляд устремлен сквозь экран, и это лицо, этот взгляд уже не забудешь.

Во-вторых, бережно собранные факты и эмоциональные реакции, и житейские объяснения и фактов, и реакций со стороны героинь (закадрового авторского комментария нет, и это принципиально) складываются в цельную и очень убедительную картину, которая как-то не вполне совпадает по смыслу с ритмом и тоном повествования.

А вы бы что хотели, люди с Запада, сиречь европейцы? Перепадов, контрастов, жестких смысловых акцентов, обозначающих ролевые функции героинь фильма, совпадающих с нашими, то есть в

широком-то смысле, конечно, европейскими, а точнее — постсоветскими социокультурными стереотипами? Вот, дескать, «хранительница очага», а вот — добытчица, вышедшая торговать фисташками, пока муж сидит дома и смотрит за детьми. В социуме, показанном на экране, обнаруживается состояние дисбаланса. Но зачем его еще и специально подчеркивать? Это не дисбаланс внешнего мира, мира вокруг женщин, это симптомы глубинных сдвигов, смещения пластов, которое сказывается в первую очередь на их собственных судьбах.

Отказ от поверхностного диагноза по поводу конкретной ситуации в пользу обнаружения перемен более глубоких, заметных взгляду изнутри, и есть подлинный сюжет фильма «Куколка», граничащий с художественным открытием. Поскольку взгляд на положение женщин в Таджикистане — это взгляд не исследователя-полевика, видящего только проблему, а в первую очередь взгляд женщины-соотечественницы, живущей в том же мире. И этот взгляд организует способ повествования.

Питерский критик Михаил Трофименков в своем предисловии к каталогу коллекции документальных фильмов «Люди и роли: гендерный формат» пронизательно заметил, что традиционность изложения иногда лишь подчеркивает новизну взгляда, ракурса.

Фильм Роби Атоевой не вошел в эту конкретную коллекцию. Но если речь идет о контекстуальном поле, которое «размывает» действие картины в проблему, то новизна здесь вот в чем: ход рассказа в каком-то смысле меняет самую проблематику, во всяком случае, — ее понимание. И женщина здесь — не «приложение» к проблеме, не иллюстрация, сколь угодно эффектная и показательная, а та самая «канарейка в шахте» (по Воннегуту), которая определяет состав атмосферы. Пригодность «среды» — к «обитанию».

Вернемся к базовым понятиям (они же — ценности), по отношению к которым расположен в фильме материал. Опуская подробности и несколько схематизируя изложение, заметим, что возникающие оппозиции — не бинарные, а социальные. Вот основные: «замужество — образование», «любовь без семьи» — «семья без любви», «дом без мужа» — «семья без дома». Никакой логической схемы, организующей сюжет фильма, никакого желания доказать какую-то заранее определенную точку зрения. Слушайте, смотрите. Варианты судеб, пусть и заданы традицией, все сильнее определяются относительно времени, хотя его приметы в кадре не присутствуют.

Скажем, женщины одеты сплошь, если я не ошибаюсь, в национальные костюмы. Но в кадре мы услышим и разговоры о том, шить приданое или не шить. Хотя шьют, конечно. Что в конечном счете важнее текущей городской моды.

Или другой пример. Нет никаких внешних признаков того, что в стране недавно была гражданская война. Просто героиня — одна из тех, что торгуют фисташками, чтобы прокормить детей (один ребенок учится, трое сидят дома, муж — шофер — погиб в автокатастрофе), вскользь упоминает о том, что во время войны они были беженцами.

Воображение готово дорисовать остальное, но женщина продолжает рассказ: замуж зовут второй женой, но она не хочет, дети важнее, а тогда бы пришлось — по традиции — больше ухаживать за мужем. И так — от эпизода к эпизоду, от одной женщины к другой. Сначала вроде выстраивается такая «парадигма»: юные девушки, почти девочки, потом — зрелые женщины, потом — старые. Но дальше все смешивается, и закономерность появления в кадре следующего лица (или группы) установить невозможно.

Впрочем, относительно мужчин можно догадаться, что их в фильме не будет. Ну, почти. В кадре вдруг появятся несколько мужиков — поют, гуляют, значит. Мужская тема возникает отраженно, в рассказах женщин. Отец уехал на заработки в Москву, муж сидит дома, еще один рванул куда подальше... Потом реплика: «Ведь Россия далеко, зачем они туда едут?»

И снова женщины говорят о себе, о детях, о планах на будущее. А дети хотят стать врачами, танцовщицами. Кто-то хочет поехать в Индию, потому что очень любит индийские фильмы. А фильм в целом говорит, на мой взгляд, о процессе выбора, совершающемся почти неслышно, здесь и сейчас, каждую минуту, каждой женщиной в отдельности и всеми вместе. Независимо от возраста.

Сохранять уклад (вопреки распаду), держать семью (во имя любви), поднимать детей (вопреки неполноте семьи) или самой получить образование и остаться старой девой — вот женская дилемма, которая в конце фильма вырисовывается вполне определенно. И обещает совсем не простые и не гарантированные перспективы в ходе дальнейшего развития, «прорастания» в жизнь базовых понятий традиционной культуры в Таджикистане. И, думаю, не только в этой стране.

Мы привыкли к тому, что социальные катаклизмы, как и природные, выражаются в форме, адекватной событию. И это есть следование «ре-

альности». Скажем, хаос в душах передается хаосом на экране. В конце концов, хаос становится перманентным, «обустраивается», и дальше все идет, как идет. Это российский способ адаптации к переменам, выражаемый нашими лучшими документалистами уже за пределами отчаяния.

В фильме «Куколка» все иначе. На экране — полнейшая гармония (о том, что попытки эту гармонию «подвесить» непосредственно, с помощью метафоры карусели, несколько наивны, уже говорилось). Женские лица, точно увиденные, точно отобранные, значительные, — вот «фактор», эту гармонию... нет, не подрывающий, но сообщающий тревогу и даже волнение, как будто это и тебя касается, и твоей страны тоже. Будто заговорила прапамять о катаклизмах, когда-то переживавшихся и Россией.

Название же фильма Робии Атоевой, емкого, безыскусного и вместе с тем глубокого, тоже, если угодно, можно считать метафорой, объединившей мысль о ходе истории и начинающих от нее зависеть законах органического существования, освященного традицией. Девочка рассказывает о бабушкиной сказке на ночь. Бабушка посадила абрикосовую косточку и пригрозила: «Не вырастешь — съем». Бабушки тоже, как следует из фильма, однажды *выбирали*. Кто бы сомневался, глядя на их прекрасные лица. Хотя они и предупреждают:

«Нам в жизни мало радостей было. Пусть хоть молодым повезет».

И, насладившись красотой кадров и лиц, вспоминаешь, что фильм начинается и заканчивается космической музыкальной темой композитора Вангелиса (не оговоренной в титрах, стало быть, это не цитата, а еще один знак авторов), — о печали, сопровождающей душу человеческую по ходу Апокалипсиса. Оказывается, та еще гармония. Хотелось бы узнать поточнее об оттенках слова «арусак». В фильме речь идет и о конкретной кукле по имени Фарзона, которой десятилетняя девочка делает макияж, сушит ей волосы феном, наряжает в платье невесты, — все-таки перед нами во многом дети, хоть и живущие взрослой, по европейским понятиям, жизнью.

Так что куколка может ведь и не стать бабочкой, если созреет до срока, или вообще не сможет вылупиться из кокона. Поскольку природа на планете давно уже не царствует.

«АРУСАК» («КУКОЛКА»)

Автор сценария и режиссер *Робия Атоева*

Автор идеи *Садулло Рахимов*

Оператор *Мизроб Нугмонов*

Производство «Киносервис», 2002

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>

АЛИ ХАМРАЕВ

ДЕРЖИСЬ, ГЕНА...

Фильм «Карагыз» («Смуглянка») Геннадия Базарова мне понравился прежде всего тем, что я вновь почувствовал крепкую руку мастера, последнего из могикан, чьи ранние фильмы помогли представить миру феномен киргизского кино 60-х годов прошлого века.

Для меня «Карагыз» — это киргизский вариант пьесы Горького «На дне». Семейная драма разыгрывается в бишкекском «Гарлеме». Вместо юрт — бетонные резервации. Вместо альпийских лугов — грязные дворы и безжизненные коридоры строений и лестничных пролетов. Вместо животного кумыса — теплая дешевая водка, вместо баурсака с медом — жирное пирожное — дар девушке за сомнительные услуги. Вместо быстроногих коней — железные машины и инвалидная коляска. Вместо протяжных киргизских песен, загоняющих даже ветер в горы, — чужой рэп, заблудившаяся песня Ива Монтана о Париже и беспардонная лихость мелодий Бони М. Вместо людей, крепко связанных узами любви и дружбы, на экране представлена разрушенная семья. И всему этому молчаливый свидетель — девушка Карагыз. Где нашел режиссер эту великолепную актрису, Гульсин Чотонову? Как потрясая она молчит и какая мука в ее глазах. Вы видите, как тяжкая драма семьи проходит через ее душу, как страдает она непутевым, заблудившимся близким людям!

Геннадий Базаров передал мне свою кричащую боль. Режиссер любит Киргизию и ее людей. Он ставит много вопросов: что случилось с людьми, оторванными от земли? И сложись жизнь по-людски, иначе, разве мать курила бы и пила? Может быть, ушла в горы, прильнула бы к высокой свежей траве, обняла бы любимого коня, разожгла ночью огонь в юрте, встретила бы первую звезду на небе и вздохнула бы глубоко и чисто.

Жесткий неореализм нового фильма Геннадия Базарова очень точно передает тревожную картину жизни на сегодняшнем постсоветском прост-



«Карагыз» («Смуглянка»)

ранстве Центральной Азии. Эта одна из сторон жизни, на сегодня, быть может, определяющая сторона, о которой все знают. Одни относятся к ней брезгливо, другие — с сочувствием, третьи — с ощущением безысходности. Как и мой друг Гена Базаров. Но ты же сильный человек, дорогой Гена! Держись!

«Карагыз» («Смуглянка»)

Режиссер *Геннадий Базаров*

Сценарий *Геннадия Базарова и Женшигуль Озубековой по мотивам пьесы Женшигуль Озубековой*

Оператор *Айбек Джангазиев*

В главной роли *Гульсин Чотонова*

Производство «Кыргызтелефильм», 2003

ГУЛЬБАРА ТОЛОМУШОВА

«МУЖСКОЕ КИНО» КЫРГЫЗСТАНА

Опыт альманаха «Вера, Надежда, Любовь» студия «Кыргызтелефильм» продолжила коллекцией микророманов «Семь смертных грехов». Семь новелл продолжительностью каждая всего пять минут должны — по замыслу Геннадия Базарова, художественного руководителя проекта, — в лаконичной художественной форме раскрыть смысл каждого из вселенских грехов.

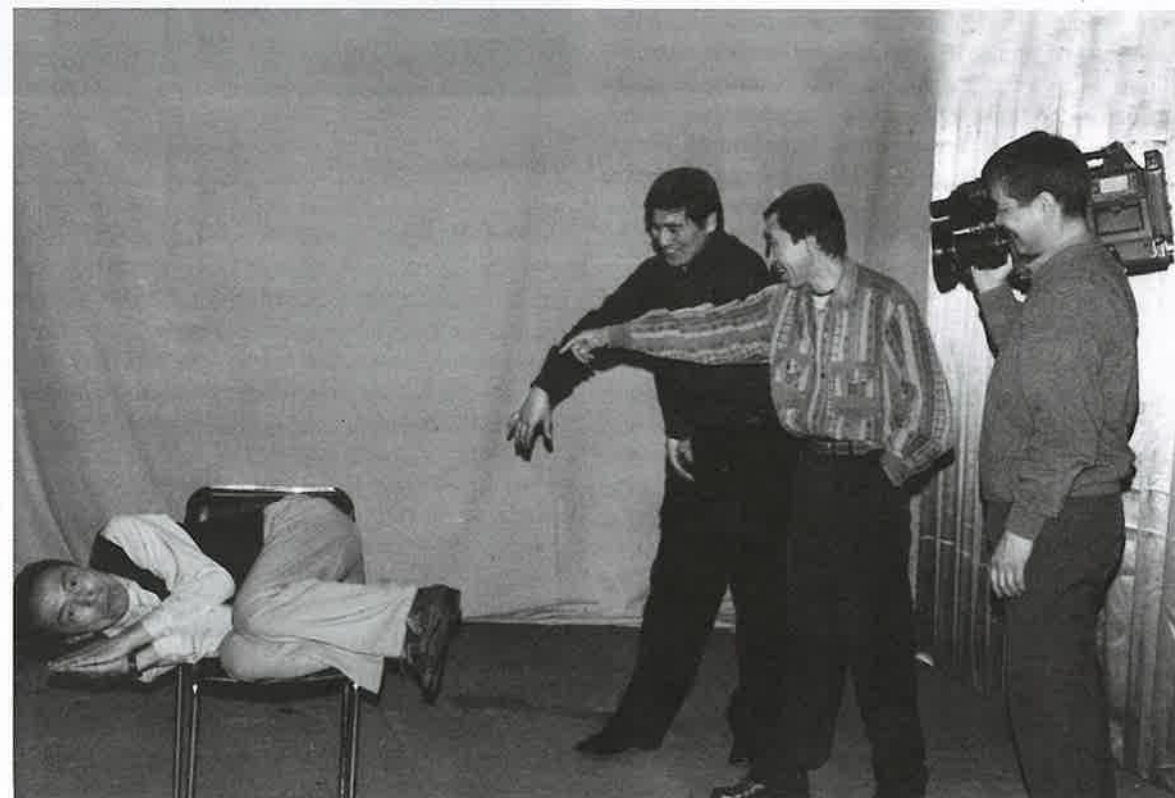
Но прежде — отступление в сторону.

Ранний уход Суйменкула Чокморова обрек кыргызское кино на безгеройность. Пока еще рано утверждать, что подросший Мирлан Абдыкалыков — немногословный, ответственный и «пра-

вильный» Маймыл — вероятный прообраз будущего национального киногероя, потерянного нашим экраном почти двадцать лет назад. А кыргызское кино так нуждается в нем!

Культурологи из Питтсбургского университета США, опираясь на этот факт, выстроили концепцию. Дескать, кино Центральной Азии имеет дело главным образом с детьми и стариками, со старыми и молодыми. Дети — это олицетворение будущего нации, старики — ее прошлое, а мужчина в зрелости — ее настоящее. Выходит, новые государства Центральной Азии еще живут прошлым и полагаются на будущее, резюмировали американские коллеги.

Режиссер Эркин Рыспаев (в центре), оператор Айбек Джангазиев, актеры Болот Тентимишев и Болот Тилебалдиев (лежит на стуле) на съемках новеллы «Зависть»



На двенадцатом году независимости в новом проекте Геннадия Базарова «Семь смертных грехов» появляется десять мужчин в возрасте до сорока пяти. Кто они и почему мы так долго их ждали?

Герой «Гордыни», спившийся художник, грезит о лаврах, но не очень любит трудиться ради их обретения. Одинокий художник в «Гневе» вместе со своей Музой пытается обрести вдохновение вблизи старой разбитой церкви. «Новый кыргыз» из «Чревоугодия» тоже одинок, но не может понять причину своего одиночества. Вроде бы есть все, чтобы быть довольным жизнью, но где же счастье? Герою «все обрыдло». Он прожигает жизнь, ходит к гадалкам, но страшные сны не оставляют его: в снах он с жадностью бросается на сырое мясо, не в состоянии дожидаться, пока оно сварится. И в тот момент, когда, казалось, ничто и никто ему не может помочь, он наконец обретает друга — пса. Жизнь его преображается.

Зрелый мужчина в «Лени» находится на перепутье. Он хочет создать что-то эдакое, но его не хватает даже на первый шаг.

Итак, мужчина в расцвете сил — олицетворение настоящего, именно по его образу судят о нации. И вот он появился на экране. Но до чего же непрезентабельным оказался имидж нового кыргыза. Отдушина намечается лишь в «Зависти», где два блистательных мима, два Болота — Тилебалдиев и Тентимишев дают новую, зажигающую, неожиданную интерпретацию сюжета Моцарта и Сальери. Светлый образ (Тилебалдиев) просто так, из ничего, творит чудо, а Темный образ не может пережить удачу коллеги.

Экран разделен на две части: в одной комнате горит лампочка, и «Моцарт» разыгрывает некое действие. В смежной комнате «Сальери» тоже пытается что-то представить, но тщетно: в его жилье безнадежно темно. И тогда, выждав момент, когда талантливый сосед, уютно расположившись в кресле, уснет, бездарь проберется к нему и вывинтит лампочку, наивно полагая, что именно в ней сила «Моцарта». Но в комнате «Сальери» лампочка не желает светить. Тогда «Моцарт» приходит на помощь завистнику и зажигает свет. «Сальери» не выдерживает испытания столь ярким светом и вырубает щиток.

В «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера прямо сказано: избавиться от порока может лишь тот, кто находит в себе духовные силы.

Так поступил Асан Айткеев:

— Хотя в христианской традиции лень трактуется как нерадение молитвам, уныние, неприкая-

ность, я подумал, что это не такой уж смертный грех! Кажется, человек будто бы ничего не делает, но в этот момент он же думу думает. Мне захотелось снять состояние души человека мыслящего. Все самые толковые мысли приходят ко мне, когда я нахожусь в состоянии покоя, и, с точки зрения окружающих, ничего не делаю! Но именно в этом состоянии я думаю, то есть творю...

Некоторым не по душе субъективная трактовка автора. Тем не менее «Лень» Айткеева убед-



Новелла «Лень». В главной роли — Эрик Тургунбаев

тельно показывает, в чем беда ее героя, который представляет себе, как он добивается всего... но на деле не шевелит и пальцем. Человек лишь мечтает! Лень превратилась в Мечту!

Пока суд да дело, документалист Айткеев закончил свою первую самостоятельную телевизионную художественную картину «И сказала слепая» о жизни кыргызских сельских стариков. Дожив до преклонных лет, они сохранили активность, доброжелательность, иронию, юмор. Берик, крепкий еще дед, живет бобылем. Портрет любимой жены, умершей несколько лет назад, висит на стене. В один прекрасный день Туюкбай, Бериков друг, предлагает скрасить преклонные годы женитьбой на хозяйственной старушке Майнакан...

В основу сценария был положен очерк Баратбая Аракеева «Жених», который Айткеев значительно переработал, добавив образ слепой старухи, аульной прорицательницы. Сценарий читать — большая радость, настолько все тонко придумано и выписано автором. К сожалению, в фильме

возможности сценария не вполне реализованы, он выдержал в формате телеспектакля советского ТВ.

Девятиминутный документальный фильм «Памирская мадонна» снят Евгением Котловым, недавно от нас ушедшим. Котлов создавал эту ленту долго. Откладывал, возвращался, удлинял, резал, перемонтировал, пока не нашел единственный вариант.

Отслеживая и запечатлевая жите-бытье тад-



«Памирская мадонна», режиссер Е.Котлов

жикских переселенцев в Кыргызстане, режиссер вдруг увидел ее — Памирскую Мадонну. Она стояла, окруженная детьми и, казалось, просто наблюдала за мужем, который готовился дать интервью съемочной группе. Оператор Анатолий Сивоха тоже обратил внимание на женщину. Кажется, ей далеко за 50, а детишки — мал-мала меньше — скорее ее внуки, нежели дети. Потом приходит осознание непреложной истины, что, невыносимые условия жизни быстро старят людей. Героине, наверное, нет и сорока лет, так как самой старшей дочери всего 12—13.

Образ одинокого величественного дерева —

арчи, символа вечности мироздания, не зря предвосхищает появление в кадре Памирской Мадонны, предстоящей сначала на общем плане в окружении своих дочерей. Самые младшие обриты наголо, но их платица говорят нам, что они все же девочки — как известно — не самые желанные дети в мусульманском мире, но, возможно, более жизнестойкие, чем мальчики. Очевидно, что эта женщина рождала и сыновей. Скоро затем сторавших. Потом камера приближает мать с младенцем на руках, вглядываясь в младенца. Крупная девочка с выражением зарождающегося затаенного страха в глазах. У других детей — страх в глазах уже поселился основательно. Девочки-подростки были бы очень хороши собой, если б не этот испуг. Они не знают, что такое «кино», что делает в данный момент человек с камерой и другие члены съемочной группы. Они явно не понимают, что происходит, отчего их внутреннее беспокойство усиливается. Обстановку разряжает мать: неожиданно вынимает из лифа старенького платья ссохшуюся грудь и начинает кормить младшенькую. Она делает это с чувством собственного достоинства, ибо настало время обязательного кормления. Контраст существенный — упитанный ребенок сосет худую грудь матери.

Наконец, крупный план героини дает нам возможность ее хорошо разглядеть. У нее очень доброе, простое, некрасивое лицо рано состарившейся женщины. В спокойном, умиротворенном взгляде нет ни упрека, ни немного укора кому бы то ни было. В своей участи она никого не винит. Она — словно одинокая арча на фоне высоченной снежной горной вершины.

Глаза Памирской Мадонны — зеркало времени. Жизнь течет своей чередой, странный караван уходит в дальнюю дорогу, некий путник решил прилечь на землю — отдохнуть, а флейтист, что родом из седой старины, наигрывает протяжную мелодию. Мираж ли это давно ушедшей эпохи или предвосхищение будущего?

«Памирская Мадонна» снята в традициях чистого кино, столь любимого кыргызскими режиссерами, без авторского комментария и диалога. Евгений Котлов объяснял, что решил не использовать текст после участия в нескольких международных кинофестивалях, где обнаружил «запредельную заболтанность» современных документальных картин.

Дебютант в игровом кино Марат Алыкулов тоже обошелся без слов: его фильм «Мышь» основан на реальной истории, случившейся с бишкекчанином Таалаем Эшенкуловым. Заурядный случай без-

успешной борьбы с домашним грызуном Алыкулов трансформировал в историю взаимопонимания между Гулливером и Лилипутом нашего времени.

Некий молодой человек вселяется в общежитие. Судя по всему — это пристанище для него временное, видимо, развелся человек, оставил все бывшей супруге, взял только необходимые вещи и налегке появился в новом доме. Почти все время мы наблюдаем за ним как бы глазами мышки, которая является постоялицей общежитских апартаментов. Большую часть фильма режиссер снял «с точки зрения мыши», придумав компактную декорацию, имитирующую дыру на стыке плитусов. Мы ни разу не покинем пределов видимости мыши, хотя почувствуем, что дела у нашего героя идут в гору, он приоделся, развлекается с девушками, но в комнате ничего не меняется: сколько бы капканов он ни ставил, мышь ловко проскакивает их.

Дела действительно пошли очень хорошо, Гулливер настолько замечательно себя ощущает, что когда наконец обнаруживает виновницу своего дискомфорта, не убивает ее, а угощает яблочком. Настало время улучшать жилищные условия, ибо «финансовая база» укреплена. Герой покидает общежитие. Да здравствует Герой! В мышином гнезде поселяются новые квартиранты — не очень располагающая к себе супружеская пара.

Неустроенная комната в общежитии, где обитают грызуны, вдруг показалась мне образом моей маленькой страны, ставшей перевалочным пунктом для многих. Люди заезжают сюда, чтобы перекантоваться, и едут дальше. Хозяйка-мышь — не-

заметная, молчаливая, тихая, но сообразительная, наблюдательная, ловкая — из тех бичей, что с раннего утра до позднего вечера рыщут в поисках пропитания.

Грустное настроение развеяла еще одна работа Евгения Котлова — «Пик Мак-Кинли. Русский кулуар». Здоровые и сильные мужчины помогают мужчинам-инвалидам совершить восхождение на самую высокую точку Америки (6194 м).

Все время ждешь, что возникнет какая-то нештатная ситуация, тем более у идущего впереди «лыжи прогибаются и вперед не едут». Но все подчинено цели — покорению вершины. Режиссер мне говорил, что маршрут был избран самый короткий и трудный, так называемый «Русский кулуар». По нему идти нужно с величайшей осторожностью. Инвалиды сидели в санях и подтягивались вперед, держась руками за тросы, установленные их товарищами, которые шли первыми. Остальные спортсмены подталкивали сани сзади. Так, помогая друг другу, медленно, но верно поднимались они на вершину. 15 июня 2002 года флаг России был водружен на пике «Мак-Кинли» объединенной командой российских, кыргызстанских и украинских альпинистов.

P.S. Все новые кыргызские фильмы сняты благодаря энтузиазму их создателей, фактически без бюджета. Но всякий раз, когда кто-то из режиссеров приносит мне кассету для просмотра, я радуюсь. Импульс преодоления, возможно, единственный двигатель нашей непростой жизни.

Бишкек



ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

БЕРЛИНАЛЕ-54: КОЛИЧЕСТВО VERSUS КАЧЕСТВО

Нынешний Берлинале направил свой социальный и политический интерес в сторону Латинской Америки и Южной Африки (которая отпразднует в апреле нынешнего года десятилетие избавления от апартеида). Игровые и документальные фильмы из этих стран, посвященные проблематике репрессий, преступлений и наказаний, составили значительную часть едва ли не всех программ Берлинале. В Форуме был представлен документальный «Проект 10», запечатлевший в «сыром» материале десятилетних кинонаблюдений самочувствие, пластику, размышления о жизни свободных южноафриканцев. Эти просветительские для европейцев картинки оказались — благодаря своей бесценности — более любопытными, чем конкурсный опус Джона Бурмана «Страна моего сердца». При том, что любовный дуэт черного корреспондента «Washington Post» и белой африканки, делающей репортажи для американского радио о «примиряющей встрече» жертв апартеида и их насильников, разыгран Сэмюэлем Л.Джексоном и Жюльетт Бинош. Вышло плакатно до неприличия. Героиня Бинош, выслушивая страшные рассказы африканцев, не просыхает от слез и находит утешение в объятиях коллеги-журналиста. Тем не менее директор Берлинале Дитер Косслик выбрал именно этот фильм в качестве путеводной звезды фестиваля. Поскольку «правда ранит, а молчание убивает». А берлинские студенты, пытавшиеся испортить праздник открытия и закрытия фестиваля своими выходками и листовками, обвиняли истеблишмент в фальшивой риторике. В том, что финансирование образования резко сокращается, безработица растет, а в это время проводится дорогостоящее мероприятие с лицемерной повесткой дня о милости к униженным.

Самая яркая коллизия фестиваля развернулась между парадом банальностей, заполнивших конкурс, и выдающейся ретроспективой «Новый Голливуд. 1967—1976. Бунт в раю». Однозначные причины такого положения дел, при котором в конкурсе аж 23 фильма (зачем столько?), назвать

трудно. Возможно, ничего более серьезного не нашлось. А возможно, вкусы и пристрастия отборщиков совпали с усредненными критериями фестиваля класса «А», которые дискредитируют прошлые завоевания классиков. Зачем надо было брать в конкурс фильм Эрика Ромера «Тройной агент»? Зачем было унижать зрителей, да и самого режиссера, чье имя вписано в историю кино, показом едва ли не пародийного сюжета? Речь в фильме идет о генерале царской армии, который в 30-е годы в Париже работает и на белых, и на красных, и на нацистов. Кто хоть что-то слышал про трагическую судьбу Сергея Эфрона, мужа Марины Цветаевой, и других белоэмигрантов, такой скороспелой «клюквой» возмутится. Зрители, находившие время взглянуть на ретроспективу американских режиссеров, могли ужаснуться разнице между социальным кино Чимино, Копполы, Скорсезе и той ерундистикой, которую сегодня выдают за актуальный кинематограф.

Контраст между шедеврами близкого прошлого и текущим процессом ударил по глазам наблюдателей Берлинале. Если на ретроспективе мы могли замирать от восхищения, вперяясь в душеворажающие отношения героев Джона Кассаветеса, в его, казалось бы, безыскусную режиссуру и гениальных актеров (написать бы когда-нибудь двойной портрет Джини Роулэндс и Татьяны Дорониной), то в конкурсе нам оставалось довольствоваться оттенками псевдофестивальной продукции. В диапазоне от романтической встречи бывших влюбленных («Перед закатом» Р.Линклейтера) до психодрамы («Ночные песни» Р.Кармакара), от исторического вестерна («Пропащие» Р.Хоурда) до очередной версии датской «Догмы» («В твоих руках» А.Олесен) и образчиков социальной конъюнктуры, будь то бельгийская картина «Зимняя жара», где жалкую и настырную беженку из Украины односторонне сыграла Ингеборга Дапкунайте. Или будь то «Самаритянка» корейского трудоголика Ким Ки Дука, участника всех престижных фестивалей, наконец-то получившего за откровенно

ремесленный фильм приз за режиссуру. Ким Ки Дук за две недели слепил драму о школьницах-проститутках, решивших накопить деньги на поездку в Европу за свою непильную, но опасную работу. Увы, одна из девочек погибнет, выкинувшись из окна отеля, где ее выследила полиция. Теперь подружка займет место погибшей, чтобы возвращать деньги ее клиентам, тем самым ища искупления ... Перевернутые штампы — те же штампы, пусть и поданные как сюжетный «радикализм». Но его видимость оборачивается грубой сентиментальностью, когда отец «проститутки поневоле», он же полицейский, застывает дочь и станет выслеживать и дубасить ее клиентов, а одного забьет насмерть в сортире, за что и будет арестован.

Как правило, обозреватели фестивалей стараются уловить некий метасюжет, объединяющий самые разные фильмы ни в чем не схожих режиссеров. Такие тенденции складываются порой совершенно случайно. На Берлинале-54 метасюжет был спланирован и проявился в настойчивом интересе к национальной проблематике. Ее коллизии-конфликты (отцов и детей, мусульман и католиков, влюбленных, принадлежащих разным конфессиям) разворачивались в городской среде Гамбурга, Глазго, Брюсселя, Буэнос-Айреса, Стамбула. И определили новый поворот старой и самой в прошлом веке болезненной (наряду с войнами и революционными переворотами) проблемы эмиграции. Не случайно, что два таких фильма — «Голову вверх» немецкого турка Фатиха Акина и «Потерянное объятие» аргентинского еврея Даниэля Бурмана — получили соответственно Золотого и Серебряного медведей. А Даниэль Хендлер, исполнитель главной роли в «Потерянном объятии», — еще и приз за лучшую мужскую роль. Не случайно, что и самый чуткий из социально мыслящих европейских режиссеров Кенн Лоуч обратился к подобному же конфликту в «Нежном поцелуе». Не страдая прежде избытком сентиментальности (при том, что его человечный и жесткий взгляд всегда был преисполнен сочувствия к маргиналам), Лоуч вдруг дал слабину. Усыпил «хэппи эндом», вернув молодого пакистанца, диджея из Глазго, в объятия его возлюбленной христианского исповедания. Мусульманская семья в ужасе: выписанная из Пакистана невеста на пороге, день свадьбы назначен, новый дом ждет новобрачных. В отчаянии отец героя, правоверный мусульманин, разбивает окна в новостройке, своими руками возведенной.

Таких банальностей избежал турок Акин, уроженец Гамбурга, захватив своим страстным фильмом про турка-алкоголика, познакомившегося в

психбольнице с турчанкой, родившейся уже в Гамбурге и мечтающей вырваться из гетто своей мусульманской семьи. Потому она и режет себе вены, и умоляет опустившегося героя жениться на ней, чтобы получить свободу маневра. Сколько им пришлось пережить-перетерпеть сближений, разочарований, преследований, размолвок и... стать — ближе к финалу — другими людьми. Но не остаться вместе. Хотя герой отправился после тюремной отсидки за своей женой в Стамбул, хотя она обеща-



Обладатель «Золотого Медведя» режиссер Фатих Акин с драгоценным трофеем

ла уехать с ним в его родной город, хотя они избавились от гамбургских иллюзий и ада. Жить бы им да жить, но правда искусства (не говоря уж о реальности) выше наших желаний...

Более честным подходом представляется конкретный анализ удач и поражений. К первым, несомненно, принадлежит дебют ливанца Омара Наима «Окончательный монтаж». Эта антиутопия напичкана впечатляющими находками и выдает неординарное режиссерское мышление. Монополистом человеческой жизни становится монтажер. После смерти человека, которому при рождении имплантирован микрочип, записывающий все события его жизни, именно монтажер монтирует ее комплиментарную версию. Дабы угодить друзьям и родным почившего. Но фишка в том, что память о человеке можно переиначить еще при его жизни, таким образом изменив его настоящее. Да так, что сам он этого не заметит. Жертвой эксперимента становится сам монтажер, герой Робина Уильямса, не уследивший за окончательной версией собственной жизни... Многообещающий дебют!



АНДРЕЙ ШЕВЧУК

БЕЗ НАРКОЗА

Полемические заметки о фестивале документального кино в Екатеринбурге «Россия -2003»

Позиция отборщика на фестивале заведомо уникальна, хоть и чревата неприятностями. Мы с коллегами видим примерно в шесть раз больше, чем остальные зрители. Мы берем на себя смелость судить о том, какие тенденции важны, какие — нет, какие авторы развиваются, а какие топчутся на месте. Мы, наконец, даем не только тематический, проблемный и эстетический срез документального кино именно за этот, данный год, но и формируем, что называется, его «географию». Для отечественных зрителей и критиков по преимуществу существует именно то, что показано в Екатеринбурге. До остального надо еще докопаться. Московский Кинофорум стран СНГ и Балтии только отчасти является исключением, поскольку там показываются фильмы и документальные, и игровые. Таким же исключением является и ежегодный Рижский Форум неигрового кино, проводящийся неизменно под патронажем Ивара Селецкиса. Но туда приглашают лишь тех, кто в состоянии составить миниретроспективы фильмов своих республик. Так что Екатеринбург сегодня не имеет аналогов. Поэтому так много разговоров о том, почему не взяли (или взяли) ту или эту ленту. В 2003 году толки на данную тему превысили критическую массу и перешли границу. Отчета попросили даже коллеги из СНГ. Отсюда — тон моих совершенно субъективных заметок.

Скажу сразу, что со стороны отборочной комиссии считаю полемику с жюри по большому счету непродуктивной. У каждого своя работа: у отборщиков — своя, у жюри — своя. Что не отменяет ни взаимных претензий, ни общих проблем.

И тем не менее, чтобы судить, получился фестиваль или нет, поддержал он плодотворные тенденции или остался казусом, нужно смотреть со стороны. Но, хотя со времени окончания фестиваля документального кино «Россия» прошло уже довольно много времени, а ко времени выхода в свет журнала пройдет еще больше, чувство дистанции по отношению к событию меня не посетило. Скорее, наоборот, кажется, будто в городе Ека-

теринбурге на этом фестивале завязываются новые проблемные узлы, задаются новые вопросы, на которые еще предстоит отвечать режиссерам.

Впрочем, по порядку.

В этом году Отборочную комиссию фестиваля документального кино в Екатеринбурге (Виктор Матизен, Юлия Матафонова, Виктор Семенов, Рита Черненко, Андрей Шевчук) ждали сразу четыре сюрприза, о которых коллегам-кинематографистам хотелось бы рассказать.

Первый. Практически полностью отсутствовали ленты, которые могли бы составить достойную конкуренцию картинам, претендующим, с нашей точки зрения, на лидерство и вместе с тем резко самодостаточным. Что, по большому счету, есть противоречие в терминах. То есть не выстраивалось «лестницы», промежуточных фаз между «хорошим» и «очень хорошим». Тон, как известно, делает музыку, и достойный фон — тоже. Такого фона у нас не было. И у жюри не оказалось в этом году большого пространства для маневра. Хотя мы позаботились о том, чтобы даже в таком случае программа была как можно более разнообразной, в том числе — с элементами провокации.

Второй сюрприз, как это ни парадоксально, объяснял первый. Он состоял в том, что впервые (во всяком случае, в нашей практике) образовался солидный телевизионный «мейнстрим» — фильмы, сделанные либо на малых студиях (не хочется называть их «частными» — у большинства из них пока не просматривается собственной стратегии) по заказу телеканалов, либо на каналах непосредственно. Следовательно, те документальные фильмы, которые раньше производились при поддержке Госкино и которые составляли «резерв» этого самого мейнстрима, в новом фестивальном году фактически уступили место картинам телевизионным. Но на телевидении свои правила игры, очень четко и жестко (не в пример министерским) сформулированные требования, и наши независимые продюсеры волей-неволей должны им соответствовать. Они и соответствовали.

Отсюда же поистине огромное количество фильмов-портретов и вообще «фильмов о культуре», порой очень достойных, но не имеющих серьезных фестивальных кондиций. Во-первых, в силу их, фильмов, однотипности, во-вторых, из-за того, что образы культуры здесь — в основном сырье для выстраивания более или менее общеизвестных сюжетов, что делает вышеозначенные ленты потенциальным репертуаром каналов, просветительских программ, специальных образовательных курсов в вузах, где есть кинофакультеты и т.д. Поэтому отбиралось либо самое характерное (для представления тенденции как таковой), либо, напротив, то, что даже для телевидения является экспериментом, а уж для документального кино и подавно. Но о радикальном и всестороннем влиянии ТВ на отечественную документалистику — чуть ниже. Замечу в скобках, что на эту позицию жюри отреагировало соответственно — оно просто отказалось рассматривать явно телевизионные картины, такие, как «Раб и его женщины» Сергея Головецкого, белорусского режиссера, давно уже работающего в Москве, и «Светлый путь Чарли и Спенсера» Сергея Садовского. В последнем случае вывод спорный, но это решение, на мой взгляд, заставляет подумать в будущем о еще одной номинации.

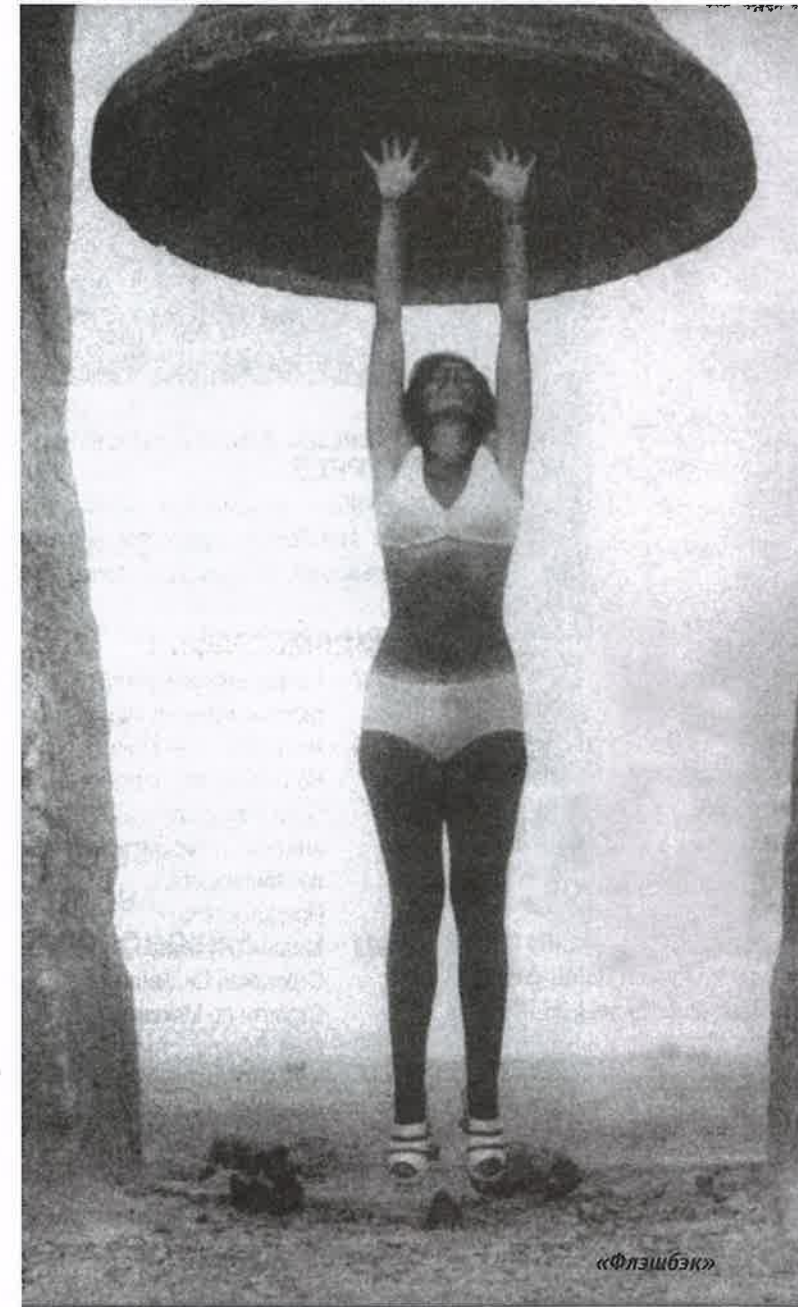
Сюрприз третий. Значительную часть конкурсной программы в этом году составили ленты, посвященные — в той или иной мере — профессиональной рефлексии документалистов, так сказать, самоописанию их работы в самых разных жанрах. В том числе «Тише!» В.Косаковского, «Флэшбэк» Герца Франка, «Документалист» А.Хачатряна, в какой-то мере — «Неприкасаемый» В.Мирзояна и даже лукаво-простодушная лента Д.Завильгельского, М.Капитановского и А.Шипулина «Пол Маккартни. 73 часа в России» (с ее культурологическим и полемическим подтекстом, упакованным в гэги). Это не хорошо всем известный и нежно любимый вашим покорным слугой вид «кино про кино», это нечто совсем другое: фильмы, испытывающие границы документалистики, фильмы «из ряда вон».

Сюрприз четвертый, огорчительный: множество неудач, даже срывов как у признанных лидеров, так и у тех, кто сейчас активно завоевывает зрительское внимание. Не хочу называть фамилии. Но тут пока получается замкнутый круг — фестиваль не безразмерный, внеконкурсной программы из отвергнутых нами фильмов пока не предусмотрено, но все-таки окончательный приговор выносят зрители, и очень хотелось кое-что вынести на их суд по принципиальным соображениям. Чтобы по-

том не было упреков, — дескать, талантливых художников зажимаете. Хотя публика у нас добрая и благодарная. Кажется, Гоголь сказал: «Эта книжечка вышла, стало быть, сидит же где-нибудь на белом свете читатель ее». Это же можно сказать и о любом фильме.

Так вот, попробую объяснить.

Когда Екатеринбургский фестиваль проводился в конце года, он по определению был итоговым, и нужно было представить все мало-мальски зна-



«Флэшбэк»



1. «Неприкасаемый»

2. «Тише!»

3. «Дело № 1-377»

чимые тенденции. Сейчас все иначе. Фестиваль снова проходит в октябре и должен опять становиться, как в годы своего бурного и славного начала, инновационным, только не в политическом, а в эстетическом смысле, то есть стимулирующим развитие отечественной документалистики. Раздражающим. Вызывающим дискуссии. Даже в чем-то, на мой взгляд, скандальным. В любом случае, «перестройка» фестиваля в этом направлении началась. И — остановилась. То ли жалко резать по живому да еще без наркоза, то ли срабатывает извечное, отмеченное еще Щедриным «надо, голубчик, погодить». Жалко вводить новые номинации, жалко вытаскивать авторов, чьи картины мы не отобрали на фестиваль (или в параллельные показы, или для информации). Хотя де-факто это существует применительно к кинематографистам из Екатеринбурга, и их реакция — «генеральский гнев» — понятна и, очевидно, будет иметь последствия.

Однако!

Время, когда все силы тратились по преимуществу на выживание и надо было благодарить каждого, кто снимает неигровое кино наперекор всему просто за то, что оно есть, — это время заканчивается. Очень многие сейчас при деле, умеют защищать свои права и при случае жаловаться в инстанции. Но! Стремительно сокращаются целые области исконной документалистики.

К примеру, социальное кино давно узурпировано телевидением, но раньше было то густо, то пусто. А в этом году репортажи именно подавили кино «про жизнь», и это очень жаль — оперативность не заменит искусства и глубины постижения бытия. Их и на отборе было много, но мы отсеяли. И в 2003 году чуть ли не за все социальное кино представительствоваляли фильмы Алексея Ханютина «Дело № 1-377» и Марины Ивановой «Преподанная работа». И, парадоксальным образом, В.Мосса, который дал увесистую оплеуху телевидению в фильме «Сеанс гипноза» (сценарий Л.Рошалья).

Другой случай — арт-кино. Казалось бы, вот где ТВ должно поддерживать неигровиков! Сюю нишу занял и доблестно удерживает один Сергей Лозница. Но у нас не Франция, где есть канал «Arte». И вот уже Андрей Смирнов на пресс-конференции жюри чуть ли не обвинил отсутствующего режиссера в... подражании Западу. Дескать, стиль Лозницы — общее место на зарубежных фестивалях. Вот-те раз! Вместо того чтобы развивать авторское кино, обрушиваемся на конкретных авторов. Да и как проверишь мэтра — не перепутал ли чего?

А вдруг Лозница, наоборот, понятнее именно как отечественный режиссер в контексте европейского кино? Помните, как Марлена Хуциева и Киру Муратову обвиняли в подражании Антониони? Но там хулителю хотя бы конкретизировали обвинение. А нынче Запад — понятие безразмерное. Что чужое — то и «Запад».

И вообще, как говорил еще Игорь Савченко своим ученикам: «Люди, мыслящие по аналогии, быстро снашиваются», а ничего, кроме здоровья и долголетия, я бы А.С.Смирнову не пожелал. Лишь бы был внимательнее на просмотрах, а то вот и картину А.Ханютина принял за ленту С.Головецкого и разнес в пух и прах, с обвинениями... не по адресу.

Так что все равно итоги фестиваля могли быть совершенно непредсказуемыми.

К счастью или к несчастью, но этого не случилось.

Приз за дебют получил провокационный, хулиганский и талантливый «Трансформатор» Павла Костомарова и Антуана Каттена (картина получила и приз имени Леонида Гуревича, — выяснилось, что ребята не знают, кто это, ничего себе...). Больше нигде лента не может быть показана, кроме как на фестивалях: в кадре мат-перемат, нормальный способ изъясняться двух героев фильма, которых оставили посреди трассы стеречь испорченный трансформатор — неделю, месяц, год... Провокационность фильма еще и в том, что это квазидебют. Смешно в начинающих числить классного оператора Павла Костомарова. Но по протоколу — всё правильно.

Приз за короткометражный фильм получила лента Виктора Асюка «Колесо» («Коло»). Название, конечно, многоплановое. Это и круг жизни, и то, что находится на обочине (предыдущая лента мастера — «Мы живем на краю» не так давно получила премию «Феликс» за лучший европейский документальный фильм).

Мне лично близок в этом формате эксперимент: «В реальном времени» Сергея Дебижева — метапародия на цикл «Петербург-300», смонтированная в ритме переключения каналов ТВ (так называемого заппинга), или тот же «Сеанс гипноза» В.Мосса, который может потягаться с последним фильмом Г.Реджио «Накойкатци». Но мы условились: с судьей (судьями) не спорят. Даже если он (они) чего-то в упор не видят.

Приз за полнометражный документальный фильм получил питерский режиссер Александр Гутман за фильм «Фрески». Фильм Гутмана — обманчиво простой, а по сути глубоко дидактичный.



1. «Документалист»

2. «Фрески»

3. «Трансформатор»



1. «Раб и его женщины»
2. «Пол Маккартни. 73 часа в России»
3. «В зоне любви»

Речь в картине идет об Армении. Но Армения здесь — от противного, это не просто страна, но и «позитив» вполне «негативной» России: хоть и все прелести дикого капитализма, и катастрофическое землетрясение, но какие-то основы жизни здесь не повреждены. Но хвалят фильм не за его своеобразную философию оптимизма, так не достигающего нас, а за армянскую фактуру, снятую, естественно, извне (кстати, в этом фильме есть последние кадры, снятые потрясающим оператором и режиссером Сергеем Скворцовым, трагически погибшим несколько лет назад). А вот «Документалист» Арутюна Хачатряна — фильм, как уже было замечено на страницах «Кинофорума», без солнца, снят изнутри. Но эту рифму («Фрески» — «Документалист»), кажется, вообще никто из наблюдателей не заметил. И, между прочим, надо как-то резче развести полный метр и короткий, а может быть, учитывая влияние ТВ, ввести и приз за средний метр (39 минут). К примеру, отменная, жесткая, образная работа А.Ханютина — формально короткометражная, но, что называется, «тяготеет» к полному метру. И это не частный случай.

Пойдем дальше. Приз за операторскую работу Вячеславу Петухову за фильм «В зоне любви» (режиссер Аркадий Морозов) — о семье манси — побуждает в очередной раз поставить проблему, где оператор в документальном кино: там, где он неотличим от режиссера, является его продолжением, или там, где он дает свою интерпретацию режиссерской идеи? Здесь жюри, на мой взгляд, пошло по пути наименьшего сопротивления. Но это, видимо, позиция.

Впрочем, боюсь, что наши «маэстры» не вполне уверены в собственном приговоре, — иначе бы все тот же А.С.Смирнов не стал бы называть «хорошим вгиковским этюдом 2-го курса» «Монокль». Опыт изображения бесконечного режиссера Максима Гуреева и оператора Руслана Герасименкова (явный претендент на награду, с моей точки зрения). Видимо, здесь кроется и многолетний феномен «незамечания» на фестивале Ирины Уральской. У нас до сих пор часто награждают оператора, чтобы унизить режиссера.

Специальный приз жюри — Герцу Франку за картину «Flashback» («Оглянись у порога»). Тут комментарии излишни. Это в любом случае кино «из ряда вон», и что ни скажешь, все будет мало. Страсти по ее поводу улягутся не скоро (сужу по интереснейшей, глубокой и точной реакции екатеринбургских зрителей, лучших зрителей в мире).

Гран-при — ленте Виктора Косаковского «Тигр!». Не прошло и шести лет после гениальной «Среды»...

То есть почти во всех случаях отмечены картины беспрецедентные.

Наши намерения представить срез документалистики этого года как своего рода разрыв между мейнстримом, индивидуальными акциями и просто отличным традиционным кино были поняты адекватно.

Отчего же осталось смутное чувство неудовлетворенности? Может быть, дело в том, что член жюри Андрей Смирнов (спасибо ему за экспрессию) вышел за парламентские рамки и осудил фильм А.Расторгуева «Чистый четверг» (кстати, увенчанный главной наградой на фестивале в Лейпциге) в выражениях, к которым не часто прибегал даже Б.Павленок? Помните, у Галича: «Помним мы, что движение направо начинается с левой ноги». Или потому, что дискуссия о «ненормативной лексике» на экране, ставшая главным скандалом фестиваля, больше смахивала на процесс над «врагами народа», обвиняемыми, в соответствии с новой конъюнктурой, в растлении нации? Думаю, нет.

Тревожит то, что неигровое кино, что наше, что кино стран СНГ (с небольшими вариациями, за исключением, думаю, Казахстана, а почему — отдельный разговор), сегодня оказалось реально не готово к совершенно новой ситуации тотального и вместе с тем разностороннего влияния ТВ — на формат, на темы, на ритм и многое другое, о чем уже шла речь. Можно, конечно, поблагодарив жюри, затянуть реформу фестиваля, снова ввести наркоз, еще потешить местные амбиции

(разыграть антимосковскую карту, благо в запасе уже есть питерская, — местная администрация только того и ждет). И опять лечь в дрейф на несколько лет, заменив отборщиков на более послушных.

Можно и другое — просто расширить контекст и заявлять не фильмы стран СНГ и Балтии, а ретроспективы, как сделали в этом году финны. Чтобы зритель мог судить сам о том, что происходит за пределами России. Конечно, мы стараемся каждый год приглашать фильмы традиционных друзей фестиваля — того же Виктора Аслюка или Янину Лапинскайте из Литвы, в прошлом году получил приз «За лучший короткометражный фильм» украинец Юрий Терещенко, снявший ленту «Любовь небесная» об актере Петре Масохе и его жене. А лента Виктора Олендера «Пассажиры минувшего столетия» была отмечена критиками. Но этого мало, а фильмы учеников (в этом году в конкурсе дебютов участвовала лента «Холодно» Юлии Мальцевой, студентки Киевского Государственного университета, — исповедь изнасилованной женщины, сделанная тактично и точно) не заменят картин мастеров.

И тем не менее, вызов фестивалю «Россия» брошен от имени самой реальности. Осталось подбросить перчатку и, скажу еще раз, вновь сделать его инновационным. А уж как в этом случае обойдутся с нами — теми, кто отбирал фильмы и вызвал на себя начальственный гнев, — оценят ли сложность «текущего момента» дорогие коллеги из нынешней «заграницы», то есть стран СНГ и Балтии, дело десятое. Снявши голову, да еще без наркоза, по волосам не плачут.

И не такое видали.

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

ВОЙНА КИНОПРИДУРКОВ

Наступление эпохи звукового кино застало украинскую кинематографию в очень хорошей форме. Она располагала крепкой производственной базой — Киевская и Одесская кинофабрики были неплохо оснащены технически и обе были, что называется, на ходу.

Вокруг этих студий сложился достаточно крепкий кадровый костяк, вряд ли в чем уступавший любой самой продвинутой российской киноорганизации. Достаточно напомнить хотя бы только некоторые режиссерские имена, какими располагало на тот момент кино Украины: П.Чардынин, Г.Стабовой, Г.Тасин, Ф.Лопатинский, И.Кавалеридзе, А.Курдюм, Н.Шпиковский, А.Гавронский и др. К тому же на студиях Украины тогда работали М.Донской, И.Пырьев, Дз.Вертов, А.Роом, А.Медведкин. На небосклоне славы всходили звезды таких дарований, как А.Каплер и Л.Луков. И самое главное: у кинематографистов Украины уже был неоспоримый национальный лидер — Александр Довженко, который успел снять подлинный манифест украинского кино, свою знаменитую «Землю». К тому же по мере выхода из тотальной послереволюционной разрухи и относительно самостоятельного плавания 20-х годов украинская кинематография методом проб и ошибок накопила уже богатый и поучительный опыт ведения громоздкого и невероятно многосоставного кинематографического хозяйства.

На такой благодатной основе, казалось, следовало бы ожидать мощного и стремительного взлета, каковой в начале 30-х довелось пережить российскому «Ленфильму», грузинскому «Гюскинопрому», а позднее и выбравшемуся из эпидемии затянувшегося строительства «Мосфильму». Однако ничего подобного на Украине не случилось. Более того, вместо ожидаемого расцвета произошел самый настоящий провал, из которого украинская кинематография не могла вырваться на протяжении всего столь победоносного для советского кино в целом предвоенного десятилетия.

Впрочем, в нынешние времена, когда все так тотально и радикально переосмысливается и переоценивается, прежнее представление об украинском кино 30-х годов как о «провале» или, если выражаться деликатнее, как о не распустившемся дивном цветке, сегодня, безусловно, может быть пересмотрено и трактовано не иначе, как золотой век украинской киномузы. Однако для нашего дальнейшего изложения важно все-таки помнить, как именно и в каких категориях оценивали развитие украинского кино 30-х годов его современники. А их скорбные размышления и объяснения на эту тему умещались в диапазоне двух наиболее ходовых понятий тех лет: «провал» и «прорыв». Причем последнее слово в терминологическом словаре той поры означало некое бедствие по высшему разряду.

Наиболее важными и показательными симптомами столь неблагоприятного развития украинского кино для непосредственных участников кинопроцесса являлся не только слишком скромный, явно не соответствовавший потенциальным возможностям список творческих достижений киностудий Украины, но и поистине непобиваемые рекорды в срыве установленных планов, жутчайшая дезорганизация производства¹, небывалая чехарда кадровых назначений и смещений, вопиющее неумение закрепить на украинских студиях талантливых кинематографистов, оказавшихся там подчас по воле случая, и т.д. и т.п.

Иван Пырьев, поработавший на Украине, в статье «Заброшенная студия»² с горечью отмечал, что «в Киевской студии творческой жизни нет». Сценарий «Щорса» пришли осуждать рабочие цехов, но не режиссеры. Когда показывался материал «Богатой невесты», на просмотр пришли только два режиссера, причем один из отдела технических фильмов. «Киевские кинематографисты оторваны от жизни и практики других студий. Картины, выпускаемые в Ленинграде, Тбилиси и т.д., попадают в Киевскую студию не скоро. Здесь не обсудили даже «Мы из Кронштадта».

Опасаясь подсыпать соли на нынешние и без того натянутые «межнациональные отношения», я не рискну сейчас прямо цитировать те зубодробительные рецензии на украинские фильмы, убийственные фельетоны о состоянии дел на кинофабриках Киева и Одессы, не говоря уже об обзорах и статьях общего характера о катастрофической ситуации в украинском кино, каковыми наполнилась как общая, так и кинематографическая пресса на протяжении всего десятилетия.

Прессу и публичные высказывания тех лет вообще отличает совершенно обескураживающая даже по нынешним «свободным» временам какая-то особо иступленная оголтелость и форсированность любых оценок. Полутона и тонкая нюансировка тогда были полностью выведены из оборота, спокойно-рассудительное обсуждение действительно сложных ситуаций и непростых проблем развития было абсолютно немисливо. Любое обсуждение сразу же приобретало конфликтный характер и перерастало в битву, причем битву сугубо политического характера с поистине людоедским набором ярлыков. Эпоха «обострения классово-вой борьбы по мере победного наступления социализма» громким эхом отзывалась в любой написанной или публично произнесенной фразе. Впрочем, коммунизированная пресса не просто служила рупором партии, но и сама по себе сладострастно нагнетала атмосферу кликушества и истерии. Без учета этой «особенности» в газеты и прочие документальные источники тех лет вообще лучше не заглядывать.

Неблагополучное положение дел в украинском кино и вся его конкретная симптоматика вылезли наружу и даже были взяты на начальственный карандаш уже в самом начале 30-х. И тем не менее, при всех бесчисленных обсуждениях и даже попытках исправить положение, оно оставалось на том же самом месте в течение многих лет. Как заколдовало!

Отчего же и по какой злой причине таковое могло приключиться?

Причин было предостаточно. Однако скорее всего главной из них, неотвратимо предопределяющей негативное развитие событий, стали те извращенные, поистине уродливые взаимоотношения, что установились между киноруководством Киева и Москвы, начиная еще едва ли не с середины 20-х годов. В силу некоторых обстоятельств (о них как-нибудь в другой раз) они сразу приобрели резко конфликтный и враждебный характер. Украинские «самостийщики» из ВУФКУ не желали покупать и прокатывать у себя многие российские

картины (долгое время не был куплен и не показывался на экранах Украины даже легендарный «Броненосец «Потемкин»). Московские чиновники платили той же монетой и чихать хотели на фильмы украинских студий. Последним эта ответная нелюбовь выходила уж совсем боком, поскольку фильмам ВУФКУ окупить свое появление на белый свет без российских экранов было весьма проблематично. Украинские кинофабрики несли большие убытки.

Страдало, впрочем, и российское «Совкино», поскольку фильмов собственного производства для заполнения необъятного экранного пространства России тогда тоже не хватало. Однако ни Иван Иванович в Москве, ни Иван Никифорович в Киеве ни за что не желали уступить друг другу хоть в малости, и конфликтные отношения двух ведомств к исходу 20-х переросли в самую что ни на есть настоящую киновою.

Не на шутку встревоженные власти взялись мирить перессорившиеся киневедства аж на уровне самого ЦК ВКП(б). Однако подлинного, настоящего примирения на самом деле так и не произошло. Хуже того — процесс централизации управления кинодела в стране, начавшийся в конце 20-х и бурно продолжившийся в начале 30-х, еще больше подлил масла в огонь, поскольку в результате всех реорганизаций управления отраслью украинская кинематография практически теряла свою былую независимость. Ведь в прежние годы Москва пыталась рулить украинским кино в основном по идеологической части. В организационно-хозяйственном же отношении оно могло устраивать свое бытие по собственному усмотрению. ВУФКУ напрямую подчинялась правительству Украины, от него, а не из московского кошелька получала бюджетные средства, соответственно и тратить их могла, не шибко оглядываясь на Москву. Украинские киноначальники сами решали, сколько и какие фильмы надо снимать, сами решали все кадровые и многие-много другие вопросы своей кинематографической жизни. От треклятой Москвы не зависело не только кинопроизводство, но и республиканский прокат. В 20-е годы ВУФКУ обладала даже правом самостоятельно покупать зарубежные фильмы, равно как и продавать свои фильмы за кордон.

К 1934 году обо всех этих прелестях пришлось забыть. Решением высших партийных и государственных инстанций СССР в кино была введена жесткая суперцентрализованная система управления отраслью. Производственно-тематические планы республиканских киностудий, планы развития ма-

териально-технической базы национальных кинематографий, строительство новых фабрик и кинотеатров, финансирование, материально-техническое снабжение, решение кадровых и иных вопросов — все это отныне необходимо было согласовывать с киночиновниками в Москве.

Эту полнейшую утрату самостоятельности тяжело переживали все республиканские кинематографии, за исключением, может быть, самых отсталых на тот момент некоторых среднеазиатских



«Земля»

студий, для которых прямая и тотальная зависимость от центра была не только благом, но и единственным спасением. Но к хомуту московского централизованного управления особенно трудно и тяжело привыкало украинское кино³.

Слишком резкий и бесцеремонный переход в принципиально иной режим существования, осуществленный на фоне прежних незаживших ран и неналаженных отношений, кодировал и все последующие московско-украинские «взаимосвязи», автоматически превращая решение любого маломальского вопроса в очередную крупномасштабную разборку с взаимными обвинениями, истериками и непременными жалобами своему партийному начальству.

Пожалуй, нагляднее всего эта специфическая модель «дружбы уродов» проявлялась на уровне газетно-журнальных публикаций, особенно начиная с того момента (кажется, 1930 год), когда на Украине стал выходить побратим московской газеты «Кино» под тем же названием, но только в укра-

инской транскрипции — «Кіно». Вот в какой форме развивался специфический диалог этих вроде бы дважды «братских киноизданий»:

«Киевская газета «Кіно» (№5 от 20 февраля 1930 года) разразилась фельетоном, истинный смысл которого выражен не столько в самом фельетоне, сколько в сопровождающих фельетон карикатурах.

На первой из них волосатый, гориллоподобный и страшный с виду человек размахивает суковатой дубиной. На первобытном животе этого человека — наклейка, удостоверяющая, что он и есть газета «Кіно» (через «и»). Внизу в позе крайней растерянности, в ожидании удара дубины, плюгавенький мальчик, выронивший перо. На нем надпись: «Газета «Кіно» (через«і»).

Под этим художеством подпись, достойная карикатуры: «Методы самокритики, практикуемые газетой «Кіно».

Гораздо более понятна вторая карикатура, служащая завершением не только своей предшественницы, но и сокровенных мечтаний газеты «Кіно».

На ней тот же плюгавый мальчишка, неожиданно ставший Геркулесом и набравшийся мужества, протыкает пером гориллу, только что размахивавшую дубиной. Подпись: «И что из этого может получиться»⁴.

Подобного рода «обмен любезностями», ничуть не ослабевая, продолжался до самого 1937 года, после чего резко пошел на убыль, о чем еще будет сказано.

Главный и неизменный лейтмотив этих бесконечных разборок — поиск врага. Кто и как именно вредит развитию и творческому росту украинского кино? Кто и при каких обстоятельствах коварно подсыпает толченый стеклянный порошок в манную кашу?

Выяснением этого бытийно-онтологического вопроса с равным усердием увлекались как в стольном граде Киеве, так и в самой Москве. Но до той поры, пока исследованием сей загадки не занялись профессионально киноведы с Лубянки, ответы носили в основном обтекаемо абстрактный характер. Киевские киноначальники, не рискуя взглянуть на себя в зеркало, виновниками всех бед и страданий украинской киномузы считали исключительно глупость, тупость, бездарность и враждебность московского руководства.

Представители последнего действовали в таких случаях по известному народному присловию «Сам дурак!». Если же все-таки это невеселое правило хотя бы и изредка нарушалось, то самокрити-

ка в рамках той или иной корпорации допускалась только в тех случаях, когда на Украине или в той же Москве снимали какого-нибудь очередного киноначальника, и тогда хотя бы некоторые свои украинские (московские) беды можно было сваливать на только что свергнутого руководителя-земляка.

В качестве такого «мальчика для битья» мог послужить, впрочем, если и не совсем еще уволенный чиновник-земляк, то, по крайней мере, тот, на кого уже пала тень подозрения какого-нибудь смертного советского греха (на Украине самым ходовым среди таковых был жупел «национализма»), и наметанный глаз запросто мог определить, что сей товарищ уже не «жилец». Вот наиболее характерная для подобной ситуации эпистолия:

Письмо секретаря парткома ГУКФа При СНК УССР Мордерера главному редактору журнала «Советское кино» К.ЮКОВУ

В редактируемом Вами журнале «Советское кино» в №11—12, посвященном 15-летию юбилею советской кинематографии, печатается статья Зельдовича «Основные этапы украинской кинематографии».

Партийная организация ГУКФа Украины обращает Ваше внимание на то, что автор названной статьи по ряду политических соображений не может репрезентовать украинскую кинематографию, особенно в юбилейном номере журнала. Причиной этому является имеющийся у нас материал об авторе статьи, который в своей практике ориентируется на националистические кадры в кино и пытался их привлечь для работы на фабрике.

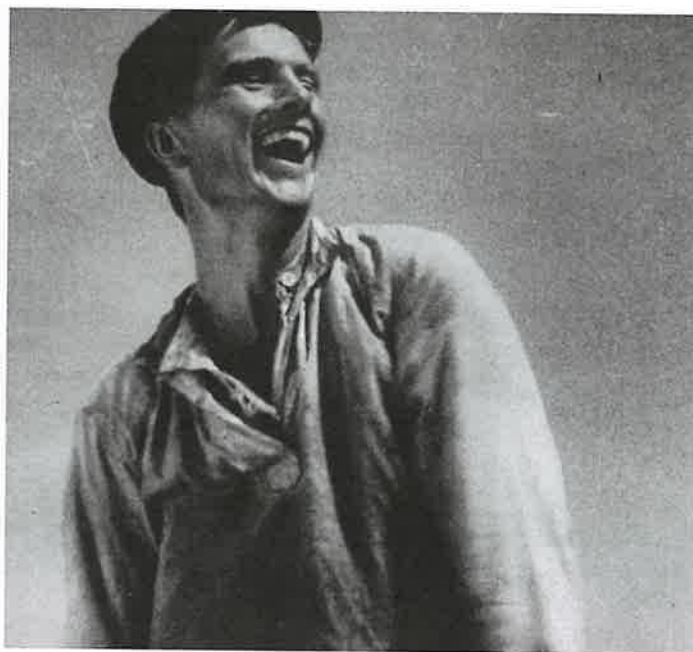
Мнение Партийного комитета разделяет Дирекция «Украинфильма» в лице т.т. Кудрина и Левита.

*Секретарь Партийного комитета
ГУКФа СНК УССР
Мордерер⁵*

В октябре того же 1936 года вышел юбилейный «украинский» номер газеты «Кіно», в котором была дана довольно безотрадная картина состояния дел в украинской кинематографии. Начальник Управления по делам искусств при Совнаркоме Украины А.А. Хвыля в своей установочной статье тоже вынужден был отметить кое-какие темные пятна на солнце украинской кинематографии. Но виновники этих «затемнений» виделись либо в Москве

(об этом речь впереди), либо в ряду уже свергнутых и наказанных украинских начальников и творцов:

«Формализм на Украине, прикрытый подчас широкими казацкими штанами, в той или иной постановке наносил колоссальный ущерб украинскому национальному искусству. Картина Кавалеридзе «Ливень» («Элива») не могла дать реального представления о гайдамацких восстаниях на Украине. Отображение сегодняшнего дня Украи-



«Земля»

ны, использование грандиозного наследства украинской классической культуры, разработка ряда исторических тем еще не нашли своей реализации. А ведь показать, как счастливо живет теперь украинский народ и как он жил раньше, — самая благодарная, самая великая задача для украинской кинематографии, для ее художников.

В этом крайне важном деле среди некоторых людей искусства существует такой же консерватизм и мещанское тупоумие, как и в некоторых других областях работы. Ведь были еще недавно такие почтенные руководители промкооперации, которые запрещали использовать в вышивках голубой цвет, боясь «как бы чего не вышло». В технике шитья они запрещали вышивать крестиком. Когда возникло предложение показать в кино «Наталку-Полтавку», украинские народные песни, ряд произведений украинской классики, —

то некоторые товарищи пытались все это переделать так, чтобы от украинского наследства остались рожки да ножки»⁶.

А вот А.П. Довженко — исключение из правил — корень всех бед увидел в «кадровом вопросе»:

«Положение Украинфильм сейчас неприглядно, и на это не надо закрывать глаза. Режиссеров мало. Еще меньше — хороших режиссеров. Однако не только слабость и малочисленность режиссер-



«Щорс»

ских кадров определяют положение «Украинфильма». Главным бичом украинской, да, пожалуй, и всей нашей кинематографии является отсутствие достаточного количества доброкачественных сценариев. Это — не откровение. По этому поводу уже годы идут страстные дискуссии. Я указываю на это как на главный отправной пункт нашего производства для того, чтобы обосновать некоторые свои практические предложения, целью которых является способствовать росту кадров нашей режиссуры. [...]»

«Наши несовершенные режиссерские кадры все же в среднем по качеству выше наших сценарных кадров. «Украинфильму» не хватает сценариев, даже плохих. Наши сценарии разделяются на: а) сценарии, б) плохие сценарии и в) «несценарии». И очень хорошо делает новое правление треста, ставшее на путь отказа от постановки «несценариев».

Что такое «несценарий»? «Несценарий» — это нечто, написанное обязательно на актуаль-

ную тему, написанное «взволнованно», сумбурно, без учета кинематографической специфики, немощное идейно, какая бы хорошая идея ни толкнула автора на писание. И, наконец, это нечто проданное тресту за несколько тысяч рублей и запланированное к постановке. Это идея, не выраженная средствами искусства, — идея, не выраженная языком киноискусства.

Плохой сценарий немного лучше. Поэтому у нас так много переделок в процессе съемок, простоев, лишних затрат, словом, всего, что отражает творческую жизнь, отнюдь не являясь обязательным атрибутом творчества. Неясность идеи и неясность средств искусства в сценарии рождает болотный туман в фильмах, и с этим нужно бороться в первую очередь [...]»⁷.

Однако такие «праздники», когда можно было отыгаться на «своих», случались не так часто, и главные виновники бед и страданий украинской кинематографии непременно обнаруживались среди «москалей», а последние полагали таковыми самих же «хохлов».

Может быть, особо показательной в этом отношении оказалась прямая дуэль двух начальников — заместителя начальника Главного управления кинопромышленности СССР В.Усиевича и начальника Управления по делам искусств при СНК УССР А.А. Хвыли, — разыгравшаяся уже осенью 1936 года. Застрельщиком этого неординарного поединка оказался руководитель всех украинских муз А.А. Хвыля. Вот как об этом повествовал В. Усиевич:

«В Культпрос ЦК ВКП(б)
22/9—1936 г.

В газете «Кино» (№44 от 11.9) помещена в качестве передовой статья Начальника Управления по делам искусств при СНК УССР тов. Хвыли — «Украинская советская кинематография».

Статья эта, посвященная важнейшему вопросу — причинам отставания украинской советской кинематографии и мероприятиям к улучшению ее работы, — содержит ряд явно несправедливых положений. В связи с этим считаю необходимым просить Культпросветотдел обратить внимание на следующее:

1. Говоря о кадрах «Украинфильма», о недостатке квалифицированных режиссеров, т. Хвыля правильно указывает на то, что в украинские студии часто шли работать малоквалифицированные режиссеры и операторы, провалившиеся в других студиях. Однако абсолютно неверно утверждение т. Хвыли, что такие режиссеры якобы

посылались «Украинфильму» ГУКом. Снятое весной этого года по настоянию ГУКа руководство «Украинфильма» (т. Кудрин) в результате явно неудовлетворительной работы, вопреки настояниям ГУК, распустило значительную часть своих наиболее квалифицированных кадров. Так, из «Украинфильма» ушли режиссеры Рошаль, Строева, Шпиковский, Марьян и др. такие драматурги, как Каплер, такие операторы, как Б.Дейтлин, Кауфман и др. Переход этих работников на другие студии объяснялся исключительно неумением «Украинфильма» использовать их. Например, Рошаль последние два года работы в «Украинфильме» был переведен на создание агитпропфильма. Каплер потерял два года работы впустую, также был неверно ориентирован руководством «Украинфильма» и т.д.

Отпуская квалифицированные кадры, «Украинфильм» проводил неправильную политику подбора режиссеров, провалившихся на других студиях. Делалось это не только с согласия ГУКа, а, наоборот, вопреки ГУКу, причем руководство «Украинфильма» использовало все возможности, чтобы протащить к себе этих людей.

Так, был в 1931 году приглашен в Киев провалившийся в Белгоскино режиссер Гавронский А.О. (контрреволюционер, теперь сосланный), так был в 1934 году приглашен в Киев провалившийся в «Мосфильме» режиссер Роом А.М.

Кроме того, был ряд случаев приглашения в «Украинфильм» других неквалифицированных режиссеров, которые не получали постановки только после большого нажима со стороны ГУКа (Вильнер, Рапопорт и др.).

В результате неправильного руководства ряд режиссеров-профессионалов, в других условиях безусловно делавших бы фильмы, — в «Украинфильме» деградировали из-за неправильной сценарной и тематической ориентации и провалились (Гичер Г.З. и др.).

Таким образом, утверждение т. Хвыли явно неправильно освещает действительное положение дел с кадрами режиссуры. Вопреки заявлению т. Хвыли, ГУК указывал руководству Украины на необходимость ориентироваться на выдвижение молодых украинских советских режиссерских кадров. На ежегодных сессиях комиссии по утверждению режиссерских кадров ГУК систематически приходилось отводить явно порочные кандидатуры, выдвигаемые «Украинфильмом». И наряду с этим ГУК поощрял предоставление постановок новым украинским советским кадрам преимущественно из театра. Характерно, что почти всем

этим кандидатам «Украинфильм» впоследствии постановок не дал.

2. Тов. Хвыля далее развивает ту же явно неверную свою мысль и пишет: «Строгий юноша» является наиболее ярким примером подобной порочной художественной линии по отношению к украинской кинематографии». Пример (как и все утверждение) явно неправильный. ГУК был с самого начала категорически против постановки «Строгого юноши» и только благодаря поддерж-



«Щорс»

ке, полученной «Украинфильмом» у ряда товарищей, эта постановка была осуществлена вопреки неоднократным протестам ГУКа. Все это не могло быть неизвестно тов. Хвыле.

3. Подобным же образом явно не прав тов. Хвыля, говоря о присылке (ГУКом) на Украину недоброкачественных сценариев. ГУК систематически ориентировал «Украинфильм» на необходимость установления крепкой связи с украинскими советскими писателями и много раз предупреждал против приема волны халтуры, которая притекала и самотеком, и через отдельных представителей «Украинфильма», приезжавших в Москву. Можно привести огромный список плохих сценариев, работу над которыми «Украинфильм» прекращал только после настойчивых указаний ГУКа. На ежегодных производственных совещаниях и в процессе работы ГУКу приходилось прекращать работу над рядом явно халтурных вещей или требовать кардинальных переделок (напри-

мер, сценарии «Провинциалка», «Песня про свечку», «Патриоты» и т.д.). (Фактический материал может быть представлен дополнительно.)

4. Тов. Хвыля правильно указывает на большой вред, нанесенный украинской советской кинематографии со стороны **формализма**.

Однако тов. Хвыля почему-то указывает только на старый (первый) фильм Кавалеридзе — «Ливень». Совершенно непонятно, почему тов. Хвыля не приводит более поздний пример из твор-



«Богатая невеста»

чества Кавалеридзе — «Прометей». Этот порочный фильм, которому посвятила редакционную статью «Правда» (см. статью «Грубая схема вместо настоящей правды»), был пущен в производство также вопреки ГУКу, требовавшему всесторонней переделки сценария. В процессе работы над фильмом ГУК указывал на порочность того, что делал Кавалеридзе. Наконец, после выпуска фильма ГУК не принял его, причем и тут руководство «Украинфильма» приложило все усилия к протаскиванию фильма на экран вопреки решению ГУКа и Культпроса ЦК ВКП(б).

Тов. А.Хвыля оказался в числе немногочисленных защитников этого порочного фильма. В своей рецензии, помещенной в «Правде» (редакция к этому времени еще не посмотрела фильма) 30 августа 1935 г., тов. Хвыля дает фильму положительную оценку и, в частности, одобительно оценивает наиболее порочные места фильма, как

например, батальные сцены, любование трупом расстрелянного солдата и др.

Об этих кадрах тов. Хвыля пишет: «Режиссер сумел в этих кадрах показать могучую силу народного протеста». Это как раз о тех местах фильма, которые «Правда» подвергла жесткой критике, как проявление явного формализма, сугубого натурализма.

Статья тов. Хвыли, помещенная в газете «Кино», содержит ряд глубоко неверных положений, явно не соответствующих действительности и неправильно ориентирующих в первую очередь самих работников украинской советской кинематографии в подлинных причинах провалов. Мы опасаемся, что такие высказывания тов. Хвыли, как «о русотяпски настроенных людях (кто же эти люди? — В.У.), для которых развитие украинской культуры — это абстракция», и другие допущенные им намеки и неясности в адресе обвинений, содержащихся в статье, могут быть использованы во вред дальнейшему развитию украинской кинематографии. Поскольку тов. Хвыля является руководителем Управления по делам искусств УССР, его статья и содержащиеся в ней положения заставляют нас обратиться в Культпрос ЦК ВКП(б) с данным письмом.

С коммунистическим приветом,
В. УСИЕВИЧ⁸

Показательно, что задетый за живое московский киноначальник обращается не напрямую к своему украинскому «обидчику», а непосредственно в высшую партийную инстанцию, чтобы уже оттуда, с самых высоких партийных небес, главнокомандующему всеми украинскими музами как следует вправили мозги.

Вполне вероятно, что все эти многолетние перебранки и потасовки по закону дурной бесконечности могли бы, наверное, продолжаться еще очень и очень долго, а само выяснение отношений между Москвой кинематографической и кинематографическим Киевом так и вошло бы в историю кино, как глупая и бессмысленная война придурковатых киноначальников, если бы во всей этой затянувшейся эпопее не обозначился вдруг резкий переход совсем в иной жанр: поиском и выявлением истинных врагов украинского кино (да и не только его) занялись уже настоящие профессионалы с Лубянки.

Нельзя сказать, что прежде они только снисходительно наблюдали, как вредители и идейные диверсанты всех мастей ловко прибирают к своим

нечистым рукам важнейшее из всех искусств. Первые достаточно результативные зачистки вредителей доблестные чекисты начали проводить в стане кино, начиная, пожалуй, еще с конца 20-х годов. Однако именно с 1936 года их работа на этом поприще пошла куда как дружнее и энергичнее. Коварных врагов, вредителей и диверсантов, окопавшихся на киностудиях и в киноголавках стали выявлять уже целыми пачками. И тут уж совсем доподлинно, под судейский протокол и свидетельские показания, конкретно и пофамильно, было доказано, что более всего самых страшных и зловредных врагов украинской киномузы окопалось и затаилось в самом... украинском кино. Причем тут «лицо врага» — так назывался цикл статей, опубликованных в газете «Кино», — оказалось весьма специфическим. Если «вредители» на «Ленфильме», к примеру, нарочно насыпали под пол студийных павильонов битую пленку, дабы надежнее спалить студию дотла, а на Куйбышевском заводе «Кинап» нарочно подсыпали в изготовленную здесь аппаратуру хрустящий волжский песочек или, еще лучше того, запускали в серийное производство новую модель кинопередвижки, которая нарочно была так спроектирована, что в принципе не могла работать, то на Украине киновраги пакостили преимущественно в сфере сугубо идеологической и оказались в основном исключительно «националистами».

Из статьи «Буржуазные националисты в украинском кино» узнаем поистине душераздирающие подробности на эту тему:

«Колоссальный вред нашей украинской советской кинематографии принесли буржуазно-националистические вредители, шпионы и диверсанты. Подлые предатели украинского народа, наемные слуги немецких и польских контрразведок всевозможными путями тормозили расцвет национальной по форме и социалистической по содержанию культуры украинского народа. Подлая банда фашистских наймитов, хитро маскируясь в продолжение многих лет, проводила свою вредительскую работу в украинском кино. Пользуясь ослаблением большевистской бдительности, эти проституированные негодяи делали все, чтобы разжигать вражду между народами Советского Союза. Они старались захватить в свои руки самое важное и самое массовое из искусств — кино. Они, блокируясь с троцкистско-бухаринскими выродками, пытались развалить украинскую кинематографию. В продолжение многих лет они творили свои подлые дела, всемерно стараясь задержать рост украинского кино, стараясь ис-

пользовать его в своих шпионских, предательских целях.

Один за другим сменяли друг друга в качестве руководителей украинского кино националистические прихвостни и троцкистские мерзавцы — Косячный, Косило, Ткач, Орелович, Левит. Эта банда пользовалась покровительством всяческих любченко, поповых, хвылей, расставляла свои шпионские силы на важнейших участках кинематографии.



«Щорс»

Сценаристы — петлюровские бандиты, члены троцкистского СВУ — Старицкая-Черняховская, Яловой, контрреволюционеры — Кулиш, Ирчан, Эпик, Христовой, Ярошенко, Иогансон, Семенко. Ставили эти сценарии националистические агенты фашизма — курбасы, лопатинские и стабовые. Актёрами в этих картинах были националистические выродки вроде Гирняка или просто уголовники типа «артиста», игравшего в «Трипольской трагедии» роль бандита и через некоторое время расстрелянного за бандитизм.

Редакторами, помогавшими делать фильмы, сидели все те же бандиты типа Тютюника либо националистические выродки, как Косыненко, Яловой, Ярошенко, Саченко, Щупак, Добровольский. Консультировали сценарии «ученые мужи» из фашистского СВУ — господи Ефремовы, Слабченки, презренные атаманы вредителей Любченко, Хвыля, Попов.

Эта банда диверсантов и вредителей поставила ряд поганеньких картин и, пользуясь отсутствием бдительности со стороны работников

кинематографии, сумела протащить некоторые из них на экран.

На экранах появился «Кармелюк», написанный по материалам госпожи Старицкой-Черняховской и поставленный Ф. Лопатинским. Известного народного героя Кармелюка в этом фильме перекрасили в «жовто-блакитный» цвет. Зрителю показывались: «Тарас Трясило», «Василина», «Жемчужина Семирамиды», «Экспонат из паноптикума», «Хранитель музея», «Тебе дарю» и прочая буржуазно-натуралистическая дрянь.

Фашистская банда, орудовавшая в кино, не брезговала самыми низкими и подлыми приемами — широко практиковались подлоги, искажение и фальсификация истории, протаскивались насквозь фальшивые кулацко-петлюровские идейки о «безбуржуазности украинской нации», «о классовом мире на Украине», «о националистическом единстве» и т.п. Революционные крестьянские движения перекрашивались в буржуазно-националистические, а организаторы и руко-

водители этих революционных движений — в героев националистического толка, идеализировались кулацкие атаманы, всевозможными путями затушевывалась идея классовой борьбы и разжигалась национальная вражда.

Еще и сейчас до конца не разоблачены окопавшиеся в украинской киностудии пособники и прихвостни орудовавших здесь буржуазных националистов и вредителей. Хвыля, Ткач, Орелович и прочие окружили себя целой «артелью» националистических выродков, двурушников и авантюристов. Эти люди привели украинскую кинематографию к глубокому прорыву, в котором она находится сейчас — накануне всенародного празднества XX годовщины Великой Пролетарской революции.

Буржуазно-националистические вредители делали все, чтобы сорвать производство фильмов к великому юбилею. Они не допускали в производство сценариев на опасные для них темы (темы борьбы со шпионами, троцкистами и диверсантами и т.д.).

«Щорс»



Под нажимом общественности студия приступила к постановке юбилейного фильма «Директор». Этот фильм, трактующий проблему борьбы с троцкистскими вредителями, оказался не по нутру Любченко и Хвыле. Они потребовали сценарий и через своих ставленников Ткача и Ореловича в продолжение семи месяцев искусственно задерживали начало работ по фильму; десятками «поправок» они пытались снизить остроту и политическую направленность сценария.

Эти же люди в течение многих лет задерживали рост молодых украинских кадров, не утверждая на самостоятельной работе ни одного из молодых способных работников. Какой наглостью надо обладать, чтобы после всего этого, подобно негодю Хвыле, утверждать, будто в провалах украинского кино повинны московские организации, которые будто бы присылали на Украину плохих режиссеров.

Истинные причины прорыва в украинской кинематографии — это преступное отстранение украинских писателей от кино (так было с тт. Корнейчуком, Паничем и др.), это искусственная задержка роста национальных кадров украинского кино, это срыв нужных фильмов и загрузка студии всевозможной дребеденью.

Захватив в свои руки печатный орган украинского кино (журнал «Радзяньке кино») и посадив редактором журнала своего человека (Медведева), националистическая свора использовала журнал для своих подлых писаний. Почти в каждом номере журнала печатали свои «труды» Ткач, Орелович, печатались и их сподручные — Медведев, Ятко, Добровольский и т.д. Подвизающийся и сейчас в журнале Ятко использует все средства для того, чтобы очернить работающих в Киеве режиссеров И.Пырьева, Н.Экка и А.Медведкина только потому, что они приехали на киевскую студию из Москвы.

Недавно после долгой работы способному молодому сценаристу В.Рискиндуду удалось написать безусловно интересный сценарий «Земля обетованная» — о землеустройстве трудящихся евреев. Все тот же неутомимый Ятко пытается опорочить этот сценарий. Зная, что в окончательной редакции сценарий получил прекрасную оценку сталинаторфских колхозников (о которых написано произведение), Ятко вытаскивает один из первых черновых вариантов сценария, едет в Сталиндорф и, выдавая его там за последний вариант, старается доказать колхозникам, что внесенные ими изменения и поправки сценаристом не учтены и т.д. Таким образом, путем яв-

ного подлога Ятко дискредитирует нужный и актуальный сценарий о победах ленинско-сталинской национальной политики.

Ятко и по сей день продолжает работать в журнале. Продолжает работать и отмалчиваться целая группа людей, связанных с разоблаченными врагами народа. Отмалчивается ученик Курбаса — Игнатович, не желающий выступить с критикой своей совместной работы с националистами, хотя он долгое время вдалбливал в головы студентов театральных институтов Харькова и Киева «сведения», полученные им от Курбаса.

Отмалчивается и другой ученик Курбаса, приглашенный в студию врагами народа, режиссер Б.Тягно, который вместе с Лопатинским старался протащить буржуазно-националистические идеи в сценарий «Гнат Голый». До сих пор отмалчивается Шульман, работавший в качестве ассистента с Лопатинским и Гавронским. Молчит и режиссер Долина, поставивший националистический фильм «Праздник Унери». Ни слова не сказал о своих ошибках режиссер Френкель, не выступил с критикой своих ошибок и оператор Лаврик, участвовавший в создании многих националистических картин.

Буржуазные националисты и троцкистско-бухаринские вредители тщательно подбирали людей, тщательно сколачивали свою «артель». Националисту Лопатинскому было поручено написать сценарий, который он имел наглость назвать «Орден Ленина». Сценарий получился таким, что даже националисты не решились его поставить. Но и после этого Лопатинского не отстранили от работы, а поручили ему писать новый сценарий «Гнат Голый» для присланного Хвылей режиссера Тягно.

Офицеру царской армии, родственнику фашистского наемника Любченко — режиссеру Любченко были поручены съемки многих военных картин. В продолжение трех лет этот человек, не заслуживающий никакого доверия, имел возможность знакомиться с не подлежащими оглашению материалами.

Ткач и Орелович привлекли к работе антисемита и пьяницу актера Кулакова. Они «продвинули» в ответственную группу «Щорса» контрреволюционных лазутчиков, вроде бухгалтера Рябининой, актера Калабина, занимавшихся контрреволюционной агитацией среди колхозников в тех селах, где снимался фильм.

Они выписали из Ленинграда бывшего офицера Медведского и поставили его начальником бригады. Медведский систематически срывал планы

производства фильмов, растранижил государственные средства. Они засорили цехи и группы студии чуждыми, враждебно настроенными людьми из бывших дворян и офицеров, которые, маскируясь, проводили подрывную работу.

Партийные и беспартийные большевики киевской студии должны выкорчевать до конца буржуазно-националистические и троцкистские охвостья в украинской кинематографии.

Партийные и общественные организации Украины должны помочь киевской киностудии выполнить задачи, поставленные перед ней партией и правительством.

Д.Семенов, Б.Бродский, Б.Каневский⁹

И, казалось бы, уж в такой-то прозрачно ясной и простой ситуации вопрос о том, кто более всех виноват в том, что «пушка не стреляла», и возникнуть более не мог. Ясно же кто: есть поименные списки врагов, выявленных доблестным НКВД, есть следственные дела, показания свидетелей. Более того: вынесены и даже исполнены первые приговоры!

Да, все так. Но вот если копнуть глубже, то все равно с устрашающей неотвратимостью в потрясенном сознании родится следующий вопрос: «А откуда, по какой такой причине в украинском кино вдруг сразу завелось такое страшное количество врагов? В этом-то кто виноват?»

И вот тут-то неизбывная многолетняя привычка неизбежно заставляла поворачивать головы в сторону все той же треклятой Москвы. Это они, москали поганые, проглядели, как у нас тут враги окаяняются...

В специальной корреспонденции из Киева под поэтическим названием «Выкорчевать остатки вредительства» М.Ляховецкий, приводя все новые и новые примеры диверсионной деятельности в украинском кино, опять заводит песню о москалях:

«Вызывает удивление позиция ГУК по отношению к бывшим руководителям украинской кинематографии. Заместитель начальника ГУК т.Усиевич, приехав недавно в Киев, не счел нужным близко ознакомиться с положением в киевской студии и «Украинфильма». Вместо того чтобы прислушаться к сигналам «маленьких людей», рядовых работников кинопроизводства, т.Усиевич предпочел замкнуться в стенах директорского кабинета и отгородиться бюрократическими рогатками от творческого коллектива студии. Все время своего пребывания в Киеве он посвятил беседам с Ореловичем. Вредители были

разоблачены и пойманы с поличным через несколько дней после этого — без участия ГУК.

Из этого дела ГУК должен извлечь серьезный урок»¹⁰.

Опять главный враг украинского кино оказался в Москве!

ПОСТСКРИПТУМ

Сегодня над всей этой историей дурацкого противоборства и вражды на пустом месте можно, наверное, только посмеяться, не будь у нее столь трагического и зловещего финала.

Казалось, московские начальники могли радостно потирать руки, когда чекисты на Украине пачками начали выявлять вредителей тамошнего кино. Как-никак среди таковых оказались их давнишние оппоненты, доставлявшие столько хлопот и неприятностей. Поделом им!

Однако все повернулось так, что радоваться арестам на Украине в Москве было особенно и некому. Ибо и тут пошли обвальные аресты кинематографических начальников. Главный маршал всея советской кинематографии Б.Шумяцкий, его заместители, директор «Мосфильма» Б.Бабицкий, начальники всесоюзных объединений и трестов, — все как один тоже оказались вредителями не хуже своих украинских коллег. Точку в дурной и слишком далеко зашедшей истории их вражды поставили киневеды с Лубянки. Чекистские пули в затылок уравнивали обвинительные аргументы, которыми регулярно обменивались недовольные друг другом стороны...

К счастью, в истории взаимоотношений русского и украинского кино помимо этой столь же бездарной, сколь и глубоко трагической эпопеи вражды и противоборства руководящих кланов были примеры и совершенно иного рода. Хотя бы об одном из них, совсем недавно мною обнаруженном при составлении летописи 30-х годов и как-то особенно тронувшем душу, я и расскажу под занавес этой публикации.

Я уже приводил на страницах «Кинофорума» страшное признание из личного письма Александра Петровича Довженко со словами «Я хочу умереть...», вырвавшееся из его уст на исходе 30-х. Так тяжело сложились обстоятельства его работы над «Щорсом», так талантливо сумели замучить режиссера тогдашние хозяева жизни и в Киеве, и в Москве.

Очень близко удалось тогда же подвести к подобному самоощущению и другого гиганта советской кинематографии — Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Оплеванный с ног до головы в истории с «Бежиным лугом», затравленный не только начальством, но и коллегами и даже собственными учениками, он наглухо закрылся от всех у себя дома и уже перестал принимать пищу...

К счастью, от неизбежной развязки автора «Броненосца «Потемкин» тогда удалось все же спасти. И когда после всех неудач, несчастий, гонений, которые преследовали Эйзенштейна на протяжении десятилетия, ему наконец позволили снять «Александра Невского», он решил показать себя не только мастером режиссуры, но еще и хорошим производственным. Его киностудия взяла тогда на себя совершенно фантастические обязательства — снять «Невского» чуть ли не на год раньше, чем это было запланировано. Для выполнения этого немыслимого трудового подвига требовался сущий пустячок — надо было снять центральный эпизод Ледового побоища не зимой, а летом. В сорокоградусную московскую жару.

Сергей Михайлович отважился на эту дику авантюру, еще совершенно не представляя себе, каким конкретно способом ему удастся изобразить замерзшее Чудское озеро на московском асфальте, да еще и в самый разгар лета. Искали наиболее подходящее искусственное покрытие, которое при определенных условиях съемки могло бы сойти на экране за снег. Инженеры-химики свихнули мозги, испытывая самые немыслимые составы. И вот тут в самый разгар «мосфильмовской» алхимии на студию в группу Эйзенштейна пришла загадочная посылка с Украины.

Когда здоровенный ящик был откупорен, он оказался целиком заполнен одним песком. Но песок был необычным — очень светлым и серебристым. Приславший его А.П. Довженко в приложенной к посылке записке сообщал, что если посыпать асфальт таким песком, то снятый под определенным углом освещения он абсолютно будет похож на снег. Указывал Александр Петрович в своей записочке и конкретный адрес на Украине, где такого чудо-песка можно без особых проблем набрать не одну сотню эшелонов.

С появлением конкурентного способа решения злополучной «снежной» проблемы, да еще столь незамысловатого, эйзенштейновские помощники тут же изобрели наконец и свой вполне подходящий вариант химического покрытия. Песок, присланный с Украины, так и не пригодился. Но легко можно представить, какие чувства испытал за-

гнанный в угол Эйзенштейн, когда получил от своего далекого коллеги, такого же загнанного и замордованного, столь весомый и явственный знак профессиональной солидарности и дружеского участия...

Все-таки какое счастье и какой знак надежды нам нынешним, что на уровне таких людей в Украине и Московии не было никаких проблем, и никакая Тузла не могла вывернуть им мозги и перессорить их.

Вот бы всем и во всем и всегда так!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье «Без перемен» газета «Кино» в ярких красках живописала полный развал Одесской киностудии. Та же газета в следующих тонах описывала состояние студии: «Кругом блуждают полусонные люди. На террасе бездействующие актер и оператор играют в шахматы. На спортплощадке играют в теннис. Все это напоминает скорее Дом отдыха. И только случайно наткнувшись на забытые декорации, вспоминаешь, что это — одесская студия «Украинфильм».

«Это положение, — утверждала газета в новой публикации, — ничуть не улучшилось: так прошло все лето. Пустовали павильоны, бездействовали съемочные группы. Ничего не изменила и осень. В штате студии числятся режиссеры Барнет, Шелонцев, Тасин, Маслюков, Дукор, Исаев, Митякин, Лоцц, Голуб, Садкович, Кнорре. Но пока имеется лишь два реальных сценария». «Однако, — отмечала газета, — несмотря на столь «горячую работу», деньги из кассы студии утекали рекой...» («Кино», 1936, 4 октября).

² «Кино», 1937, 11 апреля

³ Даже привыкшее к еще более вольной походке грузинское кино, перенесло эту утрату самостоятельности легче. Возможно, потому что генеральным продюсером советской кинематографии являлся уроженец земли грузинской, который как-никак не забывал своих земляков. Не забывали об этом и московские киноначальники, решая вопросы грузинского кино с неременной оглядкой на Верховного правителя земли советской...

⁴ «Кино», 1930, 20 марта

⁵ РГАЛИ, ф.2456, оп.4, д.19, л.75; РГАЛИ, ф.2456, оп.4, д.5, л.75

⁶ «Кино», 1936, октябрь.

⁷ Там же.

⁸ РГАЛИ, ф.2456, оп.4, д.29, л.10,10 об.11.

⁹ «Кино», 1937, 4 октября.

¹⁰ «Кино», 1937, 24 сентября.

ДЕБЮТ! ЕЩЕ ДЕБЮТ!

В прошлом году в Узбекистане случилось два дебюта на троих режиссеров. В обоих случаях дебютанты выступили и как авторы сценариев своих фильмов. Как писал Пабло Пикассо о своей первой скульптуре: «Это был настоящий кувшин, а не какая-нибудь проба пера». Аюб Шахобитдинов, Ёлкин Туйчиев и Хилол Насимов тоже сделали настоящие фильмы, пусть и на видео. Были и настоящие премьеры — в республиканском Доме кино и Дворце искусств имени Алишера Навои.

Аюб Шахобитдинов и Ёлкин Туйчиев до своего профессионального дебюта сняли по паре неплохих фильмов, замеченных на Алма-Атинском фестивале «Смотри по-новому». Тогда они еще были студентами Ташкентского института искусств и выступали порознь.

Фильм «Купец», снятый ими по мотивам рассказов классика узбекской литературы начала XX века Абдулхамида Чулпана, — их первая совместная режиссерская работа. Сохранится ли этот режиссерский дуэт и дальше — по-

кажет время. Хотя мне, знакомому с их студенческими работами, очень ясными и искренними, казалось, что они несоединимо разные. Как бы то ни было, фильм «Купец» они сделали вместе, и фильм получился очень неплохим, на мой взгляд. Прозрачный, романтический, юношеский и мудрый одновременно, терпимый и протестный, акварельный и «плотно сбитый». История юношеской любви дочери купца и сына сельского священника не нова (купец из-за долгов вынужден отдать свою дочь замуж за старика священника — куда банальней!). Но Туйчиев и Шахобитдинов совершенно не озабочены этой фабульной ситуацией и, на мой взгляд, идут единственно правильным путем: на первый план они выносят чувства своих героев, в том числе и старика отца, вынужденного пожертвовать счастьем дочери.

Второй дебют — тоже экранизация классики: Гафур Гулям, «Ёдгор». Ёдгор — имя главного героя, означающее «памятный», «напоминающий». Этот фильм снял сорокалетний Хилол Насимов, много лет проработавший на киностудии «Узбекфильм» вто-

рым режиссером (в том числе и у меня на картине «Оратор»). Это уже другая творческая интрига, другая биография режиссера.

Гафур Гулям входит в число «священных коров» узбекской культуры (в прошлом году в Узбекистане отмечали 100-летие со дня его рождения), да и повесть «Ёдгор» у нас любят и многие знают детально. Насимов трудолюбив, упорен, великолепно чувствует зрителя. Каждый, кто увидит этот фильм с мелодраматичным сюжетом, не ошибется в определении режиссерских пристрастий дебютанта.

Не буду подробно останавливаться на сюжете — надеюсь, оба фильма будут показаны в мае на «Форуме». Хочу только, чтобы читатели «Кинофорума» узнали, что появились новые имена в узбекском кино: Хилол Насимов, Ёлкин Туйчиев, Аюб Шахобитдинов.

Кстати, Хилол Насимов снял уже свой второй фильм — «Маком» и собирается представить его в Москве, в мае.

До встречи!

Ташкент

Юсуп Разыков

ЭХО «СТАЛКЕРА» В ДУШАНБЕ

«Сегодня, в сложной современной ситуации, когда катаклизмы меняют общественный строй, при нынешних политических разломах особо должны быть защищены права отдельного человека...» — написал президент Гильдии кинорежиссеров России, народный артист СССР Марлен Хуциев в своем приветствии третьей «Неделе кино о правах человека».

Фестиваль «Неделя кино о правах человека» прошел в Душанбе уже третий раз в конце но-

ября 2003 года. Организаторами форума являются Центр ОБСЕ в Душанбе и Международный правозащитный фестиваль «Сталкер» (Москва). Семь дней душанбинцы имели уникальную возможность смотреть новейшие киноленты, созданные в разных странах. Панорама объединила игровые и неигровые фильмы из России, Центральной Азии, Европы. Особенностью душанбинского форума является неперенное обсуждение каждой картины сразу после ее показа. Прямо из аэропорта меня привезли в уютный

кинозал, где подходил к финалу фильм Александра Хвана «Кармен». Гостя фестиваля — исполнительница роли Кармен Ольга Филиппова — была приглашена на сцену, и я стала свидетельницей ее невероятного успеха. Куча записок с признаниями в любви, наивные и каверзные вопросы, а также выражение признательности за работу в картине. Кроме Филипповой гостями Душанбе были драматурги Виктор Мережко и Аркадий Игин, режиссеры Валерий Ахадов и Лариса Садилова и другие.

Я представляла документальный фильм номинанта приза ОБСЕ Динары Суймалиевой «Гастролеры», посвященный проблемам миграции. Пятая часть населения Кыргызстана в поисках работы вынуждена выезжать за рубеж, причем половина — в Россию и чаще нелегально. Тут и начинается их «хождение по мукам». Повсеместно они сталкиваются с нарушением своих прав и свобод. Зрители очень внимательно следили за ходом «Гастролеров», а потом началось бурное обсуждение картины. Таджики не понаслышке знакомы с проблемой гастарбайтеров. Мы вспомнили о полнометражной ленте «Мардикор» известного таджикского документалиста Майрам Юсуповой — о трудной и нескончаемой борьбе двух молодых парней за элементарное право на труд. На Родине работы нет. Сотни мужчин каждую весну уезжают в Россию на заработки. А глубокой осенью возвращаются на «зимовку» домой. Мардикор в переводе означает «наемный рабочий». Юсупова обнажила все «прелести» жизни своих земляков в Москве. Однако Майрам, как и самый юный ее герой, оптимисты: несмотря ни на что — жизнь продолжается! Несмотря на произвол милиции и черную работу, которую выполняют выходцы из Таджикистана... Юноша встречается с понравившейся русской девушкой в маленьком таджикском кафе в Москве, у него еще и на Родине есть возлюбленная. «Пусть и там, и здесь меня ждут!» — с улыбкой думает он.

Динаре Суймалиевой не до улыбок. Она с печалью отмечает, что кыргызстанцы — самые незаконопослушные мигранты из всех других народов. Им то времени не хватает, а то и разума выполнить самые простые требования принимающей стороны.

Лично меня потрясла картина «Убить человека» известного российского мастера документально-

го экрана Тофика Шахвердиева. Красивые, ухоженные девушки и девочки-подростки спокойно рассказывают об убийствах, которые они совершили. Все «героини» Шахвердиева отбывают наказание в воспитательной колонии, но автор с тревогой говорит, что «они носят звание убийцы, как знак некоего достоинства».



«Шик». Режиссер Б.Худойназаров

Лауреат премии «Оскар» в номинации «Лучший зарубежный фильм» прошлого года — фильм режиссера из бывшей Югославии Даниса Тановича «Ничья земля» безжалостно и просто доказывает, что выхода из братоубийственного конфликта абсурдными методами ведения войны не добиться.

На фестивале все с нетерпением ждали день показа нового фильма Бахтиёра Худойназарова «Шик» с музыкой Далера Назарова.

Бахтиёр снял фильм на российском материале, хотя сюжет фильма мог быть воплощен в любой стране мира. Трое парней грезят о сладкой жизни и пытаются достать деньги для покупки шикарного костюма от Гуччи. Их мечта сбывается — они становятся обладателями вожаденного костюма на троих...

— Тема пацанов — это тема самого Бахтиёра, — сказал Далер Назаров, — он продолжает оставаться пацаном из Душанбе, при том, что он известен и популярен в разных странах. Он не утратил остроты восприятия радостей и горестей юношества.

Уже в последний день, когда я улетала в Бишкек, был показан

фильм «Кандагар» знаменитого иранского режиссера Мохсена Махмальбафа о молодой афганской журналистке Нафаз, нашедшей убежище в Канаде. Получив отчаянное письмо от младшей сестры, героиня бросается ей на помощь. Нафаз проезжает через весь Афганистан, а зрители оказываются свидетелями сюрреалистической истории. Я очень сожалела, что не увижу эту ленту, но организаторы фестиваля посоветовали попытаться устроить подобный кинофорум в столице Киргизии, с тем чтобы представить не только «Кандагар», но многие другие замечательные фильмы и их создателей. Пролетая над грандиозными горными цепями наших двух стран, я грезила о большом кинофестивале в Бишкеке...

Душанбе — Бишкек.

Г. Толомушова

ХОДЖАКУЛИ НАРЛИЕВ

ТУРКМЕНСКИЙ ИВАН

По мотивам рассказов А. Платонова «В прекрасном и яростном мире» и П. Караяева «Туркменские кони»



Ходжакули Нарлиев

Мужчина средних лет поставил высокий, с тонкой чеканной горловиной кундук ровно посередине проема открытой двери. Отошел в сторону и присел на корточки. Послышались шаги с улицы. Мужчина обернулся. Женщина подошла к двери, увидела кундук, остановилась. Посмотрела по сторонам, хитро улыбнулась, но быстро сделала серьезное лицо, приподняла подол платья и с размаху прыгнула через кундук.

— Значит, ты не уберешь кундук, будешь перепрыгивать через него. А как другие? — раздался голос мужа.

— Другие как хотят, а я не буду выполнять твои приказы и потакать прихотям.

— Почему?

— Потому, что уже поздно.

— Что поздно?

— Надо было со мной поступать так с первого дня. Я надавила тебе на пальцы — ты стерпел, ударила по ногам, села на спину — терпел. Теперь,

когда давно сижу на твоей шее, хочу — ударю ногой в левый бок, хочу — в правый, — поздно.

— Я же тебе говорила, — послышался голос матери из другой комнаты. Она вошла к сыну и невестке, продолжая говорить: — Я же тебе говорила, держи ее в ежовых рукавицах. А ты: «Все-таки надо жить с пониманием, лаской»... Вот и получай.

— Если, как и раньше, по-человечески попросит, я подниму кундук, — Сенем подняла кундук, взяла его под мышку, — даже могу ходить и поливать, как надо.

Она стала поливать комнату водой из горлышка кундука.

— Как командовали, так и продолжайте, — сказала Сенем матери. — Он же не мужчина, маленький сынок.

— Как не мужчина? — пришла в ярость мать. — А за шесть лет шестеро детей, подряд трое близнецов, скоро надо будет открыть отдельный детский сад для ваших детей, — это не мужчина?!

— Я говорю о других его качествах.

— О каких качествах? Мужчины определяются в основном по этим качествам.

— Прекратите, — вдруг подал голос Иван.

— О, о, смотрите, — насмешливо произнесла Сенем, — без разрешения матери смог сказать слово, начинает быть похожим на мужчину.

— Ты чего это оскорбляешь моего сына? — крикнула мать на Сенем.

— Я его не оскорбляю, вы его родили таким.

— Каким?

— Таким.

— Каким это таким?

— Таким вот. Уж который раз из-за разной ерунды мы чуть ли не деремся, а он стоит и ничего не может сказать.

— Прекратите, мне надо отдохнуть, вечером идти в рейс.

Иван пошел в другую комнату.

— Вон-вон, видите, ему надо отдохнуть. А что у тебя за работа? Тоже мне, машинист первой категории. Ручку повернул туда — тепловоз пошел вперед, повернул сюда — он пошел назад. Остальное делают помощники. Чтобы ручки поворачивать, отдыхать не обязательно. А ему просто надо увильнуть от скандала.

— Что ты хочешь от него? — еще повысила голос мать.

— Не хочу слышать ваших команд, хочу жить отдельно, пусть он купит или построит отдельный дом.

— Где он возьмет такие деньги?

— Не знаю, но пока мы будем жить вместе, скандалы у нас будут всегда.

— Не будут.

— Будут.

— Не будут.

Вдруг из комнаты вышел Иван, выбежал на улицу. Вернулся с длинной веревкой. Ловко повернул женщин спиной друг к другу и стал их связывать.

— Не можешь справиться с женой, я тут при чем? Связывать мать... где это видано!

Связанных вместе женщин уложил на ковер.

— И здесь говорю, и на том свете, на божьем суде скажу: зря я кормила тебя белым грудным молоком. Да ты еще больше всех сосал грудь, никак не мог насытиться.

— Потому и стал таким, особо маменькиным, — успела вставить Сенем.

Иван стал одеваться и, подойдя к двери, крикнул:

— Ораз, заведи машину!

— Если куда-то собираешься, то выключи газ на кухне, все сгорит, — сказала Сенем.

— Пусть горит. Пока не помиритесь, так и будете лежать, — сказал Иван и вышел из дома.

— Положи что-нибудь под голову, так невозможно лежать, — крикнула Сенем ему вслед.

С улицы послышался звук отъезжающей машины.

Женщины пытались двигаться, ослабить путы, но от этого веревка только крепче впивалась в их тела.

— Даже не пытайтесь освободиться, ваш Иван умеет хорошо связывать. Когда вылетали в Москву, в аэропорту на упаковку ручной клади стояла огромная очередь. Мы опаздывали. Иван подошел к неумелому упаковщику и за несколько минут перевязал все. Тот удивился и говорит:

— Наверное, работал упаковщиком?

Иван ему отвечает:

— Нет!

— А кем ты работаешь?

— Машинистом.

— Если вдруг выгонят, приходи к нам, у тебя красиво получается, — кричал ему вдогонку упаковщик. — Так что даже не пытайтесь. Мы долго будем лежать красивой связкой, — сказала Сенем с ударением на слове «красивой».

Из другой комнаты послышался плач одного из младших близнецов. Женщины бросили взгляд в ту сторону.

— Что, так и будем лежать? — спросила свекровь у невестки.

— Придумайте что-нибудь, вы же у нас командир.

В это время один за другим зашли в дом четверо детей, две пары близнецов. Они удивленно посмотрели на связанных мать и бабушку. Обошли со всех сторон, потрогали веревку и стали смеяться.

— Чего смеетесь, идите лучше развяжите нас. Мураджан, иди сюда, развяжи вот эту завязку, — показала бабушка глазами. Мурад подошел, попробовал — ничего не получилось.

— Гюзельджан, иди ты тоже, помоги ему.

Гюзель подошла к Мураду, стала ему помогать.

— Да, да. Тяните за этот конец, и все получится, — подбадривала бабушка.

У детей явно не хватало сил.

— Ничего не получится, — сказала Сенем.

— Вместо двух хлюпиков родила бы одного здорового, он бы сейчас освободил нас, — проворчала свекровь, — и ведь никого не позовешь, стыд какой!

Кипела шурпа в казане, ведро с водой дыми-

лось легким паром, пронзительные звуки издавал чайник на третьей конфорке. Что-то грелось и на четвертой.

— Гюзельджан, выключи газ под шурпой, — попросила мать. Гюзель подошла к газовой плите и не смогла определить, какую конфорку из четырех надо выключить.

Шурпа кипела еще сильнее.

— Нам надо как-то повернуться, чтобы Гюзель показать, что ей делать, — сказала Сенем.

— Как повернуться?

— Не знаю. Наверное, как черви.

— Что черви?

— Как черви двигаются. Собираются — выпрямляются, собираются — выпрямляются.

— У них одна голова, одно тело.

— Нам придется превратиться в одно и согласованно двигаться.

— Да, ты права, — недовольно сказала свекровь.

— Как же это вы вдруг согласились со мной?

— Замолчи, давай начнем двигаться. Вода выкипит, мясо сгорит, дети останутся голодными.

И так, пытаясь действовать согласованно, они понемногу начали двигаться. Пот ручьями стекал по их лицам.

— Ты что там стоишь, возьми полотенце и вытри нас, — крикнула бабушка, обращаясь к Гюзели. Девочка взяла полотенце, вытерла бабушке лицо.

Сенем вдруг разразилась смехом. Начала смеяться и свекровь. Продолжал кипеть суп в казане.

Из другой комнаты послышался плач ребенка.

— Идите лучше все туда и успокойте братьев, — сказала Сенем сквозь смех детям.

Четверо гурьбой побежали туда. Все сгрудились у дверей, попадали друг на друга и начали плакать. Вернулись к связанным, что-то говорили, жаловались, толкались. Разобрать ничего было невозможно. Стоял разноголосый плач всех шестерых детей. В это время открылась дверь, вошел испуганный Иван.

— Что случилось, почему вы плачете? — спросил он у детей.

— Мама и бабушка не могут встать, — сквозь слезы пролепетал кто-то.

— Ну как, помирились? — наклонился Иван над женщинами.

— Да, да, — перебивая друг друга, повторяли они.

— А насчет молока, мама, давай закончим разговор.

Ораз вкатил в комнату бидон с молоком.

— Вот тебе бидон молока. Если мало, привезу

еще и еще бидон. Только прошу, больше ни слова о молоке...

Иван поднялся на тепловоз. Помощник его Азат проверял обслуживающие и вспомогательные механизмы. Но после него Иван собственными руками снова проверил состояние машины, смазал какую-то часть.

— Я уже смазал, Иван Иванович, — с обидой сказал Азат.

— А я сам хочу, — улыбнувшись, ответил Иван, и в улыбке его была странная грусть.

— Я понимаю, что вы не можете допустить, чтобы кто-либо больше вас понимал и знал тепловоз, но смазку-то можно доверить.

— Придет время, ты поймешь меня! А теперь поехали, — сказал Иван хмуро, сел на свое место, дал отправной гудок. Состав тронулся с места.

В пути Азат наблюдал за Иваном, забывая о своей обязанности следить за работой приборов, показывающих состояние тепловоза. Иван вел состав с отважной уверенностью великого мастера. Глаза его глядели вперед будто бы отвлеченно, но он видел всю дорогу впереди и все, что несло им навстречу. Даже воробей, поднятый шумом состава, не ускользал от Ивана. Не поворачивая головы, чувствовал, что Азат не следит за приборами, и стучал ключом, чтобы тот не отвлекался.

Была осень. После нескольких дождей вновь зазеленела земля. Особенно около железной дороги. Пастухи любили здесь пасти овец. Проезжая мимо отары, Иван дал гудок. Пастух, услышав гудок, начал бросать телпек вверх.

— Это Меред, я так и думал, — сказал Иван, не оборачиваясь на Азата.

Тот кидал свою шапку вверх, пока Иван не гуднул второй раз, то есть не дал знак, что увидел и приветствует Мереду.

Настроение у Ивана поправилось. Пользуясь этим, Азат попросил его:

— Можно, я немного поведу состав?

Иван, помедлив, сказал:

— Хорошо, — и пересел на место Азата.

Теперь Азат вел состав. Иван по-прежнему смотрел вокруг, остановил взгляд на Азате и сказал:

— Нехорошее место выбрал для самостоятельного вождения.

— Почему?

— Впереди подъем с небольшим поворотом.

Когда подошли к подъему, Иван положил свои руки на руки Азата.

— Будь очень внимательным. Особо разго-

нишь состав — можешь надорвать тепловоз, замедлишь движение — еле поднимешься и нескоро наберешь нужную скорость.

— А как надо? — спросил Азат.

— Чувствовать. Ты пробовал, когда играл с ребятами, приложить руку к сердцу и слышать его удары?

— Руку не прикладывал, но чувствовал сильное биение сердца в груди:

— Сейчас рука твоя на сердце тепловоза. Ты должен чувствовать малейшие изменения его состояния. Потяжелел ход — подсыпь песка, увеличь сопротивление. Увеличил — не мучаешь ли мотор? Мотор не сердце. У сердца при необходимости может открыться второе дыхание. Мотор имеет свои пределы. Идешь на подъем — заранее рассчитай все нюансы и по необходимости быстро реагируй.

Азат старался, как мог, но в конце подъема сильная рука Ивана чуть повернула рычаг движения вправо.

— Нужно прибавить скорость, а то сильно отстанем и трудно будет наверстать. Тепловоз — как конь на скачке, надо чувствовать, где придержать вожжи, где их отпустить.

Когда перевалили подъем и вышли на равнину, Азат невольно посмотрел на часы.

— Бай, бо, — удивился он, — на шесть минут отстаем от графика. Спасибо, Иван Иванович, дальше ведите сами и нагоняйте время.

Иван сел на свое место и, как всегда, молча повел состав. Азат долго смотрел на него, как бы заново изучая, и сказал:

— Теперь я знаю, отчего вы всегда грустны.

— Отчего? — удивился Иван.

— Оттого, что вы умный, много знаете и чувствуете. А умному человеку, говорят, среди неумных бывает скучно и одиноко.

Небольшая станция с двумя путями для развода встречных поездов. В стороне тупик для запасного состава. Начальник станции пожилой казах Талгат-ага, два его сменных, туркмен Гельды и русский Саша. Саша принес воду и поливал дерево, посаженное им у окна, с солнечной стороны станционного домика. Дерево было уже большое, раскидистые ветви давали хорошую тень.

— Талгат-ага, прошу, хорошенько посмотри за моим деревом, пока я буду в отпуске. А я тебе привезу разные приправы к чаю. Знаешь, сколько сейчас их появилось? Очень много, — говорил Саша, улыбаясь.

— Казахский чай не любит приправы. Верб-

люжье молоко, еще лучше конское, жареная молодая пшеница, немножко черного перца и обязательно индийский чай. «Индийский шайын болсын, милиционер байын болсын», — гласит казахская пословица. В переводе: «Чай пусть будет индийским, а муж милиционером. Лучшего чая, чем ароматный индийский, не бывает. И лучшего мужа, чем милиционер». Ничего не делает, ходит и собирает взятки. Они весело рассмеялись.

— Если найдешь стуженное молоко, привези. Ах, какой с ним чай получается. Не могу понять этих туркмен, молоко конское не пьют, вообще не доят, мясо конское не едят, держат коней дома, лежат, любят, как игрушкой. И хоронят, как человека.

— Вон сколько гуляет кобыл, доил бы и пил сколько влезет.

— Однажды попробовал. Опозорили на весь поселок. И дети стали кричать: «Кобылодойщик, кобылодойщик!» Когда съездил в Казахстан, привез казы — ты пробовал казы — конскую колбасу?

— Нет, — ответил Саша.

— Ох, какая вкуснятина. Так вот этим казы угостил друга — Мереду. Уплетал он с удовольствием. Я возьми да и скажи, что это конина. Он выбежал на улицу и вырвал все, что ел. Долго не разговаривал со мной. Еле-еле помирился.

Сдав тепловоз другой смене, Иван и Азат проходили мимо станции.

— Отнеси мою сумку домой, и ты свободен. Саша уезжает в отпуск, мне надо с ним поговорить, — сказал Иван и пошел к Талгат-ага и Саше.

Азат быстрыми шагами направился к дому Ивана. Четверо его старших играли у дома. Сенем, отвернувшись от свекрови, грудью кормила одного из маленьких. Второй лежал на коленях бабушки. Ритмичным движением ног она покачивала ребенка.

— Салам алейкум, Набат-эдже, салам алейкум, Гелнеже, — приветствовал женщин Азат.

— Ви, Азатджан, заходи, сынок, а где Иван?

— Он сейчас придет.

— Ну как, благополучно отработали смену? — озабоченно спросила мать.

— Да, Набат-эдже, да. И я хотел сказать вам большое спасибо за вашего сына. Я сегодня почувствовал, что он меня многому научит. Он очень умный. Сначала угрюмый, но потом расходится. Спасибо вам большое.

Женщины довольно переглянулись.

— Знаете, я еще хотел узнать, почему его, туркмена, зовут Иванов Иван?

— История длинная, но если коротко сказать...

... Дед Ивана Бекмурад подружился с одним русским, которого звали Иван. Они устанавливали советскую власть. Затем Иван поехал к себе в Россию. Как называется город? — спросила она у невестки.

— Воронеж, — ответила та.

— Да, Воронеж, — продолжала Набат-эдже. — Но они всегда переписывались. Бекмурад настоятельно просил Ивана приехать в Туркменистан погостить. В конце сентября 1948 года он приехал к Бекмураду. Бекмурад работал сеисом, готовил коней к скачкам. И жил рядом с конюшней. Иван влюбился в его коней. Много времени проводил с Бекмурадом на конюшне, помогал поить, кормить коней. Однажды вечером, когда Иван пошел спать (он любил спать на улице, но в пологе, боялся комаров), Бекмурад почувствовал, как беспокоится Акбилек — его любимый четырехлетний жеребец, прапрадед нашего Акбилека. Бекмурад пошел к Акбилеку, не успев открыть двери стойла, как Акбилек стал рваться на улицу и выталкивать назад Бекмурада. Тот стал ласкать, гладить Акбилека, приговаривая: «Что с тобой, дорогой, ты наша надежда, скоро скачки, ты должен победить. Я и Ивана уговорил остаться, смотри, не позорь меня». А Акбилек никак не успокаивался. И остальные кони начали беспокоиться, стали пытаться вырваться из стойла, начали ломать деревянные перегородки. Бекмурад всем открыл двери. Кони сгрудились вокруг него. Бекмурад почувствовал: что-то происходит серьезное. Пошел будить Ивана, спящего невдалеке. Кони двинулись за ним, прижавшись друг к другу.

— Иван, — позвал он его тихо. Тот сразу проснулся.

— Смотри, что они делают, что-то должно случиться.

— Давай позвоним, предупредим начальство.

— Все же спят.

— Да... Но тогда позвоним в милицию.

Иван пошел позвонить, вернулся и говорит:

— Может, не знают русского языка... Мне показалось, у них хорошее настроение, но, в общем, милиционеры говорили на туркменском и два раза положили трубку.

— А ну дай-ка я позвоню, — сказал Бекмурад и направился домой.

Кони не давали ему идти в дом.

— Дорогие мои, что с вами, дайте я только позвоню, — уговаривал их Бекмурад. И Иван стал помогать ему, преграждая коням путь.

Бекмураду удалось войти в дом, и оттуда слышался его взволнованный голос. Видно, он ругался с милиционерами. Иван все успокаивал коней. Неожиданно Акбилек заржал тоскливо, и через мгновение все закачалось так, что и Иван, и кони начали танцевать какой-то невероятный танец, еле держась на ногах. На глазах у них сравнялся с землей домик Бекмурада, а он сам остался под обломками. Акбилек, подойдя к развалинам, поднялся на дыбы и вновь тоскливо заржал. Иван всю ночь разбирал развалины, но не мог найти Бекмурада. Ждать помощи было не от кого, весь поселок был разрушен. Слышны были плач, крики, лай собак.

— Бекмурад, друг мой, где же ты, жив ли хоть, — приговаривал Иван, продолжая раскопки.

Тихо ржал Акбилек, подошел с другой стороны развалин и стал ударять копытом об землю. Иван увидел это.

— Неужели Бекмурад там, неужели ты показываешь, где лежит хозяин? — бросился туда Иван и начал раскапывать. И, действительно, вскоре он обнаружил Бекмурада. Тот был без сознания. Вытащил его и поволок подальше от строения. Кони следили за ними, обнюхивали Бекмурада...

Когда Бекмурад провожал Ивана домой, то сказал ему:

— Как видишь, жена моя беременная, если родится сын, обязательно назову его Иваном, именем друга и спасителя.

— А если родится дочка?

— Уговорю Аксолтан не останавливаться до сына — Ивана.

Через какое-то время родился сын, и назвали его Иваном. Вот так в туркменской семье появился Иван. Прошло время, и я стала женой этого Ивана. К нам на свадьбу Иван-старший приехал со всем семейством, подарков привезли много. Погостили несколько дней и уехали. Через год пришла телеграмма, скончался наш друг Иван, свекор поехал на его похороны. А по возвращении сказал мне (я на сносях была): «Если родится сын, давайте назовем его Иваном. Первый Иван появился в честь спасителя. Второго, по нашему обычаю, — это как бы Иван опять возвращается на свет, и все, что не дожил, доживет, все, что не успел, — сделает». Все согласились. Родился у меня сын, и назвали его Иваном. И так получился Иванов Иван.

— А, Азат, ты еще здесь? — спросил Иван, окруженный детьми. Кто-то из них уже был у него на шее, кто-то на спине, кто-то под мышкой.

— Да, он интересовался, откуда ты такой, Иванов Иван. Вот я в который уже раз рассказываю эту историю.

Сенем возилась у газовой плиты.

— Пока не спеши, Сенем, — обратился он к жене, — видишь, Акбилек просится на прогулку.

— Да, а Акбилек у нас тоже, как и Иваны, — дополнила свой рассказ Азату Набат-эдже. — Он у нас пятый, мы племя его не теряем. Правда, сын стал машинистом, а не сеисом, но скакать он умеет.

Акбилек все рвался к хозяину. Иван обнял Акбилека, погладил, поцеловал.

— Сейчас, сейчас разомнем ноги. Я тебе говорил, — обратился он к Азату, — что тепловоз — как конь. А конь, скажу тебе, как птица. Сейчас увидишь. Акбилек, когда трогается с места, не хочет скакать, он хочет улететь. Но Аллах не дал коням крылья. Но все равно, Акбилек словно бы парит над землей. Ахалтекинцы скачут быстрее многих птиц.

И действительно, как только Иван вскочил на Акбилека и отпустил вожжи, конь поднялся на задние ноги, сделал несколько шагов, словно пытаясь взлететь, — и будто воспарил над землей. За какие-то секунды конь и всадник превратились в маленькую точку. Азат удивленно смотрел им вслед.

— Что-то опять живот болит, — пожаловалась Набат-эдже.

Сенем молча встала, из другой комнаты принесла лекарство.

— Того, что нужно, нет, а это заменитель. Попробуйте, должен помочь.

— От чего это лекарство? — повертела в руках Набат-эдже красивую упаковку.

— У вас панкреатит, старая болезнь ваша. Ну, жен гимотекс, его нет, а это заменитель.

— Что такое заменитель?

— Как бы вам объяснить... Ну вот, вы хозяйка дома. Вы куда-то уехали, а я осталась дома и заменяю вас.

— Ты заменяешь меня? Разве ты можешь заменить меня? Если это такое лекарство, то никуда оно не годится, — сказала с усмешкой Набат-эдже и отбросила лекарство в сторону.

— Так нельзя. У вас много внуков, кто-то из них может найти, съесть и отравиться.

— Ты всегда все клонишь к несчастью, у тебя привычка такая.

— Не привычка, а так получается, жизнь такая. Знаете, давайте лучше помиримся и больше не будем ругаться. А то вернется Иван, опять свяжет нас, мне совсем этого не хочется. И дети поднимут плач на весь поселок.

— Надо было рожать по одному, наполовину было бы меньше, — сказала бабушка, взяла намазлык, расстелила и начала читать намаз.

В проеме открытых дверей был виден возвращающийся Иван. Сенем собирала ужин, вдруг улыбнулась какому-то своему внутреннему решению и посмотрела на свекровь, которая продолжала читать намаз, опустилась на колени, лбом прикоснулась к намазлыку и опять поднялась.

Сенем посмотрела на улицу. Иван подъезжал к стойлу Акбилека.

Сенем подошла к свекрови и легла перед ней на намазлык.

Набат-эдже заволновалась: «Что это такое?» Но возмущаться, делать какие-то другие движения, кроме дозволенных ритуалом, нельзя, грешно. Она снова опустилась на колени. Затем ей необходимо нагнуться и лбом прикоснуться к намазлыку. Именно там лежит Сенем и с улыбкой смотрит на нее. И когда Набат-эдже приблизилась к Сенем, та обхватила ее шею рукой, прижала к себе и сказала:

— Сейчас, когда вы читаете священный намаз, договоримся больше никогда не ругаться. Жить очень мирно. Если согласны, кивните головой, я сразу отпущу вас.

Набат-эдже сопротивлялась. Сенем еще крепче прижала ее к себе. Подходило время подниматься.

— Не отпущу, пока не согласитесь. Все грехи перед Аллахом беру на себя, — сказала Сенем.

Набат-эдже от безвыходности согласно кивнула головой, Сенем отпустила ее. Набат-эдже закончила намаз и с хохотом повалилась набок.

— Ну, ненормальная, ну нашла же, где поймаешь, я так боялась, что ошибусь и сорву намаз. Учитель-то мой — мулла-самоучка Талгат, да еще с казахским акцентом.

Набат-эдже и Сенем никак не могли успокоиться, смеялись, держась за животы.

В это время Иван зашел в дом. Женщины продолжали смеяться.

Дети Ивана стояли у порога и боязливо смотрели на большие белые хлопья снега.

— Утром будете шары снежные катать, а пока заходите домой, не мерзнете, — сказала бабушка и завела их домой.

Вечером Иван и Азат собирались в путь. Как всегда, Азат подготовил тепловоз, сказал: «Все в порядке», а Иван проверил заново и только потом сказал:

— Поехали!

Предыдущие поезда согнали снег с пути, по-

этому железная дорога выглядела, как черная линия, проведенная ручкой на огромном белом листе.

— Скоро крутой подъем, рельсы мокрые, еще раз взгляни на работу датчиков, — попросил Иван Азата. Сам, как обычно, внимательно смотрел вперед.

Вдруг далеко впереди показался, должно быть, обходчик пути. Он махал поочередно желтым и красным фонарями. Иван сразу сбавил скорость.

— Что такое случилось, мы же идем на подъем! Убавлять скорость страшно, а останавливаться категорически нельзя. Состав большой, мы не сможем сдвинуться с места.

На сильном дальнем свету тепловоза было видно, как обходчик махал фонарями, а сам бежал вперед. И бежал очень быстро. Перед ним обозначились очертания чего-то очень крупного.

— Верблюд, — вдруг закричал Азат.

— Да, — в отчаянии произнес Иван и начал сигнализировать, продолжая тормозить состав. Скрежет железа был слышен даже в кабине.

Гудок тепловоза, яркое освещение, приближающийся шум состава вынуждали верблюда прибавлять шаг.

— Откос высокий, кругом снег, дорога чистая, вот он и бежит по ней. Я максимально убавлю скорость. Спрыгни с тепловоза, помоги обходчику согнать верблюда с дороги.

Вскоре в фарах тепловоза появился и бегущий Азат.

Верблюд часто спотыкался, чуть не падая из-за ям между шпалами. Поэтому он не мог бежать быстро. Обходчик и Азат гнали верблюда из всех сил. Иван на минимально возможной скорости следовал за ними. Так они двигались долго, пока не упал верблюд. Поднимаясь, он упал опять. Состав приближался. Верблюд успел подняться. Азат и обходчик стали толкать его с дороги. Слава богу, он не стал сопротивляться и спустился с пути вправо.

Через какие-то секунды тепловоз поравнялся с Азатом и обходчиком. Азат вскочил на подножку тепловоза.

— Спасибо, — крикнул он обходчику, шапкой вытирающему пот с лица.

— Я думал уже все, придется задавить верблюда. Убить бедное животное. Хорошо, что не было на этом участке моста. Ноги верблюда провалились бы в пустоты между шпалами, и это было бы капканом для него. Молодцы, ребята. Спасибо, — сказал Иван и посмотрел на часы: — По-моему, мы изрядно отстали от графика, давай будем нагонять.

В поселке остановился пассажирский поезд. С него сошел веселый Саша в костюме, в галстуке. Совсем как городской. В правой руке нес чемодан, а в левой — круглую коробку. Подойдя к станции, он в открытую дверь увидел Талгат-ага. Тот был чем-то занят и не увидел Сашу. Саша отошел в сторону, раскрыл круглую коробку, вытащил оттуда соломенную шляпу. Прицелившись, кинул ее в сторону Талгат-ага. Шляпа прикоснулась к его голове и упала на стол. Он поднял голову и увидел Сашину чемодан, одиноко стоящий недалеко от дверей.

— Ах, Сашке, выходи, не прячься, — весело крикнул он и пошел навстречу. Саша со смехом зашел в помещение станции, они обнялись.

— С приездом, сынок!

Вдруг Саша увидел что-то. Улыбка сошла с его лица. Он оттолкнул Талгат-ага и выбежал на улицу. Недалеко от станции лежало его дерево, срубленное, со следами тупого топора.

— Что это такое? Кто срубил мое дерево?

— Я срубил его, сынок!

— Как так? Я просил тебя посмотреть за ним, поливать. А ты срубил. Зачем?

— Степи не видно, сынок. Весна. Все буйно разрослось, и не стало видно степи. А казах, если не видит степь, он жить не может.

Саша поднял на него глаза, полные слез.

— Не обижайся, сынок, посадим новое.

— А как со степью?

— Ты мне прорубишь второе окошко.

— Почему ты это раньше не предложил?

— Старость, сынок, потом пришло в голову.

Сияло утреннее солнце. Иван и Азат были в пути. Иван довел скорость хода до девяноста километров.

— Зачем так много? — осторожно спросил Азат.

— Надо, думаю, поднять еще немного. Обещали грозу. Вдруг она настигнет нас, придется убавлять скорость, потеряем время. Потому надо идти немного с опережением.

И тихо стал крутить реверс на повышение. Посматривая на все приборы, прислушиваясь к работе мотора, движению состава, Иван довел скорость до ста километров в час. Он внимательно, не отвлекаясь, смотрел вперед. Вдруг сосредоточился на чем-то и — было видно по лицу — успокоился. Лиса перебежала дорогу. Он дал несколько гудков.

— Что, знакомая лиса?

— Нет, предупреждаю спокойно гуляющих зайцев, мирно кормящих своих детенышей птиц и всех остальных зверюшек, что приближается опас-

ность. Вот они, тучи, обещанные бюро погоды, — продолжал Иван, показывая на небо.

Состав шел навстречу мощной туче. С его стороны тучу освещало солнце, а изнутри ее рвали свирепые молнии, и было видно, как они вертикально вонзались в землю. Состав бешено мчался вперед. Ивана, видимо, увлекло это зрелище: он далеко высунулся в окно, глядя вперед, и глаза его, привыкшие к мощному ветряному потоку, азартно блестели.

Вскоре тепловоз вошел в пыльный вихрь, видимость стала плохая. Азат включил боковой прожектор.

— Молодец, знаешь, что лобовой свет, освещая пыльную плотность, создает световую завесу перед глазами, за которой ничего не видно. А боковой свет открывает перспективу.

Говорил словно воин, идущий в бой и знающий, что он обязательно победит. Все труднее становилось дышать от горячего, пыльного вихря, забившегося в кабину. Тепловоз с воем пробивался вперед через смутный, душный мрак. Скорость упала до шестидесяти километров. Крупная капля ударила по ветровому стеклу и сразу высохла, испитая жарким ветром.

Азат опустил глаза, чтобы наблюдать за работой приборов.

И в этот момент мгновенный синий свет вспыхнул перед глазами Азата, у самых ресниц, проник до самого сердца.

— Вот это молния, — воскликнул он и глянул на Ивана.

Тот смотрел вперед и вел машину, не изменившись в лице.

— Какая молния? — спросил он громко. — Я не видел.

— Как не видел? Я думал, тепловоз наш вспыхнул, во как засветило.

— А гром где? — спросил Иван.

— Гром раздался после, когда мы проехали. Пассажиры, может, слышали — они сзади.

Хлынул ливень. Дворники не успевали очищать ветровое стекло, скорость упала до пятидесяти километров в час. Так двигались долго.

Затем ветер и ливень немного утихли, почувствовалось уменьшение встречного сопротивления. Спидометр уже показывал шестьдесят.

Стала пригасать лампа, освещающая кабину. Азат озабоченно поднял голову, посмотрел на лампу, затем оглядел освещение всех датчиков. Явно ослабел и свет, освещающий дорогу. Он посмотрел на Ивана. Раньше в таких случаях Иван стучал ключом, чтобы указать на неполадку. А сейчас

спокойно вел состав, как будто ничего не случилось. «Наверное, проверяет меня», — мелькнула мысль у Азата, и он стал искать причину снижения напряжения.

В это время по циферблатам приборов прошло, преломленное струями дождя, отражение красного света.

Азат поднял голову от приборов и увидел: впереди во тьме, поперек пути кто-то махал красным фонарем.

— Иван, — закричал он, — красный свет! — И дал экстренное торможение всего состава. Они слышали, как выли блиндажи колес, стругавшие рельсы.

Состав останавливался. Впереди, метрах в десяти-пятнадцати убежал от них такой же тепловоз, на котором стоял человек и махал красным фонарем.

— Азат, что случилось? — тревожно спросил Иван.

— Мы прошли все предупредительные сигналы, чуть не попали в аварию.

— Я ослеп, дальше поезд поведешь сам.

— Хорошо, что маневровый тепловоз, стоявший на пути, был один, — уже на следующий день Азат рассказывал начальнику депо, — и дежурил опытный Сахатлы, который не растерялся и дал команду срочно отъехать назад, а сам поднялся на тепловоз и что есть мочи махал красным фонарем. Если бы ударились о тепловоз?! Один Аллах знает, что могло случиться. Сахатлы явно подверг свою жизнь большой опасности...

— Хорошо, что все так обошлось. А где Иван? — озабоченно спросил начальник депо.

— Сидит на улице. Просит сегодня не беспокоить.

— А что с глазами?

— Смотрит на мир, как и мы, но говорит, что ничего не видит. Я его отведу домой, пусть отдохнет, вдруг все станет ладно.

— Хорошо, сынок, — сказал пожилой начальник депо.

Иван и Азат переходили железнодорожные пути. Азат держал его под руку. Когда вышли напрямую к дому, Иван остановился и сказал:

— Дальше пойду один, не надо меня провожать.

— Как один? — удивился Азат.

— Я все вижу.

Навстречу бежали дети Ивана.

— Вижу, как дети бегут к нам. Впереди бежит Гюзелка.

И действительно было так.

— Что еще видишь?

— Вот Сенем посмотрела в дверь и скрылась. И действительно так.

— Ладно, — сказал растерянный Азат.

Иван один пошел к себе.

— Иван идет один, Азат пошел к себе, — сказала Сенем свекрови. — Давайте его разыграем.

— Как?

— Сделаем вид, что мы опять ругаемся. Как он подойдет к двери, вы говорите: «Если он не заставит тебя раз и навсегда слушаться меня, я не прощу ему то, что кормила его своим белым молоком...» Вдруг еще привезет бидон молока. Сыры, сузьму заготовим надолго...

— Хорошо, — сказала мать и вкрадчиво посмотрела на Ивана.

Он споткнулся обо что-то и упал. Во время падения сделал больно кому-то из детей. Быстро поднялся, поведя руками в пустоте, не сразу нашел плачущего. Почувствовав неладное, женщины побежали к нему навстречу. И Азат, увидев все, что произошло, побежал к ним.

— Честное слово, Сашке, я хочу смыть свои грехи, — убежденно говорил Талгат Саше. — Очистил старый колодец, дошел до воды, починил ветряк. Многие детали его дети сдали на металлолом, пришлось сделать заново. Помазал, подтянул. Все готово к подъему. И давай посадим не одно, а много деревьев. И фруктовых, и виноград, например. И тень дает, и урожай, пожалуйста, в степи. Я видел во дворе у друга. С виноградом, оказывается, все просто. Стебли отрезаешь по 30—40 сантиметров, осенью наполовину закапываешь в землю, и пожалуйста — весной готовые черенки. Раздадим всем соседям, заставим их поливать, и превратится наш поселок в цветущий сад. А теперь помоги мне.

— Чем помочь?

— Надо собрать много людей, поднять и укрепить ветряк. Вот и все.

— А какая там вода, не горькая?

— Нет, не горькая, немножко соленая. Раньше, говорят, из этого колодца поили верблюдов. Потом стали вдоволь привозить сладкую воду, и все забыли о колодце. Как видишь, сейчас опять встала проблема с водой. Я сделаю большой отстойник, зацементирую. Ветряк каждый день будет наполнять его водой. Как видишь, ветер у нас дует постоянно. Верблюды смогут всегда напиться. Представляешь, какое это богоугодное дело. Надо думать и о жизни на том свете. Там, говорят, обмануть, взятку дать нельзя. Только честной жизнью и добрыми делами,

обращенными к людям и животным, которые честно служат нам и чье благополучие зависит только от нас, говорят, можно попасть в рай.

— А твои молитвы по пять раз в день не являются пропуском в рай? — спросил Саша.

— Нет, сынок, каждый мусульманин должен молиться, но я всегда помню старую притчу.

— Какую, расскажи.

— Жили-были два соседа. Один с молодых лет пять раз в день молился и упрекал соседа за то, что тот не молится. Оба оказались на том свете. Тот, который молился, стоял в очереди и не знал, куда его определят, в рай или в ад. В это время появился его сосед. Его безо всякой очереди определяют в рай. Тогда молившийся возмутился, это, мол, несправедливо. Он никогда не молился, вы его сразу определяете в рай, а меня держите в очереди. Ему ответили: «Ты молился за себя, это долг каждого. А сосед твой, днями и ночами работая, восстановил мост, разрушенный весенними паводками, и объединил родных и влюбленных, оказавшихся на разных берегах реки. Он сделал доброе дело людям, за это он без очереди попадает в рай». Надо делать добрые дела людям, сынок. Это почетно и на этом, и на том свете...

Сосед Ивана Ораз подогнал свои «Жигули» к дому Ивана. Иван и Набат-эдже сели в машину. Сенем и дети провожали их. Кто кричал, кто плакал, все хотели в машину. Сенем успокаивала их, отведя от «Жигулей». Ораз осторожно тронул автомобиль, глядя в зеркало заднего вида. Мурадик, старший сын Ивана, бежал за машиной. Убедившись, что его старания напрасны, сел на землю и заплакал.

— Я договорился с начальством. Пассажирский поезд задержат здесь. До прихода встречного минимум пройдет 25—30 минут. За это время уговорим пассажиров помочь тебе поднять ветряк, — сказал Саша.

— Здорово, здорово. Кому это пришлось в голову? — удивился Талгат-ага.

— Одному большому начальнику. Но у него есть одно твердое условие.

— Какое?

— Ты должен ему поставить бутылку.

— Пожалуйста, сейчас, — он залез в карман.

— Нет. Ты сам должен из магазина принести бутылку.

— Нет, это невозможно. Уже шесть лет не беру ее в рот. Регулярно пять раз читаю намаз. Большой грех будет. Давай дам деньги. Ты принесешь и отдашь ему.

— Условие начальства — только ты сам.

— Это невозможно. Мулла наш скончался. На свадьбы, похороны, обрезания приглашают меня как муллу, а я приду в магазин за водкой. Нет! Это невозможно.

— Значит, ветряк будет лежать на земле, — сказал Саша и собрался уходить.

— Эй, эй, подожди. Если твой начальник такой! — он ударил себя по лбу. — Я принесу вам бутылку... Но не прикоснусь к ней.

Талгат-ага зашел в магазин. С палкой и веревкой в руках.

— Ты что, Мулла-ага? Надеюсь, палку взял для солидности? — удивился продавец.

— Нет, сейчас увидишь, — и начал завязывать веревку на конце палки. Протянул палку продавцу, потом достал деньги и сказал: — Вот тебе деньги, сюда крепко привяжи бутылку!

— Зачем?

— Один большой дурной начальник хочет так. — Какой начальник?

На другом конце магазина кому-то предлагали новый радиоприемник. Громко играла музыка. Не было слышно, что говорит Талгат-ага. Но по реакции смеющихся молодых продавцов было видно, что Талгат-ага рассказывал историю про бутылку водки. Продавец привязал бутылку. Мулла-ага поднял палку на плечо. Так он вышел из магазина и пошел к станции — на плече палка, и на конце ее болтается привязанная бутылка. Люди с удивлением смотрели на него, кто-то посмеивался. Мулла-ага поглядывал на свою тень. От утреннего солнца она была длинной, а тень бутылки, висевшей на конце палки, раскачивалась и действительно производила комическое впечатление.

Остановился пассажирский поезд. Саша кричал в рупор:

— Дорогие пассажиры, поезд здесь будет стоять тридцать минут, ждать встречного. За это время мы убедительно просим мужчин выйти из вагонов и помочь нам поднять ветряк.

Мужчины, женщины, молодые, старые, поглядывали в окна вагонов и прислушивались к призыву Саши. Он повторял свою просьбу. И вот стали спускаться люди. Мужчина в спортивной форме крикнул:

— Вся команда, быстро ко мне!

Людей становилось все больше, кто в чем. Кто в майке, кто без, кто в шортах, а некоторые в плавках.

— Заодно и позагораем, — весело шутили пассажиры.

Мулла-ага командовал ими. Осторожно подняли ветряк. Закрепили канатами, растягивая с четырех сторон. Мулла-ага был доволен.

— Что еще? — послышался голос тренера.

Мулла-ага повел народ к большой железной бочке-цистерне. Народ с хохотом стал толкать ее к ветряку, который уже начал крутиться на медленном ветерке. Ломами, бревнами, руками подталкивали бочку пассажиры.

Ораз возвращался из города. Из «Жигулей» смотрели на эту веселую работу Набат-эдже и Ораз. Иван тоже смотрел туда, откуда доносились смех, шутки, но ничего не видел...

— Я пойду к Абилеку, — сказал Иван, выйдя из машины.

Конь ждал хозяина, тянулся к нему.

Дети шумно играли в машине, благо дядя Ораз оставил ее открытой.

— Меня к врачам не пустили, Ораз был с ним, — рассказывала Набат-эдже невестке. — Сказали, что он ослеп от удара молний.

— Это каждому дураку ясно, что, говорят, будет?

— Увезли его еще в какое-то место, но не в больницу — там каким-то током пробовали лечить, не получилось. Главный врач, очень хороший человек, отозвал меня в сторону и говорит: «Мамаша, надо Ивана везти в Москву. Его болезнь — особый случай. Там есть институт, который занимается такими редкими болезнями. Я уже созвонился с главврачом этого института. Они готовы вас принять. Когда решитесь поехать, скажите, я еще раз позвоню. Только, пожалуйста, спешите».

Было очень жарко. В самолете у окна, едва уместаясь в кресле, сидел толстый человек. Рядом с ним — Иван, у прохода Набат-эдже. Толстяк нажал на кнопку стюардессы... Нажал еще раз. Пришла девушка.

— Можно холодной воды?

— После взлета, — ответила она.

— А когда взлетим?

— Когда все займут свои места, — сказала она, уходя.

Через окошко были видны поднимающиеся по трапу люди. Толстяк обмахивался газетой, платком вытирал обильный пот. Через какое-то время он опять нажал на кнопку. Стюардесса оказалась из-за занавеси, увидев, что кнопка горит над толстяком, раздраженно сказала:

— Подождите немного, — и закрыла занавес.

А самолет все не взлетал. Толстяк нервничал.

— Хотите, я вам дам верблюжьего чала? — сказала ему Набат-эдже.

— Не-е-т! — сказал толстяк. — Однажды попробовал, меня так пронесло, больше не хочу. — Он беспокойно ерзал в тисках сиденья. Рубашка была мокрая.

— Можно, я сниму рубашку? — он огляделся вокруг. Мало кто слышал его. Никто не ответил.

— Что он говорит? — спросила мать Ивана. Он перевел ей просьбу толстяка.

— Ви, как так? — удивилась она и посмотрела на толстяка. Его рубашку можно было выжимать. — Пусть снимет, скажи, ему плохо, — торопила мать Ивана.

— Что она говорит? — спросил толстяк.

— Снимите, она разрешает.

— Спасибо и на этом, — ворчал толстяк, снимая рубашку. Майка под ней была еще мокрее. Уже без разрешения он снял и майку. Иван обмахивал толстяка журналом, который дала ему мать.

— Я не могу, — сказал толстяк и спустил до колен штаны. — Набат-эдже от неожиданности вскрикнула и побежала к стюардессам.

— Помогите, человеку плохо...

Виктор Иванович встретил дорогих гостей.

— Сейчас прямо в глазной институт, там ждут врачи, домой поедем потом, — сообщил он.

— Делайте, как лучше, — сказал Иван и перевел матери предложение Виктора Ивановича.

Виктор Иванович, оглядываясь на улицы, парки, памятники, что-то рассказывал. Набат-эдже с интересом слушала и при этом часто оглядывалась на Ивана, равнодушно смотрящего вперед.

— Жаль, что все это не видит Иван-джан, — горестно сказала мать.

— Дай бог, на обратной дороге увидит все.

— Пусть твои слова услышит Аллах, — с надеждой произнесла мать.

— Значит, молнию вы не видели, — повторял врач, осматривая Ивана. — Вы и не могли видеть ее. Она ослепила вас мгновенно, от удара электромагнитной волны, которая идет впереди света молнии. Свет молнии есть последствие разряда. Вы уже были слепы, когда молния сверкнула, потому вы и не могли увидеть света. Хорошо, на сегодня хватит. Отдыхайте. Как быть дальше, решим с Виктором Ивановичем.

И, оставшись наедине с Виктором Ивановичем, врач сказал:

— Завтра соберем консилиум, но, думаю, мы не сможем ему ничем помочь. Поражена сетчатка глаз.

Дома у Виктора Ивановича их радушно встретили его жена Татьяна и дочь Дина.

— Наш дедушка звал ее не Диной, а Дыней. А когда она ему делала что-нибудь очень хорошее, звал ее Вахарманом...¹ Так что ваши прелестные дыни у нас всегда на языке. Она — частый гость в Музее восточных искусств. Влюблена в ахалтекинских коней, ковры, серебряные украшения. Занимается конным спортом. Кстати, хорошо, что вы приехали. Мы с ней обещали Бекмурад-ага кассету о Казбеке, знаменитом ахалтекинце.

— Давайте посмотрим, — возбужденно сказал Иван, забыв о своей слепоте.

— Давайте, — сказала мать. — Все, что будет происходить, Дина станет тебе рассказывать.

— Мы нашли документальный фильм о праздновании победы над фашизмом, где большая часть отведена Казбеку, — начала рассказ Дина...

Взяла кассету и продолжила:

— К сожалению, сохранились только кадры, где Казбек на параде. О многом другом узнаем из рассказа Юрия Ивановича Максименко, который был долгие годы конюхом Казбека.

Она поставила кассету и села между Иваном и Набат-эдже.

На экране появился добрый пожилой человек, улыбаясь, заговорил:

— Очень жаль, что видеотехника опоздала на пятьдесят лет. Поэтому вместо возможных уникальных кадров вам придется довольствоваться моим рассказом. А когда увидите нашего Казбека на экране, поверите моим сожалениям. Итак, весной 1935 года было решено организовать конный пробег на ахалтекинцах из Ашхабада в Москву. Кони выдержали шестидесяти-семидесятиградусную жару в пустыне. Много раз их поили и кормили не вовремя. Несмотря на все трудности, 22 августа мы были в Москве. Москвичи встречали нас на улицах с букетами цветов. То, что вы видите, это начало встречи. Потом нас буквально закидали цветами, и каждый всадник на коне превратился в большой движущийся букет.

— Этих кадров нет? — улыбаясь, спросил Иван.

— К сожалению, нет, — ответила Дина.

— Габыш Мамыш, Эсенли Хыдыров, Акмамед Бабаев, Непес Караханов — вот они, — говорил за кадром голос Максименко, — от имени нашей делегации возложили цветы к мавзолею Ленина. Затем нас приняли руководители советского государства, вручили нам награды, подарки. Араба, ко-

¹ Вахарман — самый сладкий сорт дыни.

торый возглавлял пробег, подарили Клименту Ефремовичу Ворошилову — такой была просьба туркменских колхозников из колхоза имени Ворошилова. Ухаживать за конем поручили мне. Так на долгие годы мы оказались вместе с Арабом. Дальше было так, — Максименко показал фотографию Араба. Высокий, сухопарый и горбоносый конь, казалось, ласково смотрит на своего коневода и узнает его. — Ворошилов, — продолжал Максименко, — два раза в неделю выезжал на Арабе, прогуливал его. Вернется, гладит коня и все время сравнивает его с Казбеком — горделивой кавказской вершиной. Так и стал Араб Казбеком... Ну, а потом война... Шла эвакуация гражданского населения, художественных и других ценностей. В большой Госконюшне остался только Казбек и наша семья при нем. У Людмилы Васильевны, жены моей, были родственники под Москвой. Волнуется она, плачет. Ночью посадил ее на Казбека, сел сам, и мы поехали. Добрались благополучно, а назад родственники не отпускают, боятся за нас. Что делать?! Решил я потихоньку двигаться на Москву без Казбека, чтобы женщины не сразу догадались, что я ушел. Быть-то мне в Москве обязательно надо было. Ну, решил я потихоньку со двора... да, а раньше, когда у них сидели, я нет-нет, да выйду, Казбека поглажу, он тихонько ржет. Отвечает мне и сам успокаивается. Ушел я, добрался до станции...

Дальше на экране ТВ появляется жена Максименко, Людмила Васильевна:

— Что-то долго нет Юрия Ивановича. Слышу, беспокоится Казбек, ржет. Вышли мы с сестрой во двор. Казбек с конюшней рвется, повод натянул, как струну, свечи делает, молотит копытами воздух, не подойдешь! Пока я думала, что делать, Казбек рванул еще раз, оборвал веревку, махнул через палисадник и такой рысью пошел, не догнать его. Сестра начала плакать, я ее успокаиваю, а самой в пору тоже заревать... Было от чего. Муж пропал, Казбека хотели уберечь от случайного осколка, от бомбы, а он ускакал неизвестно куда.

Опять на экране Юрий Иванович:

— Иду по ночной Москве к конюшне, смотрю, впереди пятно темное какими-то скачками на меня надвигается. Ничего не понимаю. От этого непонимания какой-то дурацкий страх охватывает, прижался к стене, руки сунул в карман, а там пусто. Пятно ближе, ближе, и вдруг, как фотография проявляться стала, — черт горбоносый, Казбек. И ругаю его, и радуюсь, обнимаю, а он, как малое дитя вокруг матери, около меня крутится, губами в лицо тычется... Пока мы так хороводились, начался налет. Рвутся бомбы. Стараюсь его прикрыть, а

он меня прикрывает. Раньше, когда старые тренеры говорили о необычной привязанности коней к человеку, не всегда верил, думал, романтизируют и преувеличивают из лучших побуждений. А в эту ночь поверил. И только потом узнал: Казбек вернулся прямо в конюшню, не нашел меня и исчез. Он пошел по ночной Москве искать меня, по той дороге, какой мы ночью скакали.

Опять на экране Людмила Васильевна:

— Юра был в Москве, а я так и жила у сестры. Как-то утром слышу, зацокали копыта. Сорвалась с постели и что есть сил побежала на улицу: Юра приехал! Смотрю — стоит Казбек. Один. Представляет? Я в крик — Юру убили. Выбежала сестра успокаивать меня. А Казбек головой машет, будто подтверждает: все в порядке. Сестра удивилась поведению коня, внимательно посмотрела на него, на седло и быстро пошла к дому. В седле она нашла письмо от Юры. Из притороченной сумки вытащила продукты из его пайка. Уж я целовала Казбека, целовала, плакала и смеялась.

И снова Юрий Иванович:

— Да, был Казбек у нас связным... А потом — Победа! Вы помните, раньше парады на Красной Площади принимали на конях? И вот несколько десятков лучших скакунов привезли в Госконюшню, чтобы выбрать из них одного для маршала Жукова. Из множества отобрали для парада Победы десять коней. В основном, арабской и английской породы. Ахалтекинцев представлял один Казбек. Отобранных коней стали проводить под оркестровую музыку перед оценщиками-наблюдателями. Высокие оценки получили вороной «англичанин» из Краснодарского края и наш Казбек. В назначенный день обеих коней показали Георгию Константиновичу. Я украсил Казбека той сбруей, в которой он пришел в Москву в 35-м году. На стройном сухом жеребце красный чепрак, серебро чеканки — все традиционное богатство сбруи выглядело великолепно. Сам я тоже достал одежду того памятного перехода — красный туркменский халат, белоснежный тельпек. Так и выехали мимо каравана легковых машин к трибуне, где расположились представители Госкомиссии. Трянул оркестр. Чтобы показать особые способности Казбека, я сошел с него. А Казбек сам, без наездника, так ритмично, грациозно исполнял вальс, что раздались дружные аплодисменты. Казбек поклонился. Маршал Жуков выбрал Казбека.

— Что было дальше снято на пленке?

— Жуков обходит ряды войск. Подходит к трибуне и докладывает Сталину, — Дина тихо рассказывала Ивану. Слышен текст доклада. — Казбек,

стоит как статуя, каждым нервом чувствуя эту торжественную тишину, неповторимость этого исторического рапорта, — тихо продолжает рассказывать Дина.

Иван слушал ее с опущенной головой. Мать с жалостью смотрела на сына.

— Потом Казбека попросили спортсмены Московского конного спортивного клуба. Я согласился. Хотелось опровергнуть бытовавшее одно время мнение, будто ахалтекинцы сильны только на скачках.

Вскоре Казбек улучшил рекорд СССР по прыжкам в высоту. Ему тогда было уже семнадцать лет. Потом попросили его наши коллеги из Конезавода имени Джамбула в Казахстане. Они с 1933 года содержат отделение ахалтекинских лошадей. Попросили они Казбека как производителя на два года.

Мы согласились. У Казбека оказалось много наследников. Среди них больше всех знаменит Абсент, который впервые в истории конного спорта СССР неожиданно для спортивных звезд мира стал чемпионом Олимпиады. Но о нем в следующий раз...

Погас экран.

— Я не знал об этом, — тихо произнес Иван, — а как можно узнать о судьбе Абсента?

— Спрашивать, скрупулезно собирать из разных хроник то, что тебя интересует. У нас пока нет потребности делать отдельные фильмы о таких знаменитостях, как Казбек, Абсент и его известные потомки Аметист и Арарат.

— Вы это сами собрали? — удивился Иван.

— Нет, конечно. Папа оперировал одному киноруководителю сердце, успел подружиться и для вас, заодно и для себя, попросил его подготовить этот фильм.

— Спасибо большое, Виктор, и тебе спасибо, Вахарман! Слушая тебя, я воображал, что вижу Казбека, летящего, как птица.

— Все будет хорошо, будешь видеть, и воображать не потребуется.

— Пусть Аллах услышит твои слова, Виктор-джан! — сказала Набат-эдже.

— Пожалуйста, пойдемте за стол, у Нины все уже готово, — пригласил Виктор Иванович.

На следующий день Виктор Иванович вернулся с работы раньше обычного.

— Врачи собрали консилиум и решили, что сейчас лучше всего ничего не делать. Травма необычная, как поведет себя при интенсивном лечении — неясно. В течение пары месяцев надо закапывать витамины... В общем, на днях скажу все,

что надо делать. А теперь я вам принес билеты в цирк. Сегодня открытие сезона — выступление туркменских джигитов на ахалтекинских конях. Вот вам три билета.

Набат-эдже мимикой, жестами показала: зачем, мол, билет для Ивана в цирк? Он так же жестами показал, что, мол, надо. И громко добавил:

— Московский знаток ахалтекинских коней госпожа Вахарман лично будет вас сопровождать.

Цирк был переполнен. Ярко светилась арена. Набат-эдже с удивлением осматривала все вокруг. Под бурные аплодисменты вышел мужчина в красном доне, белом тельпеке и с длинным кнутом в руках. Остановился в центре арены и начал говорить:

— На арене Московского цирка мы вновь начинаем прерванное на семь лет выступление туркменских джигитов. Так случилось потому, что после распада СССР мы уехали к себе на родину. И работали там. В прошлом году руководство московского цирка предложило нам опять вернуться сюда. Спасибо за это. Спасибо нашим братьям из Казахстана, которые на своем специальном конезаводе выращивают ахалтекинских коней, их вы увидите сейчас.

Началось представление. На быстром скаку джигит выехал на арену, мгновение — и он уже стоял на седле, отпустив вожжи. Мгновение — и к нему подскакал другой конь. Джигит, стоя на разных конях, продолжал движение.

— Вдруг они разойдутся? — ахнула Набат-эдже.

— Нет-нет! — успокоила ее Дина и дальше продолжила тихий рассказ Ивану о том, что происходит на арене.

Неслышно, как кошка, прыгнул на коня еще один джигит — и уже стоял на плечах того, первого, джигита.

— Вай! — ахнула Набат-эдже. Но не стала мешать Дине, рассказывающей Ивану, что происходит на арене.

Действие продолжалось. Ребята показывали невероятные номера. Кони, как послушные дети, — да нет, таких послушных детей не бывает, — делали все, что от них требовалось.

— Милые мои, умницы, — говорила Набат-эдже, вытирая радостные слезы...

Когда представление закончилось, кони с наездниками делали круг почета. Служащий открыл дверь, чтобы всадники освободили арену. В это время из зала раздался голос Набат-эдже:

— Остановитесь, подождите!

Конники круто повернули своих коней в центр арены. Приученные кони в миг остановились как вкопанные. Сверху спускалась женщина в незнакомой для зрителей одежде и говорила:

— Не уходите, дайте поздороваться с родными...

Началась веселая музыка следующего номера. Набат-эдже спустилась на арену, подошла к первому коню, обняла его голову, гладила, что-то говорила, целовала, подошла ко второму. Первый конь пошел за ней. Удивленный всадник не помешал ему. И второго коня она обняла, целовала, ласкала, гладила. И он пошел за ней. Так она обошла всех коней. И под конец все они окружили Набат-эдже. Теперь она, стоя среди коней, гладила всех подряд, радуясь и обливаясь счастливыми слезами.

В доме сидели Иван, Сенем, Набат-эдже и Талгат-ага. Дети весело играли, бегая из комнаты в комнату.

— Нельзя обижаться на судьбу, — тихо заговорил Талгат-ага. — Все это от всевышнего. Поэтому не стесняйся ходить с палкой. Я ее хорошо обтесал, обжег.

Старик поставил перед Иваном длинную палку.

— Да... — задумчиво проговорил Иван, — настоящая жизнь была, когда я летал на тепловозе и на землю смотрел сверху, а теперь надо волочить-ся по ней, да еще с палкой.

Сенем, не удержавшись, заплакала и вышла из комнаты.

— Пусть Аллах убережет от худшего, — слово про себя заговорил Талгат-ага.

— Что может быть хуже? — обиделся Иван.

— Так не говори, брат, не говори. В прошлом году в городе скончался знакомый. В день смерти жена так плакала, что не могли остановить. Один из стариков подошел к ней и говорит: «Перестань, дочка, не гневи Бога, чтобы худшего не было». А она возьми да и скажи: «Что может быть хуже, чем смерть мужа?!» А старик ей в ответ: «У тебя сын, дочь, внучка. Будь довольна этим». А та все плачет: «Как я могу быть довольна без мужа, как?!» И еще громче заголосила. Говорят, сын у них был хороший, послушный, трудолюбивый. Однажды зашли к нему новые туркмены, что-то попросили сделать, а он отказался. Через день кто-то с улицы его позвал, он вышел и исчез. Через десять-пятнадцать дней нашли его тело в песках. И день его похорон совпал с годовщиной смерти отца. Вот такие вещи бывают. Слава Аллаху, ты жив, среди своих птенчиков. Радуйся их чириканью. Видишь, то есть слышишь, как они чирикают, — виновато поправил себя Талгат-ага.

— Опора моя, Иван-джан, — вступила в разговор Набат-эдже. — Не отчаивайся, все будет хорошо. Вокруг дома научишься ходить с палкой, а на дальних расстояниях поможет Акбилек. Надо ему несколько раз сказать: пойдём, мол, к Талгат-ага на станцию. А как подвезет, Талгат-ага или Сашка выйдут ему навстречу, обласкают, дадут кусочек сахара. Конь этого никогда не забудет. Он сделает все, быстро научится и станет твоими глазами.

— Палка и конь должны быть глазами... — проронил Иван.

— А что делать, сынок? Отказываясь от помощи, часто падаешь и сидишь весь в синяках. Так же нельзя. На днях поедём к знахарке. Вдруг она поможет...

Набат-эдже вела за собой Акбилека, на котором сидел Иван. На другом конце поселка жила знахарка. Подойдя к ее дому, Набат-эдже увидела такую сцену. Пьяный мужчина держался за телеграфный столб. Как только он делал попытку отойти от него, сразу же терял равновесие и, боясь упасть, возвращался обратно, еще сильнее прижимаясь к столбу. Группа мальчишек и девчонок сопровождала каждое движение мужчины громким залившимся смехом. Когда Набат-эдже и Иван проходили мимо, пьяница узнал Ивана и громко закричал:

— Иван, дай мне своего коня, я полечу на нем, как птица. Ты чего, не веришь? Да я наездник лучше тебя, лучше всех на свете! Ты что, не веришь?

Перед домом знахарки Набат-эдже остановилась, помогла Ивану сойти с коня и, взяв сына под руку, хотела было ввести его в дом.

— Иван, Иван, ну дай же коня, — не унимался пьяный.

Иван остановился и посмотрел в ту сторону, откуда слышал голос.

— Что там делается? — спросил он у матери.

— Все так же обнимается со столбом, — вздохнула мать, — не слушай ты этого бесстыдника, пойдём...

— А что делает Акбилек? — спросил Иван.

— Смотрит на него, — удивленно ответила мать.

Иван снял с себя пиджак, отдал матери и сказал:

— Накинь его на голову Акбилеку, пусть он не видит человеческую слабость.

Пока мать выполняла просьбу сына, пьяный снова принялся кричать:

— Ну дай же коня, чего тебе жалко. что ли? — А увидев, как коню на голову набросили пиджак, взвизгнул: — Гад ты такой, жадный. Зачем закры-

ваешь ему глаза? Сам ослеп, так хочешь, чтобы и конь белого света не видел. Дурак!

Иван направился было к грубияну, но мать остановила сына.

— Не слушай, не равняйся с пьяным, сынок. Пойдем, пойдем, — и потянула его к дому знахарки.

Дети продолжали веселиться, оглядываясь на пьяного.

Солидная женщина лет восьмидесяти внимательно смотрела в раскрытые глаза Ивана. Набат-эдже, не отрываясь, следила за действиями знахарки.

Затем знахарка взяла очки и, то подходя, то отходя от Ивана, всматривалась ему в глаза. По ходу она просила его смотреть то направо, то налево. Наконец, она сказала:

— Есть травы, которые, я надеюсь, вернут зрение. Только плохо, что их нельзя приложить к главному яблоку, поэтому придется лечить через веки. Набат, я тебе дам эти травы. Зальешь их водой, как закипят, поддержишь еще на маленьком огне часа два. Прикладывай их сыну на ночь на веки и вокруг глаз. Утром снимай. Делай так дней десять-пятнадцать. Там посмотрим.

Проснувшись утром, Иван пожаловался на боль:

— Мама, под повязкой сильно щиплет. Посмотри, пожалуйста, что там.

Набат-эдже сняла повязку. Под ней везде были волдыри.

— Что случилось? — спросил Иван и хотел рукой потрогать глаза.

— Ничего не случилось, — успокоила его мама, — ты только руками не трогай.

— Почему? Скажи, что случилось?

На шум из комнаты вышла Сенем. Мать жестом показала ей, чтобы та молчала.

— Ну скажите же, что случилось? — просил Иван.

— Знахарка ошиблась то ли в дозе, то ли во времени. Кожа кое-где покраснела.

Иван резким движением провел по лицу. Женщины закричали:

— Нельзя!!!

И схватили его за руки.

Но Иван успел нащупать волдыри.

— И врачи, и знахарки умеют только поучать, а лечить не умеют.

— От безвыходности не знаешь, что и делать...

— Сенем, принеси марлю, перевяжи голову Иван-джану, чтобы мухи да мошки на раны не сиделись.

Сенем принесла марлю, они обмотали голову

Ивана так, что она стала похожа на большую белую тыкву.

Иван с Мурадиком ехали на Акбилеке. По дороге встретился знакомый и поприветствовал их:

— Салам, Иван, как дела?

— Спасибо, хорошо. Кто ты? — спросил Иван.

— Это я, Язгельды, путевой обходчик. Ты еще не привык... Скоро всех будешь узнавать по голосу. Чего ты так обмотал голову, никак подался в пчеловоды? — пошутил Язгельды и сам посмеялся над своей шуткой.

Иван зло ударил по бокам Акбилека и поскакал вперед.

Акбилек наслаждался зеленой травкой недалеко от железной дороги. Иван привычными движениями серпом косил траву, Мурадик собирал ее. На пути Ивана в траве попался камень, и косарь наткнулся на него серпом. Серп вырвался и угодил прямо по руке Ивана. Он почувствовал, как теплая кровь потекла по запястью.

— Мурадик, иди быстрее, посмотри, что случилось?

Мурадик тут же оказался подле отца, с тревогой посмотрел на окровавленную руку и сказал:

— Сильно порезался, пап!

— Достань платок из моего кармана и перевяжи рану.

Доставая платок, Мурадик сказал:

— Бабушка говорит, что к свежей ране надо приложить платок с детской мочой.

— Это верно, давай, мочи платок.

Мурадик отвернулся от отца, тужился, тужился, но ничего не выходило.

— Ты чего медлишь? — спросил Иван.

— Я недавно писал, ничего не выходит, — виновато ответил Мурадик.

— Давай платок, завяжи так. На каждодневные порезы все равно мочи не напасешься, — с грустью заметил Иван.

— Папа, хватит косить, поехали домой, — попросил Мурадик.

— Хорошо, — отозвался Иван, — принеси веревку, завяжем сноп.

Мурадик осмотрелся вокруг, бросил взгляд на Акбилека.

— Я что-то не вижу веревки, и на Акбилеке нет, мы взяли ее?

— Не знаю...

— Что же теперь делать?

— Что делать? Подведи сюда Акбилека, я посажу тебя на него, скачи и привези веревку.

— Папа, поехали домой, траву заберем потом.

— Нет, ты скачи быстро, а я подожду.

Иван посадил Мурадика на коня.

— Ну! — скомандовал Мурадик, ударяя ногами по бокам Акбилека.

Иван опустился на землю и погрузился в раздумья.

Стоял обычный весенний день. Один, среди огромного поля, Иван казался маленьким и беззащитным. С несуразно забинтованной головой, повязкой на руке, словно слепой птенец, выпавший из гнезда, полагающийся только на волю судьбы.

Из мучительного состояния его вывел звук приближающегося поезда. Иван прислушался к стуку колес. Акбилек, который еще не успел добраться до поселка, остановился и норовил повернуть назад.

— Что с тобой, красавец, — приласкал его Мурадик, — давай быстрее домой, папа нас ждет.

Иван еще секунду прислушивался к звуку приближающегося поезда, а затем направился в сторону железной дороги. Акбилек, не слушаясь Мурадика, повернул назад, все ускоряя бег. Мурадик, вцепившись в седло, тянул вожжи с одной стороны, как учил отец, чтобы остановить коня. Но Акбилек все скакал в сторону Ивана.

Состав приближался.

Иван поднялся на гравийный откос и прислушался.

Акбилек сказал все быстрее.

— Что с тобой? Я не удержусь! — кричал Мурадик, сильнее вжимаясь в седло.

Состав приближался. Иван поднялся на пути и сел между рельсами. Машинист принялся беспрепятственно сигнализировать.

Еле удерживаясь в седле, Мурадик увидел отца, сидящего на рельсах. Машинист дал полное торможение состава. С сильным скрежетом тормозов и непрерывным оглушительным гудком состав, тем не менее, приближался. Акбилек остановился рядом с Иваном. Мурадик камнем скатился с коня и бросился к отцу, стал тянуть его с рельсов.

— Папа, поезд идет, поезд!

Иван оторвал от себя руки Мурада и оттолкнул сына в сторону. Акбилек душераздирающе заржал, состав все приближался. Мурадик поднялся и снова бросился к отцу, обхватив его руками, стал тянуть с путей.

— Папа, поезд, папа! — кричал он во все горло.

Испугавшись за сына, Иван обхватил его обеими руками, вместе они покатались под откос, прочь от поезда. Состав с грохотом прошел мимо них. Мурадик, весь в слезах, обнимал и целовал отца

Иван не мог поднять головы, словно боясь укоризненного взгляда сына. Акбилек подошел к ним, обнюхал обоих и довольно фыркнул.

Ранним утром Иван с Мурадиком возвращались из песков.

— Ты обещал мне сыграть на туйдуке и не сыграл, — обиженно сказал Мурадик.

— Ночью в песках все животные спали, нельзя было пугать зайчиков, тушканчиков, сусликов, разных жучков и птиц.

— Они что, боятся музыки?

— Нет, все животные, как и люди, любят музыку, слушают, понимают.

— Понимают? — рассмеялся Мурадик. — А кони тоже понимают?

— Да, кони особенно, они очень умные животные.

— Сыграй вон тем коням, посмотрим, как они понимают.

— Каким?

— Вон гуляют кони.

— Ты направь Акбилека к ним. Его привяжем, и я сыграю на туйдуке.

Когда Акбилека привязали, он тянулся к своим сородичам, беспокоился. А те потихоньку стали подходить к Акбилеку.

Иван начал играть на туйдуке. Он так искусно играл, что вскоре Акбилек перестал тянуться к своим, успокоился, слушал Ивана.

— Папа, Акбилек тебя слушает, правда, — заговорил Мурадик.

Иван продолжал играть. Вдохновенно играл старую печальную мелодию. Вдруг остановился и спросил:

— Что делают те кони?

— Двое остановились, тоже слушают, остальные кушают.

Иван продолжал играть.

— Еще один перестал щипать траву, тоже слушает, — звонко воскликнул Мурадик. Иван все играл. Акбилек повернул голову к Ивану. Мурадик посмотрел ему в глаза и крикнул:

— Папа, Акбилек плачет! У него слезы в глазах.

Иван, мотая головой, делал какие-то знаки. Мурадик не понял.

— Что надо делать? — спросил он. Иван на мгновение перестал играть и быстро сказал:

— Посмотри в глаза тем коням, — и опять продолжал играть. Мурадик потихоньку подошел к одному из коней. Конь, не двигаясь, смотрел на Мурадика большими умными глазами. Мурадик остановился на расстоянии. Они смотрели друг

другу в глаза, и Мурадик невольно подался вперед. Он увидел полные слез глаза незнакомого коня и крикнул:

— Папа, и этот конь плачет.

Мурадик пошел к следующему коню. И тот, не двигаясь, смотрел на маленького человека глазами, полными слез.

— И этот плачет, — крикнул Мурадик, затем побежал к следующему коню и опять крикнул:

— И этот плачет...

Иван продолжал вдохновенно играть...

Мурадик старательно дул в свой туйдук. Звук получался громким, но без мелодии. Двое средних близнецов — оба мальчики — хватили за туйдук Мурадика и не давали ему играть.

— Мама, папа, они не дают мне играть, — жаловался Мурадик.

Иван позвал их к себе:

— Максад, Нуры, не мешайте Мураду, я сейчас и вам сделаю туйдук.

Мальчики побежали к нему.

Острым ножом Иван резал из камыша туйдуки. Отдал ребятам, и те начали тоже дуть в них. Старшая девочка, двойняшка Мурада, Гозель, играла с маленькими близнецами. Она ставила их рядом, сама отбегала на 2-3 метра и звала их к себе. Те старались, кто быстрее дойдет до Гозель. Падали, поднимались, плакали, смеялись...

В это время вбежал к ним Саша.

— Ваня, в километре отсюда прямо на дороге остановился тепловоз. Прибежал молодой машинист, не может толком объяснить ничего. Остановился, говорит, и никак не заводится. Может, ты поможешь.

Сенем жестами показала Саше, чем, дескать, может слепой помочь в таком деле.

— Сегодня воскресенье, все начальство разъехалось кто куда. Никого не нашел, вынужден был зайти к Ивану, — виновато оправдывался Саша.

— Я сейчас иду, а ты возьми еще Талгат-ага, он хорошо разбирается в аккумуляторах и соединениях. Видишь, как у него шурует ветряк.

— Хорошо! — согласился Саша и побежал за Талгат-ага. Иван вышел из дома, пошел к Акбилеку. Отвязал, сел на него и крикнул:

— Саша!

— Да, — сказал он, подойдя к Ивану.

— Садись сзади меня.

— Хорошо. А Талгат-ага уже поехал на своем велике.

Все поднялись на тепловоз.

— Только отъехали, чувствую, мотор теряет силу, скорость понижается. Потом стал пах-пах стрелять и остановился. И больше не заводится, — оправдывался машинист.

— Значит, стреляет? Сколько тебе лет? — спросил машиниста Талгат-ага

— Двадцать один, — ответил тот.

— И ты уже машинист?

— Да, а что?

Пока они говорили, Иван сел на место машиниста, попробовал завести тепловоз, не получилось.

— Надо проверить аккумуляторы. Саша, датчики показывают что-нибудь?

— Нет, — ответил он коротко.

Талгат-ага начал проверять аккумулятор.

— Какой ужас, — воскликнул он, увидев клеммы аккумулятора. — Щелочь съела все, никакого контакта. Вы когда-нибудь чистили их?

— Талгат-ага, перестаньте ворчать, — сказал Саша. — Надо что-то предпринять, через час должен подойти состав, путь надо освободить.

— Заглох на ходу, значит, не поступает топливо. Надо проверить карбюратор, — сказал Иван. — Кто-нибудь из вас может разобрать и собрать его?

— Нет, — ответили ему.

— А ты не можешь подсказать? — спросил Саша.

— Я-то могу, но пока скажу вам, пока вы сделаете, нужно много времени, а у нас его нет. Да потом неизвестно, может, не карбюратор.

— В любом случае надо заводить аккумулятор, а он у них мертвый, — возмущался Талгат-ага. — Выкиньте его, зачем таскать лишний груз, — накинулся он на машиниста и его помощника.

— Кто же вам, соплякам, тепловоз доверяет? Сколько работаешь, что закончил?

— Окончил шестимесячные ускоренные курсы машинистов и месяц работаю.

— В двадцать один можно быть только помощником. Минимум пять лет надо учиться у опытного машиниста, потом сдать экзамен и стать машинистом, — гневался Талгат-ага и продолжал: — Они же угробят всю технику, эти ускоренные. Мы ничем помочь не сможем. Саша, попробуй сообщить диспетчеру. А мне пора домой, вон верблюды мои идут, напоить, привязать надо их.

И он стал спускаться с тепловоза.

Ивану мысль пришла, он крикнул Талгат-ага:

— Пригони сюда своих верблюдов, тепловоз стоит на ровном месте, все поможем тронуться с места, дальше они потащат тепловоз.

— Бэх! — удивился тот, — а где веревка?

— Сейчас я привезу, — сказал Иван и начал спускаться с тепловоза. — Домой, Акбилек, домой! — сказал Иван, поднимаясь на коня, и ускакал в сторону поселка.

— Сенем, найди, пожалуйста, два троса с кольцами на конце и канатные веревки. И еще какие-нибудь старые одеяла и одежду.

Взяв все в охапку, прискакал назад. Подъезжая к тепловозу, Иван стал звать Сашу.

— Поверни левее, я иду к тебе, — ответил Саша и пошел встречать Ивана.

— Он сам не может подъехать сюда? — спросил недоуменно машинист у Талгат-ага.

Талгат-ага мимикой показал, что он слепой, не видит. Машинист и помощник удивленно переглянулись.

К тепловозу прикрепили тросы, к тросам веревку. Иван морским узлом завязал концы.

— Никак не могу научиться так завязывать, — сказал Талгат-ага.

Другим концом обвязали верблюдов, подложили под веревки все старье, чтобы им было мягче. И стали толкать тепловоз. И он тронулся с места. Радостные люди толкали еще азартнее. Талгат-ага все ругался.

— До чего дожили, верблюдами тащим тепловоз...

Верблюды жалобно кричали от натуги. Талгат-ага тянул их изо всей силы. Иван на Акбилеке ехал рядом с Талгат-ага, Саша на велике Талгат-ага поехал на станцию.

Талгат-ага повернулся назад и крикнул машинисту и помощнику:

— Эй вы, ускоренные, чего вы идете рядом с тепловозом, как по парку? Оба толкайте, чтобы опять не начал «стрелять» и не остановился.

— Ты с ними очень груб, Талгат-ага. Они же не виноваты во всем, что случилось.

— Тебе хорошо рассуждать, сидя на своем бездельнике. А мои верблюды мучаются...

— Подожди еще, придет время, Акбилек станет победителем многих скачек, и ты будешь гордиться им и извиняться перед Акбилеком...

Удивительное шествие продолжалось.

Мурадiku показалось, что он хорошо играет на туйдуке. Ему захотелось пойти к коням на поле, сыграть, как отец, и посмотреть, как кони плачут. Он быстрыми шагами направлялся к коням, которые паслись довольно далеко от поселка. Долго шел, пока не дошел до них.

Начал играть на туйдуке, но его однообразное, детское дудукание не привлекало внимания коней. Наоборот, они убегали от него. А он опять подходил и начинал играть. Жеребенок отстал от матери, остановился, глядя на Мурадiku. Он обрадовался и еще сильнее стал дуть в туйдук. И жеребенок ушел от него. А Мурадик за ним. Опять жеребенок остановился. Мурад сел на землю, как отец, и начал играть. Жеребенок сделал к нему несколько шагов. Вдохновенный успехом, Мурадик дул в туйдук сколько есть силы.

Вдруг он почувствовал, что солнца уже нет. Он повернулся назад, чтобы вернуться в поселок, но поселка... не было. Нигде не было видно поселка. Он бежал в одну сторону между высокими степными растениями, останавливался, смотрел вокруг — поселка не было видно. Бежал в другую сторону, останавливался, смотрел вокруг — поселка не было. Он начал плакать. Вначале тихо, затем громко, очень громко стал кричать: «Мама, папа, мама!» Никто не отзывался. Совсем стемнело. Мурадик нашел жеребенка и стал держаться подле него. Куда он — туда и Мурад. Кони хорошо паслись в ночной прохладе и посматривали на Мурадiku.

Иван приехал на Акбилеке. Конь остановился у стойла. Дети Ивана, играющие на улице, побежали к отцу.

— Папа, папа приехал! Чего ты мне привез? Не тебе, мне привез! — голосили дети.

Кто-то взял отца за руки, и они пошли домой. Когда все уже были дома, Сенем спросила у детей:

— Где Мурад?

Дети остановились в недоумении.

— Чего молчите, где Мурад-джан? — переспросила бабушка.

Дети молчали.

— Когда видели его в последний раз? — спросила бабушка у Сенем.

— Играли все гурьбой, не обратила внимания.

— Если лень персонально следить за каждым, то хотя бы иногда считайте их, — упрекнул Иван.

— Днем Гельды взял у него туйдук, и они играли вместе, — сказал один из мальчиков.

— Гельды? Какой Гельды? А, сын Бике-дайза, — едва успела сказать Сенем и выбежала из дома.

Была уже ночь. Мурадик дрожал от холода. Вдруг кони заметили что-то. Один из коней заржал. Остальные собрались в кучу. Мурадик увидел, как несколько собакообразных животных прятались в растениях. Он жутко испугался и закричал:

— Мама, мама!

Животные, видимо, волки, разбежались в разные стороны. Мурада лихорадило от испуга. Ноги его не держали. Он рухнул, потеряв сознание.

Сенем, уже вместе с Гельды, бежали по домам. Там нет, у других нет, у третьих нет. Сенем с несколькими мальчишками, Набат-эдже со старшей внучкой кричали:

— Мурад, Мурад-джан, Мурад!

Мурад не отзывался.

Иван с остальными детьми сидел дома. Время от времени он устраивал переключку:

— Максад, Нуры, Тувак, Биби.

Если вдруг кто-то, оказавшись в другой комнате, сразу не отвечал, Иван в страхе повторял его имя еще громче. Пришли Азат, Саша, Талгат-ага. Они с фонарями обыскали весь поселок, но Мурада не нашли.

Мать жеребенка подошла к Мураду. Он лежал без движения. Его лихорадило. Кобыла начала дышать на него и греть теплым дыханием. Почувствовав неладное, подошли еще два коня. Они стояли в нескольких метрах и внимательно смотрели на Мурадика.

— Может, он упал в твой колодец и утонул там? — спросила Набат-эдже Талгат-ага.

— Пойдемте, я спущусь и проверю, — предложил Азат.

Все побежали туда. Через блок на веревке стали спускать Азата в колодец с фонарем в руках.

— Хорошо осмотри стены вокруг и, только убедившись, что нет змей, потянешь веревку один раз. Мы спустим тебя вниз. Потянешь два раза — остановим, — сказал Талгат-ага.

Подошли и другие кони. Окружив со всех сторон Мурада, они дышали на него.

Азат вышел мокрым, дрожа от холода, и сказал:

— Залез в воду, пощупал дно руками — нет.

Уже светало. Дети заснули кто где. Беспомощный Иван стоял у дома, превратившись в слух. Иногда до него долетали обрывки слов, лай собак. А он так и стоял у дверей, вслушиваясь в утреннюю тишину...

Вдруг слышались человеческие шаги.

— Кто идет? — спросил он.

Сенем бросилась ему на шею и зарыдала так громко, что проснулись соседи.

— Что за бесконечные наказания? — приговаривала она, продолжая рыдать.

— Тихо, тихо. Найдется Мурад, — успокаивал ее Иван и завел в дом.

Кони все так же стояли вокруг Мурада и дышали на него.

Солнце должно было вот-вот показаться. Набат-эдже и Саша увидели «Жигули», подъезжающие со стороны пустыни. Набат-эдже взмахнула головным платком и побежала навстречу машине. Вадитель увидел и повернул к ней.

— Ви, Ораз-джан, это ты? — подошла она, вытирая слезы, к подъехавшему Оразу.

— Что случилось? — испуганно спросил Ораз.

— Мурад-джана, внука потеряли, ищем всю ночь. Не видел его где-нибудь в пути?

— Нет, — сказал Ораз и вдруг засомневался. — Вы знаете, я видел несколько коней, кучно стоящих на одном месте. С опущенными головами. Я обратил на них внимание, ничего не мог понять. Так они стояли в куче, пока не исчезли с глаз... Но ничего другого там не было.

— Ораз-джан, сынок, поедem проверим. Вдруг Аллах поможет, найдется там Мурад-джан. Он же заразился у отца любовью к коням.

«Жигули» мчались по равнинным местам.

Набат-эдже внимательно смотрела вокруг, время от времени вытирая слезящиеся глаза.

— Вот они, до сих пор стоят в куче, — сказал Ораз.

— Где, где? Да, да. Теперь вижу, торопись, сынок, торопись! — умоляла Набат-эдже.

— Сейчас, Набат-эдже, сейчас! — успокаивал ее Ораз.

Жеребенок внимательно смотрел на приближающиеся «Жигули». Выйдя из машины, Набат-эдже услышала стон Мурада.

— Мурад-джан, сынок! — бросилась она к внуку, окруженному конями. Кони отошли в разные стороны, а Мурад продолжал лежать и стонать.

— Он весь горит! — воскликнула она, погладив голову внука. — Как же ты так, Мурад-джан? Как оказался здесь? Ораз-джан, быстро положи его в машину, поехали! — крикнула Набат-эдже.

Набат-эдже обнимала, целовала внука, прижимая его к груди. Когда отъехали от коней, она виновато сказала:

— Я даже не поблагодарила коней.

Кони стояли и смотрели вслед удаляющимся «Жигулям».

— Спасибо, дорогие, спасибо. Я даже не знаю, как вас благодарить. Вы спасли мне внука...

Набат-эдже все прижимала внука к груди и говорила:

— Сейчас, сыночек, приедем домой, увидимся с родными, и тебе сразу станет легче.

Вдруг Мурадик открыл глаза. Увидев бабушку, не поверил своим глазам. Поморгав слипшимися ресницами, произнес:

— Бабушка! Где ты была раньше? Как ни открою глаза, вижу: кони стоят вокруг и дышат на меня.

— Спасибо им, они спасли тебе жизнь, сынок.

«Жигули» подъехали к поселку.

— Сынок, непрерывно сигнал и кричи в окно: нашелся Мурад! Нашелся!

Ораз беспрекословно выполнял просьбу Набат-эдже. Из всех домов выходили радостные люди. Дети бежали рядом с машиной.

Иван с Мурадиком выезжал из поселка. Мурад гордо восседал на Акбилеке и держал в руках лопату. Иван показал ему высокую гору вдалеке и спросил:

— Ты, конечно, не знаешь, как зовут эту вершину?

— Вон ту, большую?

— Да. Ее зовут скала Опора. На нее опираются все остальные горы. Может даже, без опоры они бы упали.

— Ты чего, видишь вершину? — вдруг спросил Мурад.

— Нет, я раньше видел.

— Поехали туда, посмотрим на нее вблизи.

— Это очень далеко, на тепловозе и то долго надо ехать.

— На Акбилеке быстрее доедем. Правда, что Акбилек бежит быстрее тепловоза?

— Как раз это мы и проверим. Канава от моста видна?

— Вот совсем рядом.

— Сейчас мы сойдем и немножко поработаем.

Мурад бежал по дамбе. Иван, коротко держа узду, шел рядом с Акбилеком.

— Должен быть обрыв дамбы, — говорил Иван сыну, — как дойдешь до него, скажи.

— Вот! — вбежал в низину Мурадик. Иван протянул ему лопату и сказал:

— Держи за конец.

Не выпуская лопату, Иван спустился в низину и начал с двух краев обрыва заваливать в низину землю. Работал так, как будто он зрячий. Иногда

лопатой, иногда рукой проверял, куда надо еще засыпать земли.

Иван услышал шум идущего состава, но продолжил работу. Азат вел состав. Издалека увидев Акбилека, он стал внимательно рассматривать быстро работающего человека. Когда подъехал близко, узнал Ивана, удивился и дал гудок. Высунувшись в окно, махал руками Мурадику.

— Дядя Азат, дядя Азат, — кричал ему Мурадик.

Иван остановился, тоже посмотрел на состав. Вперемешку с шумом состава слышались гудки тепловоза.

Засыпав яму, Иван весело сказал сыну:

— А ну пробегги, ровная дорожка? — Мурадик пробежал и крикнул:

— Ровно, ровно!

— Теперь проводи коня, — сказал отец и дал узду в руки Мурадику.

Мурадик с Акбилеком несколько раз прошли по засыпанной яме.

— Завтра посоревнуемся с тепловозом дяди Азата. Акбилек, конечно, спокойно мог бы перелететь через эту канавку, но я не буду готов к его прыжку, не видя дороги.

Саша стоял на пути, на равнине у километрового столба. Молодому парню, находящемуся метрах в тридцати от дороги, давал указания:

— Левее, правее. Вот здесь.

Парень лопатой провел жирную черту на земле.

Талгат-ага, еще двое стариков сидели рядом со стартовой чертой. Все было готово к состязанию Акбилека с тепловозом.

Иван водил коня за узду. На Акбилеке сидел Мурадик.

— Раньше устраивали состязания коня с птицами, а теперь с тепловозом. Надо же, — рассмеялся один из стариков.

— С птицами, как? — удивился Талгат-ага.

— Вот на таком старте держали коня и сокола. Хозяин сокола стоял от них далеко, на финише, и держал в руках мясо. До этого по дороге хозяин давал соколу немного мяса. Потом еще через несколько сот метров, чтобы сокол знал, куда точно надо лететь. Вообще-то, говорят, они с километра видят мышей на песке. А перед состязанием один-два дня его не кормят. Судья махал шапкой, давал старт. Плотный сокол, как пуля, летел к мясу. А конь рядом. Сначала, говорят, он даже не понимал, с кем состязается, а потом, когда сокол стал опережать его, конь все понял и рванул вперед. На финиш он пришел раньше сокола.

— А теперь состязание с железной птицей, — добавил другой старик удивленно, — кому такое пришло в голову?

— Конечно, Ивану.

— Надо же что-то придумать. Весь день стоит на привязи, кушать, пить ему дают вовремя, бездельнику, — ворчал Талгат-ага. — Днем береги его от жары, отведи под навес, каждый день купай, чтобы потом не пахло. Отнимая у детей, корми его сырыми яйцами. Таких расходов и забот хватит на несколько верблюдов.

— Недавно ночью, при свете звезд, иду со станции домой и вижу Ивана на Акбилеке, — продолжал Талгат-ага. — Спрашиваю: «Куда?» Ответ: «В пески». — «Зачем?» И знаете, что он мне ответил? Говорит, надо, чтобы конь дышал свежестью каракумской ночи. Она укрепляет легкие и мышцы коней, они делаются выносливыми при скачке на дальние расстояния. Другой раз смотрю, он берет с собой Мурадника. Ребенку спать надо ночью, а он с ним скачет в пески. Теперь вот — соревнование.

— Через два километра отсюда будет стоять бригадир путейцев Аллаберди. Он будет судьей. С ним договорились. Он ждет пассажирский поезд, который ведет Азат. С Азатом тоже договорились. Он будет держать девяносто километров в час на всем участке состязания, — сказал Иван.

— Приготовились! — крикнул Саша, увидев далеко идущий поезд.

Старики посторонились. Иван помог Мураднику слезть с коня, еще раз, проверив седло, вскочил на Акбилека.

Поезд подходил все ближе и ближе. Все смотрели на состав, на Ивана и на Сашу, который держал самодельный флаг с голубым кумачом.

— Приготовились! — протяжно крикнул Саша и через мгновение опустил флажок.

Акбилек, как всегда, поднялся на задние ноги, хотел взлететь, но, почувствовав, что нет крыльев, рванул вперед. Он скакал рядом с пассажирским поездом. Пассажиры увидели скачущего рядом красивого коня и стали наблюдать за состязанием.

Как жаль, что Иван не видел этого. По стуку колес старался определить, обгоняет его состав или нет, и немного придерживал Акбилека, подготавливая его к длинной дистанции. Он уже скакал рядом с последним вагоном. Иван по звуку определил конец состава, нагнулся к шее коня и успокаивающе прошептал: «Ничего, ничего, скоро мост, мы должны осторожно проскочить вчерашнюю насыпь». Он немного отошел влево от состава, проскочил насыпь и начал отпускать вожжи Акбилека. Пассажиры, потерявшие было интерес к состязанию,

увидели догоняющего их скакуна. Вот он уже обошел последний вагон.

— Догоняй! — услышал чей-то крик Иван. Акбилек набирал скорость. Обрадованный Азат дал протяжный гудок.

— Давай, дружище! — взбодрил Иван Акбилека.

Пассажиры у окон одобрительно кричали, махали руками, майками, полотенцами, кепками.

Вот Акбилек сравнялся с тепловозом.

— Ура, ура-а! — кричал Азат. Иван узнал его голос и улыбнулся. Акбилек обогнал состав. Иван обернулся, чтобы услышать грохот тепловоза сзади, и тут же раздался голос Аллаберди-ага:

— Молодец, моолооодец!!! Победа!!

Иван придержал коня, давая ему понять, что состязание закончилось, затем отпустил вожжи. Но Акбилек по инерции продолжил бег. Вагоны с пассажирами проезжали мимо Ивана, который, как зритель, с радостью смотрел на них.

Дул сильный ветер, неся с собой песчаную пыль.

— Мурад-джан, сынок, пойдй отвязи Акбилека и отведи его под навес, наверное, он мучается на ветру, — обратилась бабушка к Мураднику.

Мурадник сделал все, как велела бабушка, и услышал сильный шум ветряка. Он настолько быстро крутился, что промежутки между лопастями не были видны, и ветряк казался круглым диском. Скрипели железные крепления. Талгат-ага разными ключами старался их подтянуть, но железко, кажется, выходило из повиновения. Мурадник, стоя рядом и держа под уздцы коня, с интересом наблюдал за происходящим. Ветер все усиливался. Сильный порыв сорвал с головы Талгат-ага шапку. Шапка высоко поднялась в воздух. Талгат-ага сделал попытку поймать шапку и упал. Мурадник смеялся. Талгат-ага, сидя, смотрел вслед улетающей шапке.

Когда ветер, казалось, утих и рассеялась пыль, Набат-эдже в открытую дверь крикнула:

— Мурад-джан, беги сейчас домой, пока ветер не сильный.

Мурад направился домой. Очередной сильнейший порыв ветра унес его с собой.

— Бабууушкааа! — крикнул он. Но голос его тоже был унесен ветром. Мурадник то ли бежал, то ли летел в воздухе. Акбилек коротко заржал и поскакал за Мурадником.

— Ой, невестка, побежали! — крикнула Набат-эдже и рванулась на улицу.

Сенем пулей вылетела за ней. Дети с шумом потянулись следом, окрик Ивана: «Не выходите на улицу! Стойте!» остановил их.

Вот Акбилек догнал Мурадника. Мурадник едва не поймал уздечку, но сильный порыв опять оторвал его от Акбилека. Женщины, падая, поднимаясь, следовали за Акбилеком и Мурадником, ветер песчаной пылью застилал глаза. Мурадник упал, рубашка надулась, как парус, ветер покатил мальчика по земле. Конь обогнал его и остановился. Мурадник вцепился в его передние ноги и обнял их.

Сенем, уже обогнавшая свекровь, обернулась назад, желая помочь ей, увидела, как оторвавшийся от ветряка огромный лист железа парит в воздухе.

Конь стоял, отвернувшись от ветра, опустив низко голову. Мурадник по-прежнему сидел, крепко обнимая его передние ноги. Железо пролетело мимо Сенем, и на ее глазах ударило о задние ноги Акбилека. Как бы оттолкнувшись от них, поднялось еще выше и улетело дальше. Кровь потекла по ногам коня. В это время подбежала Сенем, забрала Мурадника, обняла его, легла на землю головой к ветру. Насильно уложила сына рядом с собой.

Железо, видимо, рассекло кровяной сосуд. Левая задняя нога уже не слушалась коня. Его стало качать на ветру. Следующий порыв ветра повалил Акбилека на землю. Сенем сняла платок с головы, стала перевязывать ногу коня. Подбежала Набат-эдже.

— Быстро снимите гынач, дайте мне, — крикнула Сенем, — надо остановить кровотечение.

Женщины, сколько хватало сил, затягивали платками ногу коня. Кровь не останавливалась.

Подняв голову, Мурадник увидел происходящее.

— Почему вы завязываете ему ногу, пусть он встанет...

— Не поднимай головы и закрой глаза, — крикнула мать.

— Что вы делаете? — удивился он.

Акбилек судорожно бился, истекая кровью. Несколько раз поднимал и обессиленно ронял голову. Женщины и Мурадник плакали. Они были не в состоянии чем-то помочь умирающему Акбилеку.

Был пасмурный день. Много женщин собралось у дома Набат-эдже. Они молча плакали, накиннув на головы траурные халаты. Автокран поднимал на большую грузовую машину мертвого Акбилека. Голова коня была завернута в белый саван. В кузов, рядом с конем, садились близкие люди. Талгат-ага помог подняться Ивану. Они сели у изголовья Акбилека.

— Прости меня, Акбилек, прости, — сказал Талгат-ага дрожащим голосом.

Начал моросить дождь. Очень много людей и машин собралось на похороны Акбилека. Грузовик

с телом коня направился на кладбище. Дождь все усиливался. За головным грузовиком образовалась большая вереница машин. Иван сидел, положив руки на голову Акбилека. По лицу катились то ли слезы, то ли капли дождя...

Навстречу похоронной процессии шла легковая машина. По обычаю она остановилась у обочины. Пассажиры вышли из машины и стояли без движения, пока не миновала похоронная процессия. Пассажиры следующей встречной машины последовали примеру первых. Ехал военный «газик». Рядом с водителем, молодым туркменом, сидел русский офицер.

— Спасая от смерти маленького сына хозяина, погиб прекрасный ахалтекинец. Его везут на кладбище, хоронить, — сказал водитель.

— Коня хоронить на кладбище? — удивился офицер.

— Это не простой конь, товарищ капитан. Рассказывают, что он был очень умным. Он был другом, крыльями и глазами своего недавно ослепшего хозяина, прекрасного машиниста. Месяц назад он состязался с поездом, идущим со скоростью девяносто километров в час. И опередил железную птицу.

— Давайте выйдем из машины и отдадим ему последние почести...

Водитель остановил машину. Рядом с туркменами стоял русский офицер. Лил дождь. По лицам текли капли дождя, но никто не вытирал их.

Похоронная процессия продолжалась. Убитый горем Иван сидел рядом с конем, гладил его шею.

— Хоронить коня, как человека... — задумчиво произнес капитан, когда «газик» вновь тронулся. И вдруг повернулся к водителю:

— Дави на газ, быстро в часть...

Автокран осторожно опускал тело Акбилека в могилу. Талгат-ага повторял:

— Прости, Акбилек, прости меня!

Дождь все шел. Закопав тело, все расселись лицами на Каабу. Талгат-ага читал похоронную молитву. Люди сидели с опущенными глазами. Дождь все шел. Талгат-ага продолжал читать молитву.

К кладбищу подъехал «газик», за ним, с грохотом, — танк. Остановился недалеко от людей. Капитан с водителем подошли к молящимся и, как все, подняли руки. И все, как один, вместе с муллой провели руками по лицам. Капитан раньше всех поднялся с места, дал знак. Раздался грохот орудия. Люди растерянно, испуганно посмотрели на танк. В это время раздался второй орудийный выстрел.

— В части оставалось всего два снаряда. Ими все равно родину не защитишь. Пусть это будет прощальным салютом прекрасному коню, — сказал капитан.

Саша и Талгат-ага закапывали в землю виноградные саженцы у окна станции.

— Вот тебе и тень, и виноград со стороны солнца, а с другой стороны степь, — сказал Саша, поливая каждый саженец. — Желаю тебе долгой жизни здесь, Талгат-ага.

— Сашке, сынок, ты брось эту мысль. Нельзя отсюда уезжать.

— Честное слово, я бы и не уезжал, да так сложилось: надо. Туркмены добрые, дружелюбные люди. Очень скромный народ. Помню, когда я только приехал и познакомился с Иваном, он мне говорит: «Пойдем к нам, чаю попьем». Было обеденное время, потому я ему говорю: «Чай не хочу, пойду домой, покушаю». А он смеется: «Туркмены, когда зовут на обед, говорят: «Пойдем пить чай, чтобы не стеснять гостей». Тогда я у них в первый раз ел туркменский плов.

— Не уезжай, Сашке. Без дружбы с другими народами любой народ пропадет. Беда будет, большая беда. И кому это нужно было свернуть СССР?

— Вообще-то это было нужно. Но плохо то, что все руководители прошлой политики стали руководителями новой политики.

— Это правда. Я тебе расскажу одну историю. Несколько лет тому назад уважаемый человек женил сына. На свадьбу собралось много людей, приехал и первый секретарь райкома. Первое слово дали, как полагается, самому старшему из их рода, старику под девяносто лет. Он поздравил молодых и говорит:

— Я слышал, что на свадьбу приехал председатель райкома. Я бы хотел с ним поговорить.

Секретарь райкома уважил старика, пошел к нему навстречу. Когда они встретились, народ замолк в ожидании. Старик ему говорит:

— Хорошо, сынок, что здесь встретились. Внук мой, которого все пять лет учебы отправляли на хлопок, заболел там.

Он вытаскивает заключение врачей, отдает секретарю. Тот читает и говорит:

— У него гепатит и пиелонефрит — это тяжелые болезни, надо обязательно лечить. Пусть завтра ваши подъедут к главврачу, я позвоню ему. Вылечим вашего внука, Яшулы. А Яшулы ему:

— Нет, сынок, у меня другая просьба к тебе.

— Какая?

— Вот этого моего внука забирают в армию.

Он же пропадет там. А для того чтобы не забирали, говорят, надо военному начальнику отдать деньги. Я думал, он приедет сюда, и хотел сам отдать ему, но почему-то он не приехал, потому я прошу тебя, сынок, отдай ему эти деньги.

Тот ему:

— Что вы, что вы, Яшулы?!

А Яшулы ему:

— Не обижайся, сынок. Он же твой подчиненный, завтра позови его и отдай. И еще одна у меня просьба, сынок, это уже к тебе лично. Мой младший сын работает в одном учреждении... никак не запомню, как называется. Говорят, хорошо работает, и хотят его сделать начальником. Но, говорят, беспартийного на эту должность не назначают. Обязательно надо быть партийным. А чтобы вступить в партию, говорят, надо тоже отдать деньги. Вчера ребята подсчитали и завернули в этот платок. Возьми, сынок, эти деньги и прими его в партию.

Секретарь краснел, отрицал, возмущался, и это все во время свадьбы, на глазах у всех людей.

И вот недавно этот секретарь, который продавал партбилеты, приезжает сюда и ведет собрание о вреде старой политики и хвалит новую.

Такие политики сегодня заставляют идти вперед, завтра назад, а послезавтра совсем в другую сторону. Потому бедный народ, как тот осел, которого нерадивый хозяин не кормит, не поит, все заставляет идти вперед. А когда тот возмущается, останавливается, бьет и бьет его по голове. Осел теряет ориентацию и идет совсем в другую сторону.

— Талгат-ага, — прервал его Саша, — ты хочешь жить в мире, где все налажено. Но так не бывает. Потому мы должны налаживать его.

И посмотрел на Ивана, который сидел на скамейке.

— Ивана, конечно, жалко. Он часто приходит к станции, садится на эту скамейку и говорит: «Не могу жить без запаха тепловоза, без его шума. Когда мимо грохочет состав, кажется, я его веду, когда отправным гудком он трогается с места, кажется, я его трогаю».

Постаревший Иван сидел, облокотившись на палку, поставленную между ног, жадно дышал запахом железа. Азату было жалко на него смотреть. В это время подошел к ним дежурный по станции, Саша, и попросил Азата:

— Поезд опаздывает примерно на два часа. Задержали с заправкой тепловоза, солярки не было, потому большая просьба к тебе, Азат, постарайся сократить опоздание, а то весь график нарушается.

— Задание твое нелегкое, — ответил Азат дежурному, — потому я хочу попросить Ивана помочь мне. Нагнать опоздание для Ивана ничего не стоит. Поехали, Иван, заодно поговорим, я тебя после отпуска впервые вижу.

— Хорошо, — согласился Иван.

Азат вел состав, Иван сидел рядом. Ветер дул в лицо, ритмично постукивали колеса. Короткая радость осветила изможденное лицо Ивана.

Он задумался и начал говорить:

— Когда старый конь, который давно уже не скакал, вдруг появляется на ипподроме и мимо него проскакивают молодые жеребцы, он, забывая обо всем, пускается с ними в бег. Один из таких коней обогнал многих молодых, доскакал до финиша, упал и скончался от разрыва сердца.

— Ты так много знаешь о конях, расскажи еще какую-нибудь историю, — попросил Азат, бросив короткий взгляд на Ивана.

— Можно, я поведу состав? — неожиданно попросил Иван.

— Как? — удивился Азат.

— Ты положи свои руки поверх моих. И делай, что надо, а я тебе буду помогать.

— Ну, хорошо, — согласился Азат. Не смог отказать Ивану. Они поменялись местами. Иван сразу оживился.

— Скоро первый мост? — спросил Иван.

— Мы его уже проехали.

— Не может быть, стук колес не изменялся, пустоты под ними я не почувствовал.

— Слух у тебя и раньше был таким тонким или потом стал?

— И раньше был. А теперь, естественно, еще более обострился. Вот, проехали мост, — уверенно сказал Иван.

— Правда, — удивился Азат, повернулся, не веря своим глазам, увидел высокую селеотводную дамбу, идущую к мосту.

— Давай потихоньку начнем увеличивать скорость, — сказал Азат и с удивлением добавил: — Хотя на секунду, но ты раньше меня начал крутить реверс. Сердце, руки по-прежнему все чувствуют.

— Пастухов, Мереду не видно? — спросил Иван, поворачивая голову налево.

— Скоро они должны показаться, как раз с твоей стороны. Каждый раз, когда вижу его, даю два твоих гудка. Он знает, что это не ты. Потому не кидает шапку вверх, как это делал раньше, а поднимает ее на чабанскую палку и машет ею. Вот он, на ловца и зверь бежит... Он сидит на осле и перегоняет отару.

Иван высунул голову из кабины и, смотря в сторону друга, дал два гудка.

— Он мне отвечает, — сказал Азат, — машет тельпеком, поднимая его на палке.

В это время Иван дал третий и четвертый гудки. Меред удивился, снял шапку с палки, бросил вверх, хотел поймать, не получилось. Он быстро слез с ослы, достал тельпек и стал бросать его вверх. А когда поезд пролетал мимо него, он внимательно посмотрел на тепловоз и, увидев Ивана, смотрящего в его сторону и ведущего состав, что есть сил закричал:

— Иваааан!

Сквозь грохот поезда Иван услышал голос друга и помахал ему рукой...

Азат по-прежнему держал свои руки на руках Ивана и с восхищением смотрел на него.

— Какая у нас скорость, выполняем обещанное? — спросил Иван Азата.

— Девяносто, нормально идем. Уже нагнали минут десять.

— Хорошо, — сказал Иван и спросил: — А снег на Даянч-гая остался?

— Снег?! Какой может быть снег в начале июня?!

— На самом вершине скалы, с теневой стороны, снег держится очень долго. В юности мы поднимались туда. Ложбина глубиной метров сто—сто пятьдесят зимой заполняется снегом. С солнечной стороны все снега тают, а в ложбину почти никогда не попадает солнце, потому там он еще будет лежать.

— Да, вижу, — внимательно глядя на скалу, говорил Азат. — Раньше я думал, что белизна — естественный цвет скалы.

— Который летом превращается в черный, — рассмеялся Иван.

— Да, так получается...

— Орлов не видно? Они как раз живут в этих прохладных горах, а на охоту выходят в степь, где как на ладошке видны все животные.

— Да, вот он, один летит, — сказал Азат.

Иван дал несколько гудков и произнес:

— Эй, зайчики, птички смотрите вверх, враг летит.

Иван уверенно вел состав, по привычке всматриваясь вперед. Глаза его были широко раскрыты, зрачки без движения.

— Как идем, какая скорость? — спросил он, и сам же ответил: — Чуть больше ста.

— Да, но как ты определил, действительно, стрелка немного зашкаливает за сто.

— Я чувствую, чувствую по ветру, по дрожанию в руке реверса, по стучу колес.

СЦЕНАРИЙ

— Я вижу, ты все делаешь сам, — сказал Азат и убрал свои руки от рук Ивана. Перешел на место помощника

Лицо Ивана посветлело, он внимательно смотрел вперед. Вдруг он начал моргать. Ему показалось, что вечная тьма, которая угнетала его, стала светлеть. Он поморгал еще раз, не веря происходящему. Предметы вокруг начали принимать свои очертания. Перехватило дыхание. Руки, которые находились на реверсе скорости и регуляторе тормозов, задрожали.

Азат увидел со своей стороны далекий желтый свет и направился к Ивану, чтобы убавить скорость. Он еще не успел подойти, как Иван сам начал тормозить состав.

Вначале тихо и неуверенно, затем все громче начал говорить:

— Я вижу желтый свет, я вижу его, вижу...

— Может, это твое воображение? — неуверенно зашептал Азат.

— Нет, я вижу, — сказал Иван, повернулся к Азату и заплакал от счастья.

И вдруг ему показалось, что он не снижает, а прибавляет скорость. Веселый, радостный Иван все прибавляет и прибавляет скорость. И вот тепловоз поднимается в воздух и летит со всем своим длинным и многолюдным составом. Смотри в окно сквозь радостные слезы, он вдруг увидел себя, скачущего по воздуху на красавце Акбилеке. Акбилек летит по воздуху рядом с пассажирским составом. Пассажиры радостно приветствуют его и Ивана. Среди пассажиров Иван видит мать, жену, детей, остальных аульчан.

Иван на Акбилеке и на тепловозе летит по воздуху, радостно переглядываясь с самим собой.

Вы можете подписаться на журнал в редакции

Подписной купон

	№ 1	№1-2	№1-3	№1-4
Получение в редакции	35 р.	70 р.	105 р.	140 р.
По почте	50 р.	100 р.	150 р.	200 р.
ФИО				
Почтовый адрес (с индексом)				
Тел. (T-mail)				
Название организации				
Должность получателя				
Юр.адрес и ИНН				
Прошу оформить подписку на журнал «Кинофорум» с № по №				
Кол-во экз.	Получение:	в редакции		
		по почте		
Итого сумма к оплате	Подпись	«.....»	2003г.	



Журналы за 2002 год



Журналы за 2003 год

Периодичность выхода журнала — 4 номера в год

Подписной индекс Роспечати 81608

Платежные реквизиты для оплаты подписки в редакции:

123242, г. Москва, ул. Дружинниковская, д. 15, оф. 709
 Расчетный счет: 40702810538170100516
 Кор./счет: 30101810400000000225
 БИК: 044525225
 Банк: Сбербанк России г.Москва
 Краснопресненское ОСБ 1569/1664
 ИНН: 7703058776
 ОКОНХ: 93690
 ОКПО: 11692797